

Les bandes cinématographiques en couleurs artificielles. Un exemple : les films de Georges Méliès coloriés à la main

Jacques Malthête

Citer ce document / Cite this document :

Malthête Jacques. Les bandes cinématographiques en couleurs artificielles. Un exemple : les films de Georges Méliès coloriés à la main . In: 1895, revue d'histoire du cinéma, n°2, 1987. pp. 3-10;

doi : <https://doi.org/10.3406/1895.1987.880>

https://www.persee.fr/doc/1895_0769-0959_1987_num_2_1_880

Fichier pdf généré le 07/11/2019

Les bandes cinématographiques en couleurs artificielles.

Un exemple : les films de Georges Méliès coloriés à la main

La non-fixité des premières œuvres cinématographiques est l'une des spécificités du cinéma des origines que l'on oublie trop souvent ; les vues animées du début du siècle n'étaient pas — beaucoup s'en faut — des œuvres définitives. Une fois vendu, le film menait sa vie propre, autonome ; il était en vérité plus proche de l'œuvre théâtrale — condamnée à être interprétée diversement selon les goûts du metteur en scène, l'humeur des acteurs et du public — que du film moderne, définitivement figé dès sa sortie du laboratoire (1).

Il y avait d'abord des modifications délibérément voulues par l'auteur : lorsqu'on avait affaire à un « très long métrage », c'est-à-dire à une bande de plus de 400 mètres en 1905 par exemple, le catalogue Méliès proposait une version écourtée (2).

Mais le film subissait ensuite une série d'avatars, quasiment incontrôlables. Sorti, donc, du laboratoire monté et en noir et blanc, il était alors : a) le plus souvent colorié (l'auteur — et/ou la maison d'édition de films dont il dépendait — exerçait un contrôle réel sur cette opération, mais il arrivait que les forains colorient eux-mêmes, ou fassent colorier ailleurs, leurs bandes), puis b) projeté, avec c) commentaire (c'était ce que l'on appelait le boniment) et d) accompagnement (bruitage et musique). Ce qui donnait lieu à des interprétations extrêmement diverses, dont il ne subsiste — et pour cause — que très peu de traces (3).

(1) A côté des premiers films parlants à versions multiples (cf. la communication de Ginette Vincendeau au Colloque de Cerisy, « Nouvelles approches de l'histoire du cinéma », août 1985), on peut citer quelques rares « interprétations » que s'autorise encore le cinéma moderne, avec la censure, le doublage ou le passage à la télévision de films recadrés !

(2) C'est le cas de quelques films de Méliès tels que *Le Barbier de Séville*, *Voyage à travers l'impossible*, *Le Palais des 1001 nuits* (*Complete Catalogue of Genuine and Original « Star » Films*, New York, 1905, p. 52, 60 et 73).

(3) Voir, par exemple, le scénario-boniment de *Voyage à travers l'impossible* (*La Revue du Cinéma*, Librairie Gallimard, Paris, 1929, n° 4, pp. 33-40, repris par M. Bessy et

De fait, dans la plupart des cas, il ne nous reste que des squelettes, c'est-à-dire des films souvent incomplets, sans couleurs ni musique, ni boniment, réduits à leur simple bidimensionalité. C'est, certes, le « texte » de l'auteur que nous avons sous les yeux (si toutefois le montage n'en a pas été modifié !), mais, encore une fois, le spectacle cinématographique ne s'arrêtait pas là, et le cinéaste de l'époque travaillait aussi et surtout en fonction de cette réalité : son film lui échappait très rapidement.

a) *Le coloriage* :

C'est l'une des métamorphoses des vues animées les moins mal connues pour la bonne raison que quelques copies couleurs ont heureusement échappé à la destruction. Si l'acheteur était riche, certaines copies pouvaient lui être vendues coloriées, entièrement à la main — image par image — jusqu'en 1903-1904, puis au moyen de pochoirs (4). Et par le procédé même du coloriage à la main, chaque film couleurs était unique (surtout avant 1905) ; en effet, les coloris variaient souvent d'une copie à l'autre suivant les goûts du chef coloriste et l'habileté de la coloriste elle-même, malgré les règles précises qui devaient régir la répartition des couleurs.

G.M. Lo Duca in *Georges Méliès, Mage*, Prisma, 1945, pp. 108-118, puis J.J. Pauvert, Paris, 1961, pp. 117-126), très proche de la version anglaise du catalogue américain (*op. cit.*, pp. 60-68).

