

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

71 | 2013

Le cinéma en couleurs

---

### Un nitrate composite en couleurs : le *Voyage dans la Lune* de Georges Méliès, reconstitué en 1929

*A nitrate film in colour : le Voyage dans la Lune de Georges Méliès, reconstituted in 1929*

Jacques Malthête

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4784>

DOI : 10.4000/1895.4784

ISSN : 1960-6176

#### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2013

Pagination : 163-181

ISBN : 978-2-37029-071-7

ISSN : 0769-0959

#### Référence électronique

Jacques Malthête, « Un nitrate composite en couleurs : le *Voyage dans la Lune* de Georges Méliès, reconstitué en 1929 », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 71 | 2013, mis en ligne le 01 décembre 2016, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4784> ; DOI : 10.4000/1895.4784

---

# Un nitrate composite en couleurs : le *Voyage dans la Lune* de Georges Méliès, reconstitué en 1929

par Jacques Malthête

En 2002, le *Voyage dans la Lune* de Georges Méliès a été proposé par l'Unesco pour figurer sur une liste à venir des « œuvres représentatives du cinéma mondial »<sup>1</sup>. Cette liste n'est toujours pas établie en 2013 et le film de Méliès, dont la renommée doit beaucoup au piratage massif dont il a été l'objet peu de temps après sa sortie, n'est pas plus classé au patrimoine mondial de l'Unesco, contrairement à ce que beaucoup considèrent aujourd'hui comme acquis. Sans doute mériterait-il cette distinction si ne se posait le problème, ô combien épineux, de la matérialité de l'œuvre et du statut de ses copies sauvegardées<sup>2</sup>.

## Restaurations<sup>3</sup>

Le *Voyage dans la Lune* a été impressionné, probablement au début de l'été 1902, sur une émulsion appliquée sur un support principalement constitué de celluloid, un matériau dont on connaît l'inflammabilité et la fragilité. Les nitrates du début du xx<sup>e</sup> siècle arrivés jusqu'à nous sont ainsi très rares et dans un état plus ou moins détérioré : outre les inévitables rayures dues à de multiples passages dans des projecteurs mal entretenus, des perforations abîmées, des débuts et fins de films régulièrement amputés de nombreuses images, des collures de réparation trahissant des pertes d'images plus ou moins importantes, des plans interpolés, une émulsion en partie décollée..., la copie sauvegardée a été très rarement tirée d'un négatif de première génération et l'on sait que les contretypes successifs modifient irrémédiablement le cadre, le contraste et la netteté de l'image. On voit donc à quels types de problèmes le

1. Voir le site <http://www.unesco.org/bpi/fre/unescopresse/2002/17-avisf.shtml> [date de la dernière consultation : 7 septembre 2013].

2. Que pourrait-on classer au juste ? Une copie nitrate noir et blanc supposée complète, mais qu'on ne saurait dater avec précision ; la reconstruction numérique d'une copie nitrate colorisée à la main dont on ignore à peu près tout ; le nitrate coloré de 1929 dont il sera ici question ; ou tout simplement le *Voyage dans la Lune* en tant que concept fondateur d'une certaine idée de l'histoire du cinéma ?

3. Sur l'éthique de la restauration, on pourra se reporter à : Raymond Borde, « la Restauration des films : problèmes éthiques », *Archives*, n° 1, septembre/octobre 1986, pp. 1-12 ; Code d'éthique (FIAF) : <http://www.fiafnet.org/~fiafnet/fr/members/ethics.html> [date de la dernière consultation : 7 septembre 2013] ; Vittorio Boarini et Vladimir Opela, « Charter of Film Restoration », *Journal of Film Preservation*, n° 83, novembre 2010, pp. 37-39 ; Roland Cosandey, Jacques Malthête, Serge Bromberg et Béatrice de Pastre, « Open Forum », *Journal of Film Preservation*, n° 87, octobre 2012, pp. 5-22 ; François Albera, Laurent Le Forestier et Benoît Turquety (dir.), « De la Terre à la Lune », *1895 revue d'histoire du cinéma*, n° 69, printemps 2013, pp. 96-135.

restaurateur est confronté quand il se lance dans la reconstitution – le plus souvent chimérique, il faut bien le dire – d'un film des débuts du cinéma, dont on oublie le plus souvent les multiples variantes qui pouvaient être proposées à la clientèle par l'éditeur de bandes cinématographiques.

À travers quelques exemples pris chez Méliès, on peut ainsi mesurer à quel point le cinéma des premiers temps était loin d'être figé<sup>4</sup>.

Pour *Rêve de Noël* (1900), le catalogue Méliès français propose un tableau supplémentaire facultatif. En 1900 encore, *Nouvelles Luttes extravagantes* peut se vendre sans une précédente version de 1899, *Luttes extravagantes*, avec laquelle le film est normalement monté.

Le quatrième tableau de *Faust aux enfers* (1903) est absent dans le catalogue Méliès américain. Dans ce même catalogue, la scène de « L'Église » de la *Damnation du docteur Faust* (1904), est placée après « La Mort de Valentin » (le film sauvegardé correspond à cette version), tandis qu'elle est reléguée après « La Nuit de Walpurgis » dans les catalogues Méliès français et anglais.

Pour *le Barbier de Séville* (1904), les catalogues Méliès français et américain proposent une version courte de 290 mètres à côté du film complet de 400 mètres, longueur énorme pour l'époque. Le catalogue Méliès américain propose trois tableaux supplémentaires pour le *Voyage à travers l'impossible* (1904). Le film sauvegardé ne comporte pas ce supplément.

Dans le catalogue Méliès anglais, la petite Marie, héroïne de *Détresse et Charité* (1904), est sauvée par un chiffonnier puis ramenée chez elle par un couple d'automobilistes, l'ange de Noël ayant annoncé son retour à ses parents (film sauvegardé dans cette version). Dans le catalogue français, la petite fille meurt de froid et l'ange de Noël emporte son âme au ciel.

Les deux premiers tableaux du *Raid Paris-Monte-Carlo en automobile* (1905) sont intervertis entre les catalogues Méliès français et américain. Le film sauvegardé suit le catalogue français.

Le dernier tableau de *Jack le ramoneur* (1906) est facultatif, comme les deux derniers tableaux des *Incendiaires* (1906). Le catalogue américain ignore deux tableaux des *Quat' Cents Farces du diable* (1906) décrits dans le catalogue français. Avec *Robert Macaire et Bertrand* (1906), ce sont quatre tableaux qui sont facultatifs.

Enfin, il existait probablement une version courte pour *le Génie des cloches* (1908), *Hypnotist's Revenge* (1908) et *Hydrothérapie fantastique* (1909), mais les preuves sont plus fragiles.

Concernant la longueur originelle d'un film comme le *Voyage dans la Lune*, dont il ne semble pas qu'il ait circulé sous plusieurs versions « officielles » en noir et blanc<sup>5</sup>, le catalogue Méliès français indique 260 mètres<sup>6</sup> tout en signalant que « les vues sont vendues à la pièce, en prenant comme unité

4. Voir Jacques Malthête, « Historiographie méliésienne : quelques nouveaux repères », dans Jacques Malthête et Michel Marie (dir.), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle ?*, Paris, Colloque de Cerisy/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 25-41.

5. Nous ne parlons évidemment pas des rares copies sauvegardées de ce film, souvent très mutilées, sans début et/ou sans fin et présentant de nombreuses lacunes.

6. Une feuille spéciale de la maison Méliès [s.d., 1903] indique un prix de 800 francs (soit 3 000 euros 2012) pour la version noir et blanc et un supplément de 600 francs pour la version colorisée, qui était donc vendue 1 400 francs (soit 5 300 euros 2012). Voir Laurent Mannoni (dir.), *Georges Méliès, la magia del cinema*, Barcelone, Obra Social « La Caixa », 2013, p. 137.

la longueur de 20 mètres environ. Elles peuvent avoir 19 mètres 50 ou 21 mètres, la longueur exacte n'est pas garantie à quelques centimètres près »<sup>7</sup>.

De son côté, le catalogue Méliès américain précise : « Dans notre catalogue, dans la liste des prix et dans les suppléments, nous nous réservons le droit de donner les longueurs à 5 pieds près [soit 1 mètre 50] pour les sujets courts et à 10 pieds près [soit 3 mètres] pour les vues plus longues »<sup>8</sup>.