(4) J. Mitry, *Histoire du cinéma*, Éditions Universitaires, vol. 1, 1968, p. 134. Les copies pouvaient également être virées ou teintées. Elles étaient alors monochromes (on peut mentionner, par exemple, l'utilisation systématique du bleu dans les scènes censées se dérouler la nuit ; les sous-bois étaient souvent teintés en vert et les crépuscules en rouge — voir E. Coustet, *Le Cinéma*, Hachette, 1921, p. 161). Rappelons que le virage consiste à remplacer l'argent métallique qui constitue l'image positive par un sel coloré (les combinaisons métalliques étaient assez peu nombreuses). La coloration sera donc plus intense sur les parties noires de l'image positive. Par contre, dans les parties claires et transparentes, là où la gélatine est presque pure, la coloration sera faible ou nulle. Dans la teinture, au contraire, le colorant acide (Amaranthe, Bleu direct, Ponceau, Vert acide, Vert

b) *La projection* :

Les efforts accomplis par les cinémathèques pour remettre les films muets à la « bonne » cadence peuvent parfois faire sourire. Car, s'il est vrai que la cadence *moyenne* du muet était de 16 à 18 images par seconde, il faut se souvenir que celle-ci dépendait évidemment de la prise de vue d'abord (5), mais surtout de la projection (éga-

naphthol, Violet acide...) agit passivement en pénétrant uniformément la gélatine de l'image positive. L'image argentique fixée reste donc noire dans une gélatine entièrement teintée. Pour obtenir des tons variés, on pouvait aussi virer par mordantage. Ce procédé consiste à substituer à l'image argentique du film une image en un sel d'argent insoluble (mordant), incolore ou peu coloré, capable de fixer solidement les colorants basiques utilisés parallèlement dans le coloriage au pochoir (Auramine, Chrysoidine, Rhodamine, Vert malachite, Violet de méthyle...). La quantité de colorant fixé est ici proportionnelle à celle du mordant, donc à la quantité d'argent. Ajoutons que Pathé utilisait aussi le film positif à support teinté. L'émulsion positive était identique à celle des films positifs sur support incolore et le tirage était pratiqué de façon analogue. La teinte du support était très stable aux fixage, virage et mordantage, et à la lumière de projection (cf. J. Ducom, *Le Cinématographe scientifique et industriel*, 2^e édition, Albin Michel, Paris, 1924, pp. 376-387, et L. Didié, *Le Film vierge Pathé*, manuel de développement et de tirage édité par les Établissements Pathé-Cinéma, 1926, pp. 123-141). Les catalogues Pathé de 1905-1906 (ces précieux documents, analysés par T. Guillaudeau in *Iris*, Analeph, Paris, vol. 2, n° 1, 1984, p. 33 et in *Les Cahiers de la Cinémathèque*, Institut Jean Vigo, Perpignan, n° 41, 1984, p. 31, sont à présent conservés à l'Institut Lumière de Lyon) nous indiquent que le client n'avait guère le choix : nombreuses étaient les bandes qui ne pouvaient être vendues qu'en couleurs, comme *La Fée aux fleurs*, *l'Antre infernal*, *l'Album merveilleux* (1905) ou *Les Fleurs animées* (1906). L'acheteur devait alors acquitter un supplément de 40 à 50 % pour les bandes teintées et/ou coloriées au pochoir (le prix du mètre en noir et blanc était de 2 F); pour les bandes virées l'augmentation n'était que de 5 % et de 2 à 3 % seulement lorsque le virage ne concernait qu'une partie de la bande. Certains films pouvaient être partie coloriés, partie virés comme *Les Fleurs animées* ou *La Revanche de Pierrot* (1906). Ainsi, en 1905-1906, 25 % des titres Pathé étaient vendus en couleurs, dont 7 % au pochoir. Au contraire de Pathé et Gaumont, Méliès ne semble pas avoir utilisé le virage et la teinture, si l'on en juge d'après ses catalogues et les « Star » films couleurs qui sont parvenus jusqu'à nous. Pour la France (brevets Pathé *et al.*), le coloriage fut mécanisé fin 1906-début 1907 et le découpage des pochoirs fut réalisé par des machines spéciales à partir de 1908 seulement (voir J. Marette, in *Bulletin de l'Association Française des Ingénieurs et Techniciens du Cinéma*, 1950, n° 7, pp. 3-8).

(5) Le supplément du mois de décembre 1905 du catalogue Pathé précise (p. 5) : « Avis concernant la projection de quelques bandes. Pour remédier à l'insuffisance du jour des mois d'hiver, nous avons dû enregistrer à une vitesse un peu inférieure à la vitesse normale, quelques tableaux des dernières vues dont les titres suivent : *Une grande découverte*, *L'Ours photographe*, *L'Oie du réveillon*, *Visite de la douane*, *Les Voleurs d'enfants*. En conséquence, si ces mêmes tableaux étaient projetés à la vitesse normale, les mouvements paraîtraient trop précipités; aussi, nous faisons appel

lement manuelle) et était, de ce fait, largement tributaire du savoir-faire et de la fantaisie du projectionniste, des effets que ce dernier voulait produire (accéléré, par exemple) sur un public souvent différent.

Là encore, l'œuvre laissée par l'auteur donnait naissance à une grande variété de spectacles.

c) et d) *Boniment et accompagnement* :

Comme chacun sait, le cinéma muet n'a jamais existé. Les films étaient accompagnés, soit par un orchestre, soit, le plus souvent, par un pianiste qui « resservait » à peu près toujours les mêmes morceaux; et surtout commentés par un bonimenteur ou « bonisseur », qui bruitait les différentes scènes et expliquait au public ce qui se déroulait sous ses yeux, ce qu'il *fallait*, en fait, voir sur l'écran (6).

Il faut savoir aussi que les forains ne reculaient pas devant les coupes et les interpolations (7), qu'ils avaient toute liberté pour insérer les titres et cartons qui leur étaient vendus séparément (8).

Ce qui montre, s'il en était besoin, à quel genre de difficultés se trouve confronté l'historien qui aborde l'étude du cinéma naissant.

L'œuvre de Méliès constitue un très intéressant « fossile » de ces deux premières décennies du spectacle cinématographique, avec, bien sûr, ses caractéristiques propres. Par exemple, Méliès avait évidemment ses acheteurs qui « interprétaient »

à l'intelligence de l'opérateur chargé des projections pour présenter ces tableaux à une allure raisonnable, en ayant simplement soin de réduire convenablement la vitesse du cinématographe ».

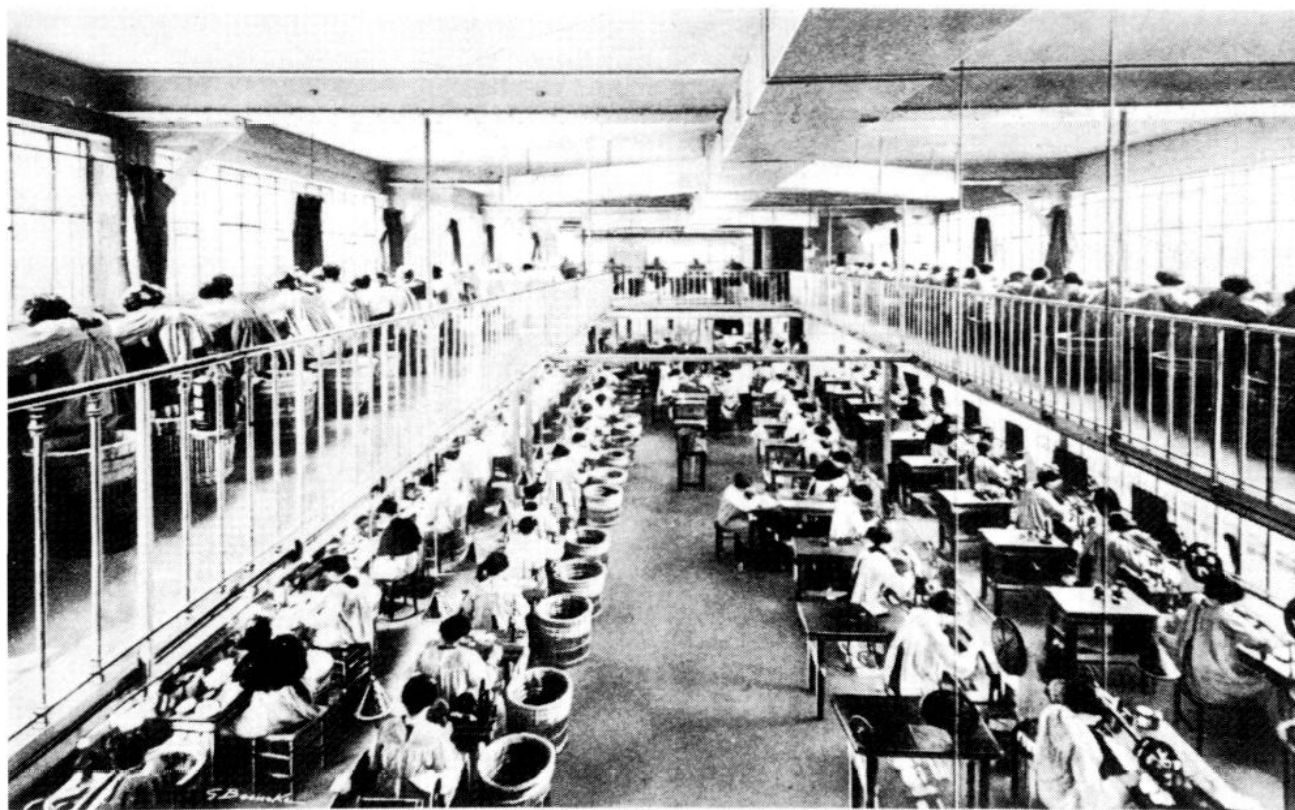
(6) On mesure l'importance du « bonisseur » lorsqu'on voit des Méliès particulièrement obscurs comme *Le nouveau seigneur du village* ou *La bonne bergère et la mauvaise princesse* (1908), films dont le scénario est perdu (voir *Essai de reconstitution du catalogue français de la Star-Film*, suivi d'une *Analyse catalogographique des films de Georges Méliès recensés en France*, publication du Service des Archives du Film, Centre National de la Cinématographie, France, 1981, p. 303 et 334).