Moyennant quoi, le catalogue américain indique 845 pieds, ce qui correspond bien aux 260 mètres du catalogue français, mais le catalogue anglais de la Warwick et le catalogue américain de la Biograph<sup>9</sup> n'affichent que 800 pieds, soit 244 mètres et donc 16 mètres de moins que la longueur supposée officielle.

Les films d'avant les années 1920 possédaient également quelques caractéristiques que la restauration numérique gomme d'une manière quasi systématique. L'utilisation des logiciels de correction automatique pose souvent, en effet, plus de problèmes qu'elle n'en résout, par exemple en éliminant les traces de collures originelles liées aux trucages, le restaurateur les reléguant au rang des rayures et autres poussières. Les possibilités offertes par le numérique permettent également de stabiliser parfaitement l'image, alors que les caméras et les projecteurs de l'époque étaient loin d'atteindre ce niveau idéal.

Depuis quelques décennies, il est admis qu'une succession de 18 images par seconde est une bonne moyenne dans les restaurations de films muets, d'où un consensus presque parfait pour cette vitesse de visionnage. On voit cependant des films restaurés dont la cadence est manifestement trop rapide. En ce qui concerne Méliès, on connaît un seul et unique film (*le Déshabillage impossible*, 1900) dont la cadence a été volontairement modifiée, en l'occurrence accélérée pour la projection, c'est-à-dire dont la prise a été réalisée à 10-12 images par seconde. Lorsqu'on sait, par ailleurs, que les projectionnistes des débuts du cinéma avaient toute liberté pour modifier la cadence, ne serait-ce que pour obtenir des effets comiques et que certains catalogues d'éditeurs de films (par exemple Pathé) précisaient que tel film tourné en hiver, avec une luminosité faible, avait nécessité une cadence de prise de vues anormalement lente pour impressionner correctement la pellicule et qu'il convenait donc de ralentir la vitesse de projection pour obtenir une cadence normale ; à tout prendre, il serait éminemment souhaitable de choisir dans chaque cas la cadence la plus probable, tout en sachant ce que ce genre de choix peut évidemment avoir de subjectif. Ce qui peut être un moindre mal, si le spectateur est correctement prévenu.

7. « Avis important » de la Manufacture de films pour cinématographes Georges Méliès [s.d., 1904], Bibliothèque du Film/Cinémathèque française, Fonds Méliès 3, boîte 1, dossiers 6-9.

8. Traduction de : « We reserve the right to approximate the length given in our Catalogue, List of Prices and Supplements within five feet for short subjects and ten feet for extralong ones », dans *Complete Catalogue of Genuine and Original « Star » Films (Moving Pictures) Manufactured by Geo Méliès of Paris, n° 204 East 38th Street, New York, U.S.A.* Gaston Méliès, General Manager, Washington, Library of Congress, 1905, p. 4 (ma traduction).

9. Charles Urban (1867-1942) distribuait les Star-Films en Grande-Bretagne, et occasionnellement aux États-Unis par l'intermédiaire de la Biograph. Il dirigea la Warwick Trading Company à Londres jusqu'en 1903, puis créa la Charles Urban Trading Company, dont la filiale française fut transformée en 1906 en Société générale de cinématographes Éclipse.

## La mise en couleurs des premières bandes cinématographiques<sup>10</sup>

Dès ses tout débuts, la bande cinématographique a poursuivi la tradition de l'image en couleur projetée, avec l'énorme avantage de pouvoir bénéficier de nouvelles molécules organiques artificielles apparues dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les fameuses couleurs d'aniline. Déjà utilisées par les coloristes de plaques de lanternes magiques, leur pouvoir colorant extrêmement puissant et la palette de coloris très étendue qu'elles offraient étaient hautement appréciés.

Les films ont d'abord été coloriés à la main, image par image, jusqu'en 1903-1904.

À ce propos, l'historien bute sur un problème incontournable et, jusqu'à présent, non résolu : la datation de l'arrivée des coloris sur une copie. Il est, en effet, courant de dater le coloriage d'un film de sa première édition. Est-ce bien raisonnable quand on sait qu'un film en couleurs était proposé à la vente pendant plusieurs années ? Les versions en noir et blanc et en couleurs du *Voyage dans la Lune*, par exemple, figurent au catalogue Méliès de 1902, année de sa sortie, jusqu'en 1908. Ou mieux encore, *la Crémation*, du même Méliès, un film de 1899, est encore vendu en 1908 également et dans les deux versions.

Par ailleurs, une copie noir et blanc, acquise normalement ou piratée, pouvait toujours être coloriée à façon par un atelier de coloristes indépendant ou par les forains eux-mêmes. Ainsi, dans la seule région parisienne, une quinzaine d'ateliers ont été recensés entre 1903 et 1916<sup>11</sup>. On sait aussi qu'en Espagne, Segundo de Chomón avait installé un atelier de coloriage de films à Barcelone entre 1902 et 1904. Un autre Barcelonais, Albert Marro-Fornelio, possédait un atelier similaire et avait même ouvert une succursale à Paris.

C'est là qu'une approche analytique, comme le permettent les microspectrométries raman et infrarouges<sup>12</sup>, pourrait être fort utile pour identifier les coloris. Il s'agit de méthodes non destructives qui consistent à comparer l'empreinte vibrationnelle caractéristique de chaque composé avec des colorants de référence. Avec un peu de chance, on pourrait ainsi repérer les différents ateliers de coloristes, aussi bien dans l'espace que dans le temps, grâce au type de colorants utilisés et à leur fréquence, et être alors capable de dater l'arrivée des coloris sur la copie étudiée. De plus, une connaissance précise des premiers procédés de coloration ne pourrait que faciliter la tâche des restaurateurs soucieux d'utiliser les mêmes techniques.

10. Voir Jacques Marette, « Les procédés de coloriage mécanique des films », *Bulletin de l'Association française des ingénieurs et techniciens du cinéma (AFITEC)*, n° 7, 1950, pp. 3-8 ; Jacques Malthête, « Les bandes cinématographiques en couleurs artificielles. Un exemple : les films de Georges Méliès coloriés à la main », *1895 revue d'histoire du cinéma*, n° 2, 1987, pp. 3-10 ; Maurice Gianati, « ...Les couleurs et les sons se répondent... », *1895* (« L'année 1913 en France »), numéro hors série, octobre 1993, pp. 274-289 ; Sylvie Bodet, « les Merveilleux Coloris des fantasmagories » dans Réjane Hamus-Vallée (dir.), « Du trucage aux effets spéciaux », *CinémAction*, n° 102, 2002, pp. 110-116.

11. Sylvie Bodet, « le Film colorié : techniques et esthétiques », thèse de doctorat, Paris VIII, 2000.

12. Voir par exemple : Claude Coupry, Françoise Froment et Jacques Malthête, « la Microspectrométrie Raman dans l'analyse des premiers films en couleurs », *Coré*, n° 16, février 2006, pp. 29-33 ; Rebecca Ploeger, Dominique Scalarone et Oscar Chiantore, « Non-Invasive Characterisation of Binding Media on Painted Glass Magic Lantern Plates Using Mid-Infrared Fibre-Optic Reflectance Spectroscopy », *Journal of Cultural Heritage*, 2010, vol. 11, pp. 35-41.

Il faut aussi bien avoir en tête que par le procédé même du coloriage à la main, chaque copie en couleurs était unique, surtout avant 1905, date à laquelle l'emploi du pochoir se généralise. Les coloris variaient, en effet, d'une copie à l'autre suivant les goûts du chef coloriste et l'habileté des coloristes elles-mêmes. On connaît ainsi deux versions coloriées à la main et sauvegardées pour chacun de ces deux films de Méliès : *le Merveilleux Éventail vivant* (1904) et *le Raid Paris-Monte-Carlo en automobile* (1905).

C'est pourquoi il est particulièrement absurde, lorsqu'on retrouve une copie coloriée à la main d'un film de cette époque, de prétendre qu'il s'agit de LA version couleurs du film en question, alors qu'il ne peut évidemment s'agir que de l'une des dizaines, voire des centaines de copies coloriées à la main de ce titre, quand bien même la quasi-totalité de ces copies serait perdue.