(7) C'est le cas d'une « version » de la *Damnation de Faust* (1904) de Méliès, qui était projetée à la Foire St-Romain de Rouen avec une scène : *La Descente aux enfers*, d'un autre « Star » film : *Faust aux enfers* (1903) (affichette publicitaire pour *Le Grand Palais des Cinématographes* de J. Marrécau, retrouvée à la Bibliothèque municipale de Rouen par B. Lefebvre qui nous en a aimablement fourni une reproduction). De même, deux copies nitrate du *Raid Paris-Monte-Carlo en 2 heures* (1905) ont plusieurs tableaux intervertis par rapport au texte du catalogue américain de 1908 (voir *Essai de reconstitution du catalogue français de la Star-Film*, *op. cit.*, pp. 226-229).

(8) Nous avons l'exemple de trois « Star » films dont les cartons ne sont pas à leur place logique : *Le Mariage de Victorine*, *Le Tunnel sous la Manche* et *Eclipse de soleil en pleine lune* (1907) (voir *Essai de reconstitution du catalogue de la Star-Film*, *op. cit.*, p. 273, 276 et 280).



Lully ou le violon brisé (1908). « Anecdote Louis XIV en 4 tableaux, avec ballet. Très artistique. Spécial pour coloris ». (Coll. Malthête-Méliès)



Un atelier de coloriage Pathé vers 1906. (Coll. Malthête-Méliès)

ses vues à leur guise ; mais, parallèlement, il s'était réservé un deuxième « studio », le Théâtre Robert-Houdin, où il pouvait organiser ses spectacles cinématographiques selon son goût, et donc *réaliser* ses films *de bout en bout*. Là, comme Émile Reynaud et son Théâtre Optique au musée Grévin, il avait la possibilité de contrôler rigoureusement la cadence de la projection, l'accompagnement musical et le boniment (9).

La couleur chez Méliès

Si G. Sadoul rappelle justement que « Méliès n'a jamais revendiqué l'invention du coloriage » (10), il reconnaît, avec J.-P. Maclaure — le découvreur des neuf films de Méliès projetés au Gala Pleyel (1929) et recoloriés pour l'occasion (11) — la grande place que tient la couleur dans le spectacle cinématographique du sorcier de Montreuil (12).

En effet, Méliès qui, comme Walt Disney, n'eut jamais la prétention de reproduire toutes les nuances naturelles, a très vite compris la dimension qu'ajouterait aux projections de vues animées

(9) De ce point de vue, Méliès fait inévitablement penser à Molière, cet autre homme-orchestre qui mettait en scène ses pièces et les interprétait avec une troupe de fidèles.

(10) G. Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, Denoël, vol. 2, 1978, p. 89. L'un des premiers films en couleurs — encore qu'il ne s'agisse pas là d'une véritable bande cinématographique destinée à être projetée, mais d'un film pour kinéscope — semble avoir été *La Danse d'Annabelle* (1894) de W.K.L. Dickson, coloriée par une certaine Mme Kuhn (G. Sadoul, *op. cit.*, vol. 1, pp. 257-258, 344).

(11) Il s'agit de (M. Noverre, *Le Nouvel Art Cinématographique*, 2^e série, Brest, n° 5, janvier 1930, pp. 78-79) : *Les Illusions fantaisistes*, *Le Papillon fantastique*, *Le Locataire diabolique* (1909), *Le Juif errant* (1904), *Voyage dans la lune* (1902), *Les Hallucinations du baron de Münchhausen* (1911), *Les 400 farces du diable*, *La Fée Carabosse* (1906 — ce film ne figure pas dans le programme du Gala Pleyel vendu avec un numéro de *La Revue du Cinéma*, *op. cit.*) et *A la conquête du pôle* (1911), films dont une légende tenace attribue le recoloriage à Mme Thuillier qui avait pourtant déclaré à l'époque : « Si j'avais eu le temps, je me serais occupée moi-même du coloriage des films destinés au gala Méliès. » (M. Noverre, *op. cit.*, p. 74).

(12) « Les films de Georges Méliès devaient, dans son esprit, être projetés en couleurs. (...) Projeter ces films en « noir et blanc » paraît aussi vain que de vouloir supprimer les couleurs des féeries de Walt Disney. » (J.-P. Maclaure, cité par P. Leprohon in *Le Cinéma, cette aventure*, A. Bonne, Paris, 1970, p. 65). « La couleur est chez Méliès aussi indispensable que dans les miniatures, les images d'Épinal et les cartes postales. » (G. Sadoul, *op. cit.*, vol. 2, p. 90). L'appréciation de J. Mitry semble plus réservée (*op. cit.*, p. 142) : « Toutefois, ces teintes plates semblables à celles des images d'Épinal, allaient de pair avec la naïveté des films primitifs ; elles s'harmonisaient avec les féeries de toiles peintes et les films de Méliès durent une partie de leur charme à leur coloriage. »

l'introduction de la couleur, à laquelle était d'ailleurs habituée la clientèle des spectacles de lanterne magique ; et il tourna très certainement la plupart de ses films avec en tête les différents coloris qu'il ferait appliquer sur la pellicule. Mais écoutons-le plutôt :