À partir de 1903-1904, on voit donc apparaître les premières bandes coloriées au moyen de pochoirs, ce qui n'entraîne pas pour autant la disparition du coloriage au pinceau. Pour un film donné, la fabrication du ou des pochoir(s) consiste alors à sacrifier autant de copies que de parties différentes de l'image destinées à recevoir un coloris particulier. Chacune de ces parties est ainsi découpée et évidée dans le pochoir qui lui correspond. Le colorant est ensuite appliqué à l'aide d'un gros pinceau sur le film au travers des découpures du pochoir préalablement dégelatiné dans l'hypochlorite de sodium (ou eau de javel). Le nombre de couleurs n'excédait guère six ou sept, et il fallait par conséquent réaliser autant de pochoirs que de couleurs différentes.

Par cette technique, au moins une vingtaine d'images sont coloriées à la fois. Ce qui produit des variations d'intensité des couleurs très estompées, des teintes beaucoup plus régulières, qui sautent moins que celles obtenues avec le seul petit pinceau de poils de martre, image par image. Avec un peu d'expérience, on arrive ainsi à distinguer assez facilement un film peint au pochoir.

D'après certains témoignages, qui mériteraient peut-être d'être un peu plus étayés, dans l'atelier de coloriage d'une grande entreprise, sinon la plus grande dans le domaine, comme Pathé, avant les débuts de la mécanisation de la découpe des pochoirs et du coloriage, c'est-à-dire avant 1907, seulement 900 mètres de pellicule pouvaient être coloriés chaque jour par un maximum de 65 ouvrières, ce qui représentait une quinzaine de mètres de film colorié par jour et par coloriste.

En février 1907, Pathé installe un nouvel atelier, rue du Bois, à Vincennes et le rendement s'accélère : ce sont, à présent, 200 ouvrières qui colorient 6 000 mètres de pellicule par jour, avant l'installation des machines à colorier. Soit 30 mètres de pellicule par jour et par coloriste. On imagine facilement que la production quotidienne de film couleur va, évidemment, considérablement se développer quand la mécanisation sera définitivement mise en place.

Le coloriage et la découpe des pochoirs ont commencé à se mécaniser dès la fin de 1906, année durant laquelle des brevets pour des machines à colorier les films commencent à être déposés. Et c'est en août 1908, alors qu'il travaille pour Pathé, que Jean Antonin Méry et son équipe aboutissent à un véritable bijou de technologie, qui sera le dispositif du Pathécolor.

Quant aux machines à découper les pochoirs, c'est encore Méry qui excelle dans le domaine en adoptant, en 1907, le principe du pantographe qui permet de suivre à la main avec une grande précision, sur une projection agrandie, les contours de la partie de l'image à découper. Après quelques améliorations, le découpage du pochoir sera véritablement industrialisé chez Pathé à partir de 1910 et

il va participer à l'essor du Pathécolor que Pathé fera connaître à la fin de 1911, à grand renfort de publicité.

Il faut savoir que, concurremment au coloriage à la main et au pochoir, il existait deux autres façons de colorer les films. Ils pouvaient, en effet, être virés ou teintés, ils étaient alors monochromes. La teinture et le virage des films sont apparus assez tôt, autour de 1902, et ont surtout été pratiqués chez Pathé jusque dans les années 1920<sup>13</sup>.

Si l'on s'intéresse à présent à la fonction du coloris, on peut prendre le parti de se limiter aux seules productions Méliès et Pathé, d'une part parce que ce sont les corpus les mieux documentés, d'autre part parce qu'ils représentent en quelque sorte les deux extrêmes de la profession : l'industriel et l'artisan imagier. À tel point que, pour des raisons matérielles et esthétiques, par exemple, Méliès semble avoir toujours privilégié le coloriage à la main, sans pochoir<sup>14</sup>. Sur la trentaine de ses films en couleurs sauvegardés, nous ne disposons, en effet, que de trois exemples de pochoir, *le Voyage de Gulliver* (1902, Cinémathèque de Milan), *Détresse et Charité* (1904, Filmoteca de Catalunya) et *l'Alchimiste Parafaragaramus* (1906, Cinémathèque française), mais jusqu'à quel point Méliès a-t-il supervisé la mise en couleurs de ces copies ?

Chez Pathé, avant l'achèvement de la première industrialisation du cinéma, c'est-à-dire avant 1907, on observe que le coloriage – au pinceau d'abord, au pochoir ensuite – est plutôt réservé aux films à trucs et aux féeries, alors que la teinture et le virage sont principalement appliqués aux comédies et aux documentaires. À partir de 1907, la teinture et le virage deviendront largement dominants. Cependant, la maîtrise parfaite de la mécanisation du coloriage au pochoir permettra à Pathé de continuer à utiliser largement ce procédé avec le Pathécolor<sup>15</sup>. Mais il faut reconnaître que la logique – guidée sans doute parfois par des contraintes économiques – selon laquelle s'opère le choix de certaines des teintes appliquées, comme celui du procédé de mise en couleurs, n'est parfois pas facile à appréhender. Seuls le bleu des scènes de nuit et le rouge des scènes d'incendie sont vraiment évidents. Toujours est-il que tous ces procédés de coloration s'éteindront progressivement avec l'arrivée du parlant, principalement en raison des nombreuses collures, incompatibles avec une piste sonore continue, que comportaient les copies teintées. Les différentes scènes prévues pour recevoir la même teinture ou subir le même virage étaient, en effet, montées ensemble, puis remontées, après traitement, dans l'ordre définitif du film avec les scènes qui avaient été teintées ou virées différemment.

Cela dit, il doit y avoir un certain nombre de subtilités qui nous échappent encore dans le choix des coloris et dans la façon même de les appliquer sur la gélatine.

13. Pour plus de détails sur la teinture, le virage simple et le virage par teinture sur mordantage, voir Anne Gourdet-Marès et Jacques Malthête (dir.), *le Répertoire Mayer*, annoté en ligne : <http://www.fondation-jeromeseydoux-pathé.com/dossiers> [date de la dernière consultation : 7 septembre 2013].

14. C'est pour cette raison qu'en 1906, par exemple, Méliès était devenu 25 % plus cher que Pathé pour le noir et blanc et 40 % pour la couleur, l'application des coloris au pinceau restant bien plus onéreuse que les procédés mécanisés utilisés chez Pathé.

15. Un des tout derniers films, sinon le dernier, ayant bénéficié de ce procédé est *les Gaietés de l'escadron* de Maurice Tourneur (1932).

On comprend facilement que la mise en couleurs des premières bandes cinématographiques reste un champ de recherches très stimulant. C'est pourquoi il faudrait très sérieusement se dépêcher de se pencher sur les nitrates qui existent encore pour pratiquer les analyses spectrométriques susmentionnées.

### *Le Voyage dans la Lune en couleurs du Gala Méliès (1929)*

Parmi les nitrates de Méliès en couleurs qui subsistent, il en est un tout à fait exceptionnel, conservé par les Archives françaises du film (AFF). Sauf erreur, il s'agit de la seule copie sauvegardée parmi les huit films projetés le 16 décembre 1929 au Gala Méliès, Salle Pleyel à Paris (VIII<sup>e</sup>)<sup>16</sup>. Ajoutons que le négatif dont a été tiré le positif, par la suite teinté et rehaussé de quelques coloris au pinceau, est également conservé par les AFF. Les caractéristiques de ces deux incunables<sup>17</sup>, dont les héritiers Mauclaire ont fait don aux AFF, sont détaillées ci-après.

Le Gala Méliès, qui participa à la redécouverte du « créateur du spectacle cinématographique », avait été organisé à l'initiative du Studio 28, une salle de répertoire inaugurée à Paris en 1928. Elle était dirigée par Jean Placide Mauclaire (1905-1966), qui venait de retrouver quelques films de Méliès. Deux quotidiens, *l'Ami du peuple* et le *Figaro*, appartenant au célèbre parfumeur François Coty, avaient apporté leur concours au gala<sup>18</sup>.

Le programme de cette soirée<sup>19</sup>, vendu dans la salle avant la séance avec un numéro de *la Revue du Cinéma* (1<sup>re</sup> série, n° 4, 15 octobre 1929) dont la partie consacrée à Méliès (pp. 2-41) avait été éditée par Paul Gilson, présentait ainsi la succession des films proposés au public ce jour-là :

- 1) ILLUSIONS FANTAISISTES. (copie originale)
- 2) PAPILLON FANTASTIQUE. (copie originale)
- 3) LE JUIF ERRANT.
- 4) LE LOCATAIRE IRASCIBLE. (copie originale)
- 5) LES HALLUCINATIONS DU BARON DE MUNCHHAUSEN. (copie originale)
- 6) LES 400 COUPS DU DIABLE.
- 7) LE VOYAGE DANS LA LUNE.
- 8) A LA CONQUÊTE DU PÔLE. (copie originale)<sup>20</sup>.

16. Il existe au moins une autre copie simplement teintée du *Voyage dans la Lune*. Elle comporte des intertitres allemands et figure dans le DVD qui accompagne le livre de Matthew Solomon, *Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination. Georges Méliès's Trip to the Moon*, Albany, State University of New York Press, 2011. Elle est déposée à l'Institut Eye d'Amsterdam.

17. Le négatif et le positif sont respectivement déposés aux AFF sous les numéros CTN404191 et PMU404192.

18. Voir Roland Cosandey, « L'inescamotable escamoteur ou Méliès en ses figures », dans Jacques Malthête et Michel Marie, *op. cit.*, pp. 45-95.

19. Une reproduction a été publiée dans Jacques Malthête et Michel Marie, *op. cit.*, pp. 67-70. Voir également François Albera, Laurent Le Forestier et Benoît Turquety, *op. cit.*, p. 115.

20. D'après Maurice Noverre, un neuvième film en couleurs, *la Fée Carabosse*, aurait été projeté. Voir Maurice Noverre (dir.), *Le Nouvel Art cinématographique*, « le Gala Méliès », 2<sup>e</sup> série, n° 5, janvier 1930, pp. 78-79.

Après un entracte, la soirée se terminait par la projection de *Forfaiture* (*The Cheat*), un film de Cecil B. DeMille de 1915, avec Sessue Hayakawa et Fannie Ward<sup>21</sup>.

Plusieurs remarques s'imposent. Comme le soulignera Méliès dans son discours rapporté par Noverre<sup>22</sup>, cinq de ses huit films présentés au gala étaient très tardifs. Trois avaient été réalisés en 1909 : *les Illusions fantaisistes*, *Papillon fantastique* et *le Locataire diabolique* (« le Locataire irascible » du programme) ; deux en 1911 : *les Hallucinations du baron de Munchausen* et *À la conquête du Pôle*. Les trois films restants avaient été tournés, pour le plus ancien, en 1902 (*le Voyage dans la Lune*), suivi du *Juif errant* et des *Quat' Cents Farces du diable* (« les 400 Coups du diable » du programme), réalisés respectivement en 1904 et 1906.

Par la mention « copie originale », le programme de Pleyel tient apparemment à préciser que parmi les huit films, cinq ont été projetés dans l'état où ils ont été trouvés. Il s'agit de : *les Illusions fantaisistes*, *Papillon fantastique*<sup>23</sup>, *le Locataire diabolique*, *les Hallucinations du baron de Munchausen* et *À la conquête du Pôle*. Ce qui sous-entend que ce ne fut pas le cas pour *le Juif errant*, *les Quat' Cents Farces du diable* et *le Voyage dans la Lune*. On peut, en effet, raisonnablement supposer que ces trois bandes devaient être trop endommagées pour être présentées telles quelles au public et qu'il avait donc fallu les réparer, puis les contretyper et les recolorier.

Mauclair a raconté dans le numéro du 20 décembre 1929 de *l'Ami du peuple (du soir)* comment furent retrouvés les films de Méliès projetés au gala<sup>24</sup> :

Au mois de mai [1929], un ami me présenta une cinquantaine de boîtes rouillées, sans couvercle, des copies de films dans un état pitoyable.

Quelques jours après, de nuit, je vis ces films avec Gilson et, sans connaître l'auteur, nous nous extasiâmes sur les *Illusions fantaisistes* dont les qualités détonnaient singulièrement avec les autres sujets qui faisaient partie de ce que l'on peut nommer le spectacle de la « rigolade automatique » (modes, films à costumes et drames sentimentalo-épileptiques).

Remontant à la source, en trois ou quatre voyages, je ramenai à Paris le stock entier de films, huit cents à neuf cents boîtes, qui pourrissaient depuis dix-sept ans dans la laiterie d'un château normand. C'est alors que, sur les films que nous remarquions le plus, apparurent les marques de fabrique : Star-

21. À la suite de protestations d'associations japonaises, le Japon s'étant rangé du côté des Alliés pendant la Grande Guerre, le personnage japonais peu sympathique de Hishuru Tori (version de 1915), joué par Sessue Hayakawa, devint le Birman Haka Arakau dans une nouvelle version distribuée en 1918, après que la Paramount eut modifié les intertitres. Quelle fut la version présentée à Pleyel ? Par ailleurs, sous le titre du film, le programme indique : « Phonographes électriques Pleyel ». Est-ce l'indice de la diffusion d'une musique d'accompagnement pendant la projection et, dans l'affirmative, en tout cas pour *Forfaiture*, existait-il une série de disques spécialement conçus pour ce film ?

22. Maurice Noverre, *op. cit.*, pp. 73-76.

23. Ce film avait été projeté au Studio 28 dès juillet 1929 (voir *Ciné-Journal*, n° 1039, 26 juillet 1929, p. 29). Cela confirmerait que la qualité du nitrate ne nécessitait pas un contretypage. Nous verrons, en effet, que ce titre ne figure pas parmi ceux qui ont été « restaurés » en décembre 1929 pour le Gala Méliès.

24. Ce texte a été reproduit par Georges Sadoul dans *Georges Méliès*, Paris, Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui », 1961, pp. 229-230 (*ibid.*, 1970, pp. 194-196) ; *Lumière et Méliès*, Paris, Lherminier, 1985, p. 272 ; et par Roland Cosandey, *op. cit.*, note 33, pp. 63-64.

Film, Géo Méliès; et un après-midi de juillet, devant Méliès, ému, et Gilson, ébloui, je fis projeter *Papillon fantastique*, *Le Locataire diabolique*, *les Quatre cents coups du diable*<sup>25</sup> et *la fée Carabosse*, que l'on n'a pas vue au Gala Méliès<sup>26</sup>.

Dès ce moment, nous avons virtuellement décidé de montrer ces films, les seuls intéressants d'avant-guerre, comme par hasard oubliés. Comme un écho gigantesque, le nom de Méliès retentit à nouveau; on allait retrouver d'autres œuvres. Mon ami, Robert Florat<sup>27</sup> devait en effet, en octobre, m'indiquer le dernier ambulant de France qui avait en sa possession *Le Voyage dans la lune*, *Les Hallucinations du baron de Munchhausen* et *La conquête du pôle*.

Un ensemble de documents extrêmement précieux vient d'être mis au jour<sup>28</sup>, qui nous permet d'en savoir beaucoup plus sur la préparation matérielle des projections du Gala Méliès.

Un reçu simplement daté de 1929, à l'en-tête du Cirque-Théâtre Nautique, 45, rue Rochechouart, Paris (IX<sup>e</sup>), nous apprend ainsi que Jean Mauclair a acheté quatre films, pour la somme de 4 000 F, à Monsieur Bonjean, directeur de l'établissement<sup>29</sup>: «trois copies usagées» du film *Forfaiture*, et trois films de Méliès, «Découverte du Pôle»<sup>30</sup> («positif colorié»), «Voyage dans la Lune»<sup>31</sup> («copie usagée») et «Hallucination du baron»<sup>32</sup>, avec un lot d'affiches dont on ignore le contenu [Fig. 1].

Les «trois copies» de *Forfaiture* posent un problème. S'agit-il de trois copies de ce film dont on sait qu'il durait une soixantaine de minutes, soit trois fois quatre bobines de 300 mètres<sup>33</sup>, ou bien de seulement trois bobines de 300 mètres du même film? Comme il paraît vraisemblable que ces copies ont été utilisées pour recomposer le film projeté au Gala Méliès, la première hypothèse semblerait la plus probable, mais il reste surprenant qu'un même exploitant ait eu entre les mains trois copies d'un film d'une telle longueur. Ne serait-il pas alors tentant de supposer que le film de DeMille projeté à Pleyel aurait pu être amputé d'une bobine<sup>34</sup>?

25. Les nitrates de *Papillon fantastique* et du *Locataire diabolique* ont été de nouveau présentés tels quels à Pleyel. En revanche, le nitrate des *Quat' Cents Farces du diable* a été contretypé pour le gala, la pellicule ayant peut-être souffert de cette première projection.