« Les décors sont exécutés d'après la maquette adoptée (...) et peints à la colle, comme la décoration théâtrale ; seulement la peinture est exclusivement exécutée en grisaille, en passant par toute la gamme des gris intermédiaires entre le noir pur et le blanc pur. (...) Les décors en couleurs viennent horriblement mal. Le bleu devient blanc, les rouges et les jaunes deviennent noirs, ainsi que les verts (13) ; il s'ensuit une destruction complète de l'effet. Il est donc nécessaire que les décors soient peints comme les fonds des photographes — (...) le mieux est de n'employer (...) que des objets fabriqués spécialement, et peints également dans diverses tonalités de gris graduées avec soin, suivant la nature de l'objet. Les films ou pellicules cinématographiques importants étant souvent colorisés à la main avant de les projeter, il serait impossible de colorier des objets réels photographiés, lesquels, s'ils sont en bronze, en acajou, en étoffes rouges, jaunes ou vertes, viendraient d'un noir intense, sans transparence par conséquent, et sur lequel il serait impossible de donner le ton réel translucide nécessaire à la projection. (...) Par la même raison, la plupart des costumes doivent être fabriqués spécialement dans des tonalités qui viennent bien en photographie et susceptibles de recevoir plus tard le coloris. (...) Mais, là encore, (lès artistes) n'échappent pas à la loi qui régit la peinture des décors, dans lesquels le blanc et le noir sont seuls employés. Ici, plus de rouge sur les joues, ni sur les lèvres, sous peine d'obtenir des têtes de nègres. Le maquillage se fait exclusivement au blanc et au noir » (14).

Les films de Méliès semblent avoir été colorisés dès 1897 par des ouvrières coloristes dirigées, dans des ateliers situés à Vincennes, par Mme Thuillier, elle-même ancienne coloriste de plaques en verre et celluloïd pour lanternes magiques, qui travailla pour d'autres cinéastes comme R. Grimoin-Sanson, par exemple (15).

(13) Les émulsions de l'époque n'étaient guère sensibles qu'aux radiations de courtes longueurs d'onde (violet et bleu).

(14) « Les vues cinématographiques de M. Georges Méliès », *Annuaire Général et International de la Photographie*, Plon, Paris, 1907, pp. 376 et suivantes.

(15) Voir l'interview de Mme Thuillier par F. Mazeline dans le journal *L'Ami du Peuple* (du soir) du 13 décembre 1929, citée par M. Noverre (*op. cit.*,

Nous trouvons l'une des premières mentions concernant la vente de « Star » films couleurs dans un catalogue anglais de 1901 : il s'agit de *La Danse du feu* (1899). En 1905, sur les 370 titres du catalogue anglais, 16 peuvent être vendus en couleurs (soit 4 % des titres) (16). 9 autres titres sont recommandés « pour coloris » (17). En 1908, le catalogue américain ne propose que 18 films en couleurs (18) parmi ses 445 titres (soit 4 % des

p. 74) : « Devant nous, Mme Thuillier qui, sur les indications du cinéaste (Georges Méliès), coloria tous ses films, s'indigne de voir disparaître la technique de la couleur. (...) J'ai colorié les films de Méliès pendant quinze ans. Depuis 1897 jusqu'en 1912. » R. Grimoin-Sanson raconte dans son livre *Le Film de ma vie* (H. Parville, Paris, 1926, p. 125) à propos des films du Cinéorama projetés à l'Exposition de 1900 : « Enfin — enfin ! — tandis que les mécaniciens achevaient l'installation des projecteurs, je développai les dernières bandes. Une artiste de grand talent, Mme Thuillier, s'était chargée de les colorier, et ce n'était pas une mince besogne. Chaque film comprenait en effet dix bobines, sur lesquelles s'enroulaient cent vingt mètres de vues ! ». D'autres chefs coloristes nous ont laissé leurs noms. Citons les demoiselles Rouillon, Mme Vallouy, M. Marro Fornelio (J. Deslandes et J. Richard, *Histoire comparée du cinéma*, Casterman, Tournai, vol. 2, 1968, pp. 203-204), Mme Chaumont (G. Sadoul, *op. cit.*, vol. 2, p. 100, citant F. Mesguish, *Tours de manivelle*, Grasset, 1933), Segundo de Chomon (M.-T. Ros-Vilella, *Les Cahiers de la Cinémathèque*, Perpignan, n° 29, 1979, p. 166), MM. Fourrel, Mery et Pollard (J. Marette, *op. cit.*).

(16) *La Danse du feu*, *La Crémation*, *Cendrillon* (1899), *Jeanne d'Arc*, *Le Rêve de Noël* (1900), *La Chrysalide et le papillon d'or*, *Le Petit Chaperon rouge*, *La Fontaine sacrée* (1901), *Voyage dans la lune*, *Le Voyage de Gulliver*, *Les Aventures de Robinson Crusoë* (1902), *Le Royaume des fées*, *Faust aux enfers* (1903), *Voyage à travers l'impossible*, *Le Juif errant*, *Détresse et charité* (1904).