26. En contredisant Noverre sur ce point, Mauclair confirme le programme du gala.

27. Robert Florat était directeur commercial et artistique des *Ateliers Fantasia* dont il sera question ci-après. Avec E.G. de Mèredieu et Jean Munoz, il a été président d'un ciné-club créé en 1929, «L'Image», 4, square Rapp, Paris, VII<sup>e</sup> (voir Christophe Gauthier, *la Passion du cinéma*, Paris, AFRHC/École des chartes, 1999, p. 370). Il sera par la suite directeur de production de nombreux films, dont *le Procès*, d'Orson Welles (1962). Il est cité dans une lettre, datée du 19 décembre 1929, de Georges Wild, administrateur délégué et directeur technique des *Ateliers Fantasia*, à Mauclair (collection Pascal Friaut).

28. Collection Pascal Friaut.

29. Il doit s'agir du «dernier ambulant de France» dont parle plus haut Mauclair.

30. *À la conquête du Pôle*.

31. Nous verrons plus loin que le contretypé dont provient la copie du film projetée à Pleyel, est vraisemblablement tiré de nitrates de différentes provenances, parmi lesquels celui de Bonjean.

32. *Les Hallucinations du baron de Munchhausen*.

33. À une cadence de 18 images par seconde, un film 35 mm de 300 mètres correspond à un quart d'heure de projection.

34. Roland Cosandey (*op. cit.*, pp. 84-85) constate que les comptes rendus du gala ne disent malheureusement rien à propos de cette projection de *Forfaiture*.

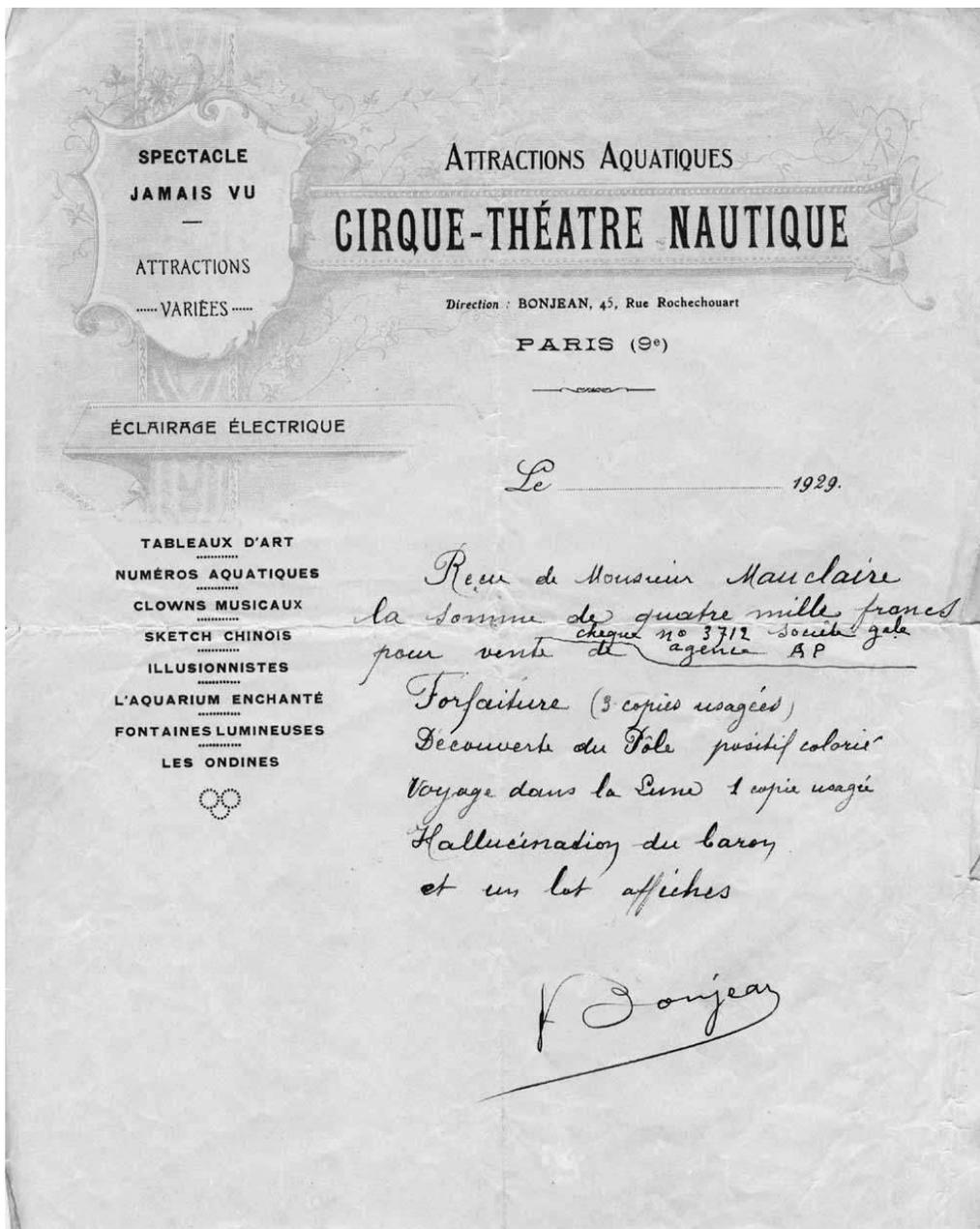


Fig. 1 : Reçu du Cirque-Théâtre Nautique, 1929 (collection Pascal Friaut).

Quant aux trois films de Méliès, nous les retrouvons dans le programme du Gala Méliès. On a vu qu'un seul de ces trois films, le *Voyage dans la Lune*, est suivi de la mention « copie usagée » sur le reçu de Bonjean. Les cinq autres films de Méliès présentés au gala (*Papillon fantastique*, *le Juif errant*, *les Quat' Cents Farces du diable*, *le Locataire diabolique* et *les Illusions fantaisistes*) sont alors très vraisemblablement ceux trouvés par Mauclair dans la laiterie du château de Jeufosse situé dans l'Eure, à Saint-Aubin-sur-Gaillon, et appartenant aux héritiers de la maison Dufayel<sup>35</sup>.

Par ailleurs, huit factures des 13 et 17 décembre 1929, trois relevés, d'octobre et décembre 1929, et un avoir du 19 décembre 1929, nous fournissent des informations d'un très grand intérêt sur la restauration des films du Gala Méliès.

Nous avons vu que trois des huit bandes projetées n'ont vraisemblablement pas été projetées dans l'état où Mauclair les a récupérées, à savoir *le Juif errant*, *les Quat' Cents Farces du diable* et le *Voyage dans la Lune*. De fait, ce sont les *Ateliers Fantasia* (« Laboratoires cinématographiques. Siège social : 10, rue Piat, Paris xx<sup>e</sup> ») que Mauclair chargea de les contretyper et de les recolorier. Les factures datées de décembre 1929 le confirment. *Le Juif errant* était complet (60 mètres<sup>36</sup>). Le contretypage et le tirage positif sur pellicule Agfa cellulo<sup>37</sup>, ainsi que la mise en couleurs (« coloris »), ont été facturés 648 francs.

Seulement 332 mètres subsistaient sur les 444<sup>38</sup> des *Quat' Cents Farces du diable*. La facture correspondant à ce film mentionne par ailleurs le tirage partiel de 30 mètres d'un film de Grimoin-Sanson. Était-ce un extrait de son *Histoire du cinéma par le cinéma*, réalisé en 1927<sup>39</sup> ? Le contretypage et le tirage positif sur pellicule Agfa cellulo, ainsi que la mise en couleurs du film (« coloris ») de Méliès ont été facturés 4 291, 35 francs, y compris le tirage partiel du film de Grimoin-Sanson.

Contrairement aux deux précédents films, on pourrait penser que le tirage positif du contretypage du *Voyage dans la Lune* a été simplement teinté (la facture ne parle que de « teintage »). Toutefois, la copie

35. Georges Dufayel (1855-1916) avait repris en 1888 le Palais de la Nouveauté, situé à Paris (xviii<sup>e</sup>). Créé en 1856 par Jacques François Crespin (1824-1888), ce magasin s'était spécialisé dans la vente à crédit de fournitures de toute sorte, principalement du mobilier. Sous la direction de Dufayel, une salle de cinéma avait été ouverte dès 1896 pour permettre aux mères de famille de faire tranquillement leurs achats pendant que leurs enfants assistaient aux projections (Voir Jean-Jacques Meusy, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, Paris, CNRS Éditions, 1995, pp. 98-102).

36. Voir Jacques Malthête et Laurent Mannoni, *l'Œuvre de Georges Méliès*, Paris, La Cinémathèque française/Éditions de La Martinière, 2008, p. 348, n° 662-664.

37. Cellulo signifie qu'il s'agit d'une pellicule dont le support est principalement composé de celluloid.

38. Voir Jacques Malthête et Laurent Mannoni, *op. cit.*, p. 351, n° 849-870.

39. Méliès mentionne ce film dans une lettre du 3 décembre 1929 à Auguste Drioux, prestidigitateur lyonnais, directeur-fondateur de la revue corporative *Passez Muscade* qui accueillait régulièrement des articles et des dessins de Méliès : « Ils sont épouvantés aussi de la présentation du film de Grimoin-Sanson : l'histoire du Cinéma par documents et images qui sera montrée quatre mois consécutifs au Studio 28 après le gala. Ils font des pieds et des mains pour l'empêcher, car cela va flanquer une tape formidable à Lumière, Gaumont, etc., etc. En somme, ils font dans leur culotte en ce moment. Le film Sanson ne sera pas montré au gala, mais après, je m'en lave les mains. Seul le directeur du studio 28 en aura la responsabilité, puisqu'il est maître dans son théâtre, mais quelle réclame pour moi, car on y prouve que si Lumière a créé le Cinématographe... en utilisant les inventions des autres, antérieures à lui, c'est moi qui suis le vrai créateur du spectacle [c'est Méliès qui souligne] cinématographique, donc l'auteur du succès triomphal du Cinéma dans tous les théâtres cinématographiques. » (Voir Jacques Malthête, *Correspondance de Georges Méliès (1904-1937)*, à paraître aux Presses Universitaires de Rennes).

couleurs, que conservent aujourd'hui les AFF à Bois-d'Arcy et dont il est certain qu'il s'agit bien de la copie authentique de Pleyel, est assurément teintée, mais avec quelques retouches bien visibles au pinceau<sup>40</sup>. La facture signale également le tirage, sur pellicule Agfa cellulo, d'un contretype de 40 mètres<sup>41</sup>, à côté du tirage d'une copie de 195 mètres, avec «teintage subséquent». Montant de la facture: 616, 50 francs [Fig. 2].

Méliès a-t-il été consulté pour la remise en couleurs de trois de ses films? C'est probable. Qu'a-t-il pensé du résultat? Nous l'ignorons. Dans le discours qui a suivi la projection de ses films, il se contentera de dire:

Je dois tout d'abord remercier les organisateurs de ce gala splendide en mon honneur. Tout d'abord M. Mauclair, directeur du «Studio 28», qui a découvert tout ce stock de pellicules, complètement introuvables depuis 1914, et qui a dû se livrer à un énorme travail pour les remettre en état, les faisant contretyper, pour certaines, et recolorier comme les originaux<sup>42</sup>.

Quant à la correspondance de Méliès sauvegardée, elle reste muette sur le sujet<sup>43</sup>.

On sait qu'après la projection de ses huit films, Méliès était apparu sur l'écran de la salle Pleyel, dans une bande tournée pour l'occasion. Madeleine Malthête-Méliès mentionne ainsi cette présentation:

Perdu dans les rues de Paris, il cherche partout la salle Pleyel. Des bouts de pellicule pendent de toutes ses poches. Il est inquiet, nerveux, et la pellicule s'allonge jusqu'à le faire trébucher. Il continue, tourne, vire et c'est à présent un amoncellement de films qui l'entourent et l'entravent. Sur le point d'être submergé, il aperçoit sur un mur une énorme affiche du gala, avec un grand portrait de lui en charge dessiné par Barrère. Son parti est pris. Il pique la tête la première dans l'affiche.

Subitement, la lumière s'allume dans la salle. L'écran se lève, découvrant au milieu de la scène, un cadre sur lequel l'affiche que l'on vient de voir est clouée. Soudain le papier est crevé par Méliès qui paraît en chair et en os, en habit de soirée, sous les feux de tous les projecteurs. Il est salué par une ovation sans fin<sup>44</sup>.

40. Sa description est détaillée ci-dessous.

41. La facture relative au *Voyage dans la Lune* ne mentionne que ces 40 mètres de contretype négatif réalisés par les *Ateliers Fantasia*, ce qui peut vouloir dire que le reste du contretype (195 - 40, soit 155 mètres) a été effectué dans un (ou des) autre(s) laboratoire(s), comme nous le suggérons par ailleurs.

42. Maurice Noverre, *op. cit.*, p. 73.

43. Jacques Malthête, *op. cit.*

44. Madeleine Malthête-Méliès, *Georges Méliès, l'enchanteur*, Grandvilliers, La Tour verte, 2011, pp. 450-451. À la dernière page (xxiv) du cahier de photos situé entre les pages 256 et 257, on voit Méliès crevant l'affiche du Studio 28. Maurice Noverre (*op. cit.*, p. 73) est plus succinct en rapportant que Méliès apparaissait sur l'écran «déchirant avec fureur et traversant au fur et à mesure une série d'affiches de Barrère; puis l'obscurité se fit brusquement, et sous le feu brutal d'un projecteur, il apparut en scène, complètement ébloui au moment où la lumière reparut». Méliès, lui-même, avait commencé son discours par ces mots: «Mesdames, messieurs, je vous demande mille pardons, mais vous me voyez complètement rempli de stupeur. On me poursuit dans les rues, on arrache mes films de mes poches, on me jette sur la scène, en m'obligeant à traverser nombre d'affiches; quelle diable d'idée ont eue les organisateurs de ce gala». (Maurice Noverre, *op. cit.*, p. 73). L'affiche du Studio 28 susmentionnée était sans doute l'une des affiches déchirées.

**ATELIERS FANTASIA**

**LABORATOIRES CINEMATOGRAPHIQUES**

SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 300.000 FRANCS

**SIÈGE SOCIAL: 10, RUE PIAT, PARIS (XX<sup>e</sup>)**

TÉL. : MÉNILMONTANT 64.40  
76.44

\*\*\*\*\*

R. C. Seine 227.406 B

**FACTURE N° 4.464**

PARIS, LE 13 Décembre 1929

Monsieur MAUCLAIRE  
Studio 28  
10, rue Tholozé  
PARIS.

*Doit*

BON DE COMMANDE N° 7.12.29		FICHE N° 4.782	
BON DE LIVRAISON N° 4.739 du 11.12.29			
" LE VOYAGE DANS LA LUNE ".			
Tirage contretype	40 m.	à 3,-	120 00
Tirage copie et teintage subséquent	195 m.	à 1,10	214 50
			334 50
Pellucule			
Agfa cellulose	195 m.	à 1,20	232 00
	+ 40 m.		
	<u>235 m.</u>		
			616 50

Toutes les marchandises sont payables sans délai. Les traites ne font pas déroger à ce lieu de paiement. En cas de contestation le Tribunal de la Seine est seul compétent.

Fig. 2: Facture n° 4464 du 13 décembre 1929 (collection Pascal Friaut – source D. Moreau, origine: Inconnue (brocante).

Une facture de 648 francs (17 décembre 1929) nous indique, sous le titre « Méliès », qu'un film de 90 mètres, soit 4 min. 30 de projection, a été tourné par les *Ateliers Fantasia* et tiré sur pellicule Gevaert celluloso. Il s'agit peut-être du film dont il vient d'être question. Était-ce Méliès lui-même qui apparaissait sur l'écran ou bien un acteur filmé de dos ? Nous l'ignorons.

En ce qui concerne maintenant le film de DeMille, on peut supposer, comme on l'a vu, que la copie projetée au gala a été composée à partir des trois bobines de ce film achetées par Mauclair au directeur du Cirque-Théâtre nautique. La facture de 1 447, 85 francs <sup>45</sup> (17 décembre 1929) détaille ainsi les différentes opérations concernant *Forfaiture* : « 59 titres, 2 titres, 2 documents, 1 document, tirage positif titres (190 mètres), tirage contretypé sur duplicating (61 mètres), tirage positif (61 mètres), montage et vérification (65 heures), pellicule Kodak celluloso (190 mètres), pellicule Gevaert celluloso (61 mètres) ». La soixantaine de « titres » doit correspondre à la réalisation d'intertitres français, soit parce que les trois bobines de Mauclair étaient dépourvues d'intertitres, soit parce qu'elles comportaient des intertitres rédigés dans une autre langue.