(17) *Luttes extravagantes* (1899), *Les 7 péchés capitaux*, *Le Rêve du radjah*, *Le Sorcier*, *le prince et le bon génie*, *Le Livre magique*, *Le Songe d'or de l'avare* (1900), *La Guirlande merveilleuse*, *Les Filles du diable*, *Le Cake-Walk infernal* (1903). En 1901, le mètre en noir et blanc est vendu 2 shillings 6 pence, le double en couleurs. Les films les plus longs sont vendus 3 shillings 8 pence le mètre noir et blanc, le double en couleurs. A partir de 1902 et jusqu'en 1905 au moins, le mètre noir et blanc ne vaut plus que 1 shilling 9 pence et 2 shillings pour les longs métrages. Le prix double toujours pour la couleur.

(18) *Le Royaume des fées*, *Faust aux enfers* (1903), *Damnation du docteur Faust*, *Le Barbier de Séville*, *Le Rosier miraculeux*, *Voyage à travers l'impossible* (1904), *Le Phénix*, *Le Menuet lilliputien*, *Le Palais des 1001 nuits*, *Le Raid Paris-Monte-Carlo en 2 heures*, *La Légende de Rip Van Vinckle*, *Jack le ramoneur* (1905), *Les Incendiaires*, *Les 400 farces du diable*, *La Fée Carabosse*, *Robert Macaire et Bertrand* (1906), *200 milles sous les mers*, *Le Tunnel sous la Manche* (1907). En 1905, le mètre noir et blanc vaut 49 cents lorsque le positif est tiré à Paris à partir du négatif original et seulement 43 cents lorsqu'il est tiré à New York à partir d'un internégatif, ceci pour les 300 premiers titres du catalogue. A partir du 301^e titre (*Une Indigestion*-1902), les films sont enregistrés à Montreuil avec deux caméras. L'un des deux négatifs est envoyé à New York pour tirer les copies vendues sur le marché américain 49 cents le mètre. Il faut multiplier le prix

titres également). Un 19^e film, *Le Rêve du radjah* (1900) est « splendide en couleurs », précise le catalogue. En ce qui concerne la France, les trois catalogues dont nous disposons (1899, 1906 et 1908) ne sont pas assez précis pour que nous puissions évaluer le nombre de bandes coloriées mises en vente par Méliès en France (19) (il ne fait toutefois pas de doute que l'on avait la possibilité d'y faire colorier à façon les bandes de son choix, soit chez Méliès, soit chez d'autres éditeurs (20)).

C'est l'examen attentif des quinze « Star » films coloriés qui existent encore (21) et le recoloriage de deux copies acétate 35 mm dans les conditions supposées de l'époque (22), qui nous ont permis de pénétrer une technique à propos de laquelle les documents écrits sont pratiquement introuvables.

par 2,33 pour les copies couleurs. En 1908, le mètre noir et blanc ne vaut plus que 39 cents, mais le mètre couleurs 2,66 fois plus. Étant donné leur prix élevé (un peu plus de 1 dollar le mètre), il est probable que les copies couleurs venaient de France.

(19) Les catalogues français de 1906 et 1908 signalent simplement dans de rares cas : « pour coloris », « sensationnel pour coloris » ou « spécial pour coloris » (*La Danse du feu*, *La Crémation* (1899), *Les Filles du diable* (1903), *Lully* (1908)). Une affiche publicitaire de 1902 pour le Théâtre Électrique de E. Grenier à la Foire St-Romain de Rouen (Bibliothèque municipale de Rouen) mentionne une copie couleurs de *Cendrillon* (1899). Dans une lettre datée de 1906 (J. Deslandes et J. Richard, *op. cit.*, pp. 485-486), Méliès indique que « les scènes sont vendues, en noir, à raison de 40 F les 20 mètres » (soit 2 F le mètre) « Les grandes vues ou pièces à spectacle ou féeries à nombreux personnel et variant entre 10 et 16 ou 17 longueurs de 20 mètres sont cotées plus cher et reviennent à 50 F les 20 mètres en noir » (soit 2,50 F le mètre pour les vues de 200 à 350 mètres et plus). Le coloris coûte environ 30 à 35 F les 20 mètres » (soit 1,50 F à 1,75 F le mètre). Si l'on compare avec les prix pratiqués par Pathé à la même époque (cf. note 4 : 2 F le mètre noir et blanc, 3 F au plus le mètre couleurs au pochoir et/ou teinté et 2,10 F au plus le mètre viré), on voit que le film couleurs Pathé était bien meilleur marché. Le catalogue Méliès français de 1908 précise : « Tous les films de notre série nouvelle seront vendus au prix uniforme de 1,25 F le mètre (...). Le coloris se compte à raison de 1 F à 1,75 F le mètre ».

(20) La Maison Gaumont indique, par exemple, dans son catalogue : « Nous nous chargeons, moyennant un prix à façon, de colorier même les bandes qui ne sont pas de notre collection ». (J. Deslandes et J. Richard, *op. cit.*, p. 330).