On peut ainsi avancer que sur les huit films de Méliès projetés au gala organisé en son honneur, Jean Mauclair en a retrouvé cinq dans le château de Jeufosse et en a acheté trois autres au directeur du Cirque-Théâtre nautique. Parmi les cinq films de Jeufosse, deux (*le Juif errant* et *les Quat' Cents Farces du diable*) ont dû être restaurés, contretypés et recoloriés par les *Ateliers Fantasia*, qui firent de même sur un seul (*le Voyage dans la Lune*) des trois films du Cirque-Théâtre nautique.

Ce sont également les *Ateliers Fantasia* qui restaurèrent une copie (incomplète ?) de *Forfaiture* et y insérèrent ou remplacèrent des intertitres. Enfin, ce sont probablement eux qui réalisèrent le petit film, aujourd'hui perdu, qui montrait Méliès à la recherche de la salle Pleyel.

### Négatif et positif du *Voyage dans la Lune* projeté au Gala Méliès

La copie des AFF est amputée des deux premiers tableaux, correspondant à un décor unique, celui de la salle où se réunit le congrès scientifique de l'Astronomic Club. Cette lacune a été relevée par Méliès lui-même dans plusieurs lettres : à Will Day, du 4 juin 1935, à Carl Vincent, des 11 et 14 février 1937<sup>46</sup>. Une version numérique de cette version en couleurs a été éditée par StudioCanal (*Georges Méliès. À la conquête du cinématographe*, 2011). Les couleurs du nitrate, qui sont pourtant restées d'une fraîcheur étonnante, ne sont malheureusement pas fidèlement restituées dans le DVD<sup>47</sup>.

45. Cette facture nous indique également que Mauclair avait fait réaliser deux épreuves 13 × 18 à partir de photogrammes du film de DeMille.

46. Voir Jacques Malthête, *op. cit.*

47. Le 31 décembre 1968, la Cinémathèque française a projeté un programme intitulé *les Merveilles du cinéma en couleurs*, avec « *Voyages [sic] dans la lune, le Merveilleux éventail vivant, l'Hôtel hanté, Un locataire diabolique, Aladain [sic] et La Lampe merveilleuse*, etc. » (information communiquée par Laurent Mannoni). La copie de Mauclair faisait-elle partie de ces « *Voyages dans la lune* » ? C'est possible, car nous verrons que le positif des AFF possède une amorce-titre qui porte le texte suivant : « *Le Voyage dans la Lune* de Georges Méliès. Copie déposée à la Cinémathèque française par M. Jean Mauclair ».

Les teintures – plus ou moins soutenues – appliquées aux éléments positifs tirés du contretype négatif, sont l'orangé, le vert et le bleu. Les interventions au pinceau sur le positif teinté sont en rouge orangé, en rouge, en bleu vert, en magenta ou en jaune. Les trois premiers coloris ne concernent que les flammes et les fumées ou les vapeurs, le jaune étant appliqué sur les astres du ciel. Ces cinq couleurs reproduisent vraisemblablement les coloris des éléments rassemblés par Mauclair. Nous verrons que trois fenêtres de tirage différentes ont été utilisées, sans que l'on en comprenne clairement la raison. L'une respecte le cadre du nitrate contretypé, mais les deux autres masquent une partie de l'image soit sur le bord gauche, soit sur les deux côtés. Cela pourrait indiquer que trois éléments distincts du *Voyage dans la Lune* ont été contretypés dans des laboratoires différents.

### *Description du négatif*

Un premier examen des éléments conservés par les AFF a été mené avec l'aide déterminante d'Éric Loné (AFF).

Les intitulés des tableaux correspondants aux éléments examinés sont donnés entre crochets<sup>48</sup> et les teintes observées directement sur le positif sont indiquées en italique et entre parenthèses.

Le négatif 35 mm se compose de quatorze éléments d'origines différentes, raccordés par des amorces blanc mat portant des inscriptions gravées à la main. On distingue trois sortes de négatifs : un négatif sur pellicule sans marque apparente, avec des perforations Bell and Howell, un négatif Pathé et un négatif Agfa. Les numéros lus sur chaque amorce renvoient aux deux éléments négatifs qu'elle relie et les cinq teintures différentes à appliquer sur chaque élément positif sont indiquées : « Ambre », « Bleu léger », « Bleu nuit », « Vert » et « Orange ». Une sixième teinture, le « Rouge », est préconisée pour le négatif n° 2, mais nous verrons que cette couleur a été appliquée au pinceau sur le positif correspondant, préalablement teinté en orangé soutenu.

De place en place, des encoches s'étalent sur quelques perforations de l'une des deux manchettes pour moduler l'éclairage de la tireuse et, outre les collures qui raccordent les amorces intermédiaires, on observe quelques collures dans les plans. Les quatorze éléments négatifs sont décrits dans l'ordre dans lequel ils ont été reliés entre eux :

– Ce négatif composite commence par une amorce blanc mat sur laquelle est gravé : « Mauclair – Voyage dans la lune – N° 1, Ambre<sup>49</sup>, 190, 20<sup>50</sup> » (*positif teinté orangé clair*).

– Négatif n° 1 [tableau 3 : Les ateliers de construction du projectile (*positif teinté orangé soutenu*)]. Pellicule Agfa (« AGFA » figure sur la manchette, dans une police qui indique que la pellicule est postérieure à 1923). Les perforations de la pellicule Agfa sont similaires à celles des perforations Pathé, mais de plus petites dimensions, avec traces d'au moins trois générations antérieures. Présence d'une bande latérale transparente (bande latérale noire à gauche sur le positif).

48. Jacques Malthête et Laurent Mannoni, *op. cit.*, pp. 128-131.

49. Correspond à un orangé.

50. Il peut s'agir de la longueur en mètres de l'ensemble (190 mètres 20). La facture des *Ateliers fantasia* indique, comme on l'a vu, 195 mètres.

- Amorce sur laquelle est inscrit : « 1/10 Ambre<sup>51</sup> ».
- Négatif n° 10 [tableau 21 : Les astronomes retrouvent l’obus. Départ de la Lune (*positif teinté vert*)]. Pellicule Pathé (« PATHÉ » figure sur la manchette accompagné de « 19 », ce qui indique que la pellicule date au moins de 1922), avec traces d’au moins deux générations antérieures. Image plein cadre.
  - Amorce : « 10/13 ».
  - Négatif n° 13 [tableaux 26 et 27 : Grand défilé triomphal/Couronnement et décoration des héros du voyage (*positif teinté orangé soutenu*)]. Pellicule sans marque apparente, avec deux bandes latérales transparentes (noires sur le positif) masquant d’éventuelles générations antérieures.
    - Amorce : « 13/14 Ambre<sup>52</sup> ».
    - Négatif n° 14 [tableaux 28, 29 et 30 : Défilé des marins et sapeurs-pompiers. Inauguration de la statue commémorative/Réjouissances publiques (*positif teinté orangé clair*)]. Pellicule sans marque apparente, avec deux bandes latérales transparentes (noires sur le positif) masquant d’éventuelles générations antérieures. Curieux carton final en caractères d’imprimerie, sans collure apparente : « À la sortie des bailles/le poisson/est mis sur le grill/puis séché à l’extérieur. »
      - Amorce : « Voyage dans la lune – N° 2 – Rouge<sup>53</sup> – 14 ».
      - Négatif n° 2 [tableau 4 : La fonderie. Les hauts-fourneaux. Coulée du canon (*positif teinté orangé soutenu, avec application au pinceau d’un rouge sur les fumées des cheminées*)]. Pellicule Agfa, avec traces d’au moins une génération antérieure. Présence d’une bande latérale transparente (bande latérale noire à gauche sur le positif).
        - Amorce : « Voyage dans la lune – N° 3 – Bleu léger<sup>54</sup> – 2 ».
        - Négatif n° 3 [tableaux 5 et 6 : L’embarquement des astronomes/Chargement du canon (*positif teinté orangé soutenu*)]. Pellicule Agfa, avec traces d’au moins une génération antérieure. Présence d’une bande transparente (bande latérale noire à gauche sur le positif), raccordée par une collure à une pellicule sans marque, avec deux bandes latérales transparentes (noires sur le positif).
          - Absence d’amorce de jonction, laquelle devrait être en toute logique : « 3/4 ».
          - Négatif n° 4 [tableaux 7, 8 et 9 : Le canon monstre. Défilé des artilleurs de la marine. Feu!!! Salut au drapeau (*positif teinté orangé soutenu, avec application au pinceau d’un rouge orangé sur la fumée du canon*)/La Lune approche/En plein dans l’œil (*positif teinté bleu*)]. Pellicule sans marque apparente, avec deux bandes latérales transparentes (noires sur le positif) masquant d’éventuelles générations antérieures.
            - Amorce : « Voyage dans la lune N° 6 – Bleu léger<sup>55</sup> – 4 ».