(21) Il s'agit de *Jeanne d'Arc* (1900), *L'Homme-mouche* (1902), *Le Royaume des fées*, *Le Chaudron infernal* (1903), *Damnation du docteur Faust*, *Le merveilleux éventail vivant*, *Voyage à travers l'impossible* (1904), *Le Palais des 1001 nuits*, *Le Raid Paris-Monte-Carlo en 2 heures*, *La Légende de Rip Van Vinckle* (1905), *Les 400 farces du diable*, *L'Alchimiste Parafaragaramus*, *La Fée Carabosse* (1906), *Le Locataire diabolique*, *Les Illusions fantaisistes* (1909) (collection de l'Association « Les Amis de Georges Méliès »).

(22) J. Malthête, « Méliès et la couleur » in *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Klincksieck, Paris, 1984, p. 185.

Nous n'avons malheureusement pas toujours eu accès à la copie nitrée originale. Néanmoins, si tant est que les contretypes couleurs modernes sont les fidèles reflets des films nitrés dont ils sont issus, et que les coloris originaux n'ont, dans leur ensemble, pas trop passé (23), nous avons pu observer les faits suivants :

On ne peut vraiment distinguer que six couleurs différentes, qui sont, par ordre de fréquence décroissante : un orange (comme celui du chaudron du *Chaudron infernal*; de la tunique du troubadour, de la cornue et des livres du premier tableau de *La Fée Carabosse*; de nombre de meubles du *Locataire diabolique*) et un bleu-vert proche du cyan (comme celui du diable du *Chaudron infernal*; des bas du troubadour et de la fumée du premier tableau de *La Fée Carabosse*); puis un carmin (comme celui de la culotte du diable du *Chaudron infernal*; de la cape de la sorcière du premier tableau de *La Fée Carabosse*); puis un rouge vif (la couleur de nombreux feux de « Star » films); enfin un magenta (comme celui de la robe d'une femme du *Chaudron infernal*; de la guitare du troubadour et des bas d'un des deux gnomes de *La Fée Carabosse*) et un jaune (comme celui des cornes des masques muraux du *Chaudron infernal*).

Les colorants de base utilisés devaient être en nombre limité, probablement pas plus de quatre. La valeur des teintes variait avec la concentration du colorant et les nuances pouvaient être modulées par les différentes tonalités de gris sur lesquelles le coloris était appliqué (cf. note 14).

Vers 1906, dans un petit fascicule publicitaire dû à la plume de G.-M. Coissac (24), la *Maison de la Bonne Presse* proposait à sa clientèle de nouveaux coloris pour bandes cinématographiques, sans, évidemment, en dévoiler la nature chimique (étaient-ce des colorants purs ou déjà des mélanges? Quel était le type de substance utilisé?) :

« La mise en couleurs des vues de projection est excessivement facile et si les amateurs n'obtiennent pas toujours le succès, ils le doivent à un défaut d'attention et à un manque de patience. (...) Les couleurs employées jusqu'à ce jour présentent de multiples inconvénients; (...) Les nouvelles couleurs transparentes de la Bonne Presse ont été préparées par un chimiste doublé d'un artiste de talent; elles rendront aux projec-

(23) Ce sont en général les jaunes et les magentas qui résistent le mieux au temps.

(24) G.-M. Coissac, *Le Coloris des diapositives de projection et des bandes cinématographiques*, 1906, 6 pages (Bibliothèque Nationale, Paris, 8^e V Pièce 15507).

tionnistes d'incalculables services parce qu'elles sont excessivement colorantes et possèdent une fraîcheur de ton qui permet d'obtenir sans effort, des effets remarquables et d'avoir ainsi des positifs coloriés avec art, au lieu des barbouillages que l'on rencontre parfois dans les collections d'amateurs. (...)

Afin d'éviter aux coloristes de trop nombreux tâtonnements, il est utile de leur faire connaître le moyen pratique d'obtenir un coloris très pur, contrastant heureusement avec les procédés ordinaires.

Notre nouvelle boîte comprend : 1° huit flacons de couleurs transparentes dont le mélange fournira tous les tons : rouge garance, rouge vermillon, rouge de Bordeaux, jaune, jaune orange, bleu, violet et terre de Sienne, 2° un flacon de liquide incolore appelé médium (25), indispensable pour une application égale de colorant sur la couche sensible. (...)

Avec le bleu et le jaune, on obtient des verts différents suivant la proportion de l'une ou l'autre de ces couleurs.

Avec le bleu et le rouge, on obtient le violet.

Le mélange du rouge et du jaune donne le ton orange.

Les bruns foncés s'obtiennent avec l'orange et le violet.

Avec l'orange et le bleu, on a des verts de bruyère.

Enfin divers mélanges peuvent former un nombre considérable de combinaisons et de nuances. »

Comme on le voit, les coloris pouvaient être utilisés en mélanges (mélanges réalisés avant l'application ou directement sur la pellicule par superposition).

Ceci est particulièrement net dans le cas du rouge vif des flammes du *Chaudron infernal* (1903) ou du *Voyage à travers l'impossible* (1904), obtenus sans nul doute — comme le montre le pourtour jaune des flammes — par application d'un jaune vif sur toute la surface occupée par la flamme, puis d'un magenta en son centre.

Il convient de préciser que les violets et les bruns sont absents des films de Méliès, que les fonds sont rarement teintés (26), qu'enfin, con-

(25) Liquide encore utilisé de nos jours par les retoucheurs et qui a pour fonction d'humidifier et de gonfler la pellicule avant l'application du colorant dont il facilite la pénétration.

(26) Le coloriage d'un décor comme celui de *La Légende de Rip Van Vinckle* (1905, tableaux 2, 3 et 9) reste exceptionnel. Rappelons que les parties non colorées du nitré original prennent invariablement un ton sépia dans les contretypes couleurs modernes.

trairement à ce qu'on lit parfois, la peau des personnages n'est pas colorée.

Les colorants

Quels étaient les colorants utilisés? Nous citons, après tant d'autres, quelques-uns des propos, au demeurant peu clairs, tenus par Mme Thuillier lors du Gala Pleyel :

« J'ai colorié tous les films de M. Méliès (...). Ce coloriage était entièrement fait à la main. J'occupais deux cents ouvrières dans mon atelier. Je passais mes nuits à sélectionner et à échantillonner les couleurs. Pendant le jour, les ouvrières posaient la couleur, suivant mes instructions. Chaque ouvrière spécialisée ne déposait qu'une couleur. Celles-ci, souvent, dépassaient le nombre de vingt (27) (...)

Nous employions des couleurs d'aniline très fines. Elles étaient successivement dissoutes dans l'eau et dans l'alcool. Le ton obtenu était transparent, lumineux. Les fausses teintes n'étaient pas négligées » (28).

Les fameuses couleurs d'aniline de la fin du siècle dernier étaient des colorants basiques — utilisés également dans les virages par mordantage (voir note 4) — comme la Fuchsine (magenta), le Vert de méthyle (cyan) ou l'Auramine (jaune), lesquels (en solution à 0,5-1 % dans l'éthanol aqueux à 50 %) donnent des tons — nous l'avons vérifié — tout à fait comparables à ceux des « Star » films.

Il reste que l'analyse chromatographique d'échantillons de nitrates colorés devrait nous donner les renseignements précis qui nous manquent (29).

Le pochoir

La technique du pochoir a-t-elle été appliquée aux films de Méliès? Nous savons que ce procédé

(27) Même si l'on compte les différentes tonalités d'une même couleur — dues à une plus ou moins grande dilution du colorant, par exemple — pour autant de coloris distincts, il est tout à fait impossible, en tout cas chez Méliès, d'atteindre la vingtaine. Et lorsque Mme Thuillier dit que le coloriage « était entièrement fait à la main », sous-entend-elle qu'elle n'a jamais utilisé le pochoir?

(28) M. Noverre, *op. cit.*, p. 74.

(29) Il suffirait pour ce faire de prélever une « carotte » de chaque coloris, laquelle, plongée dans un peu d'éthanol, doit libérer le colorant solubilisé que l'on peut alors facilement identifier par comparaison avec une référence.

a été introduit vers 1903-1904 chez Pathé. Voici comment J. Marette décrit le travail des coloristes vers 1906 :

« Nous sommes donc en 1906 et Charles Pathé possède déjà, rue du Bois à Vincennes, un atelier de coloriage occupant 200 ouvrières.

Le coloriage y est encore effectué à la main : les pochoirs sont découpés dans des positifs de série par des ouvrières exercées. On y prépare un pochoir par ton de couleur et la couleur est appliquée sur les images du film au travers des découpures du pochoir. Pour cela l'ouvrière maintient avec sa main gauche le pochoir en superposition exacte sur le film tandis que sa main droite munie du pinceau prend la couleur sur un encrier, l'essuie sur un tampon et le porte sur le pochoir ; puis par un léger frottement colorie l'image au travers des découpures du pochoir.

On utilise dès cette époque sept couleurs ou tons différents pour lesquels sept pochoirs sont préparés au moyen de copies positives ordinaires qui sont découpées à la main d'après les modèles étudiés et créés par le chef coloriste, puis enfin dégelatinées.

Les colorants sont des couleurs d'aniline en solutions aqueuses.

Jusqu'à présent ce procédé n'est pas original ; c'est l'application au cinéma du coloriage par pochoir connu déjà dans d'autres industries et qui est d'ailleurs utilisé également par Méliès et Gaumont » (30).

Par cette technique, au moins une vingtaine d'images étaient coloriées à la fois, au moyen d'un gros pinceau imprégné d'une solution de la couleur d'aniline appropriée ; ce qui produisait des variations d'intensité des couleurs très estompées, des teintes beaucoup plus régulières, qui « sautaient » moins que celles obtenues avec le seul pinceau, image par image.

Or, sur