51. Le positif correspondant au négatif n° 10 est, en fait, teinté vert.

52. Le positif correspondant au négatif n° 14 est teinté orangé clair. L’indication « Ambre » ne distinguait donc pas obligatoirement la nuance entre orangé soutenu et orangé clair, ce dernier correspondant plutôt à la teinte « Orange » (n° 8).

53. L’indication « Rouge », ne concerne que la fin du négatif n° 2 teinté orangé soutenu. Le coloris rouge est appliqué au pinceau, d’abord sur les flammes et la vapeur, puis sur toute l’image teintée orangé soutenu.

54. Le positif correspondant au négatif n° 3 est, en fait, teinté orangé soutenu.

55. Le positif correspondant au négatif n° 6 est, en fait, teinté vert.

– Négatif n° 6 [tableaux 12, 13 et 14 : Le rêve. Les bolides. La Grande Ourse. Phœbé. Les étoiles doubles. Saturne/La tempête de neige/40° au-dessous de zéro. Descente dans un cratère lunaire (*positif teinté vert, avec application au pinceau d'un jaune sur l'étoile filante, l'étoile à six branches de l'étoile double, le croissant de lune et la Grande Ourse*)]. Pellicule sans marque apparente, avec deux bandes latérales transparentes (noires sur le positif) masquant d'éventuelles générations antérieures, puis pellicule Pathé dans « La tempête de neige » (tableau 13) après collure. Traces d'au moins une génération antérieure.

– Amorce : « Voyage dans la lune N° 12 – Bleu nuit – 6 ».

– Négatif n° 12 [tableau 25 : Le sauvetage. Rentrée au port (*positif teinté bleu soutenu*)]. Pellicule sans marque apparente, avec deux bandes latérales transparentes (noires sur le positif) masquant d'éventuelles générations antérieures.

– Amorce : « Voyage dans la lune N° 5 – Vert – 12 ».

– Négatif n° 5 [tableaux 10 et 11 : Chute de l'obus dans la Lune. Le clair de Terre/La plaine des cratères. L'éruption volcanique (*positif teinté vert, avec application au pinceau d'un rouge orangé sur l'éruption*)]. Pellicule sans marque apparente, avec deux bandes latérales transparentes (noires sur le positif) masquant d'éventuelles générations antérieures.

– Amorce : « 7/5 ».

– Négatif n° 7 [tableaux 15, 16 et 17 : À l'intérieur de la Lune. La grotte aux champignons géants/ Rencontre des Sélénites. Combat homérique/Prisonniers! (*positif teinté vert, avec application au pinceau d'un bleu vert sur le premier Sélénite pulvérisé et un magenta sur le second*)]. Pellicule Pathé, plein cadre, avec traces d'au moins deux générations antérieures.

– Amorce : « Voyage dans la lune N° 9 – Vert – 7 ».

– Négatif n° 9 [tableaux 19 et 20 : La fuite (*positif teinté orangé soutenu*)/Poursuite échevelée (*positif teinté vert, avec application au pinceau d'un rouge orangé sur les trois Sélénites pulvérisés*)]. Pellicule Agfa. Fondu enchaîné après « L'armée des Sélénites » (tableau 18). Dans « Poursuite échevelée » (tableau 20), collure raccordant la pellicule Agfa (avec une bande latérale transparente, à gauche et noire sur le positif) à la pellicule Pathé (plein cadre).

– Amorce : « 11/9 ».

– Négatif n° 11 [tableaux 22, 23 et 24 : Chute verticale dans l'espace (*positif teinté bleu soutenu*)/En pleine mer/Au fond de l'océan (*positif teinté vert*)]. Pellicule Pathé (plein cadre), puis pellicule sans marque (deux bandes transparentes, noires sur le positif) après collure [Fig. 3].

– Amorce : « Voyage dans la lune N° 8 – Orange – 11 ».

– Négatif n° 8 [tableau 18 : Le royaume de la Lune. L'armée des Sélénites (*positif teinté orangé clair, avec application d'un rouge orangé sur le roi pulvérisé*)]. Pellicule Agfa (plein cadre). Traces d'au moins trois générations antérieures.



Fig. 3 : Collure raccordant deux éléments d'origines différentes dans le négatif n° 11 (tableau 24 : « Au fond de l'océan »).  
Crédit photographique : collection CNC.

### Description du positif

Les positifs 35 mm, sur pellicule Agfa teintée et retouchée au pinceau, sont montés dans l'ordre croissant des numéros des négatifs correspondants, soit du n° 1 au n° 14 :

– Au début apparaît le carton suivant, en lettres blanches sur fond noir : « *Le Voyage dans la Lune* de/ Georges Méliès/ Copie déposée/ à la/ Cinémathèque française/ par/ M. Jean Mauclair. » Cadre sonore (bande latérale noire à gauche).

– Ensuite, carton en lettres blanches sur fond noir avec décor gris sur le bord de l'image : « *Le Voyage dans la Lune*/[étoile blanche à 5 branches] "Star Film"/Geo Méliès [étoile blanche à 5 branches]. Paris ». Teinture orangé clair (deux bandes latérales noires).

– Enfin viennent les quatorze positifs correspondant aux négatifs précédemment décrits : n° 1 (tableau 3), n° 2 (tableau 4), n° 3 (tableaux 5 et 6), n° 4 (tableaux 7, 8 et 9), n° 5 (tableaux 10 et 11) [Fig. xxix et xxx, cahier couleur], n° 6 (tableaux 12, 13 et 14), n° 7 (tableaux 15, 16 et 17) [Fig. xxxi, cahier couleur], n° 8 (tableau 18), n° 9 (tableaux 19 et 20), n° 10 (tableau 21), n° 11 (tableaux 22, 23 et 24), n° 12 (tableau 25), n° 13 (tableaux 26 et 27), n° 14 (tableaux 28, 29 et 30).

Il est ainsi à présent établi que la copie positive teintée, et retouchée au pinceau, du *Voyage dans la Lune* projetée au Gala Méliès provient de tirages négatifs effectués sur trois pellicules différentes : une pellicule Agfa sur laquelle la fenêtre de la tireuse a masqué la partie gauche de l'image positive (négatifs n° 1, 2, 3 et 9), mais pas toujours (négatif n° 8), une pellicule Pathé qui a respecté le cadre (négatifs n° 6, 7, 9, 10 et 11) et une pellicule sans marque apparente (négatifs n° 4, 5, 6, 12, 13 et 14) sur laquelle la tireuse a masqué une partie de l'image sur ses deux côtés verticaux. Il est difficile d'émettre une hypothèse sur cette façon d'opérer. On peut envisager une source multiple pour ce film : une copie achetée à l'ancien forain et deux autres trouvées à Jeufosse ? Si c'est le cas, elles n'étaient pas toutes d'une génération très proche de l'original. Sur les différents négatifs, on distingue en effet jusqu'à trois générations antérieures, au moins.

Toujours est-il que la tireuse du positif Agfa devait être équipée pour supporter ces trois types de perforations différents.

Enfin, les différences constatées entre les recommandations de teintures indiquées sur les amorces et la réalité nous incitent à penser que les restaurateurs d'aujourd'hui peuvent prendre des risques lorsqu'ils se basent sur ces indications pour restituer les couleurs. Par ailleurs, la généalogie des copies ayant conduit au contretypage négatif du *Voyage dans la Lune* projeté au Gala Méliès reste, dans une large mesure, une énigme.

Merci à Pascal Friauf, Éric Loné, Laurent Mannoni et Béatrice de Pastre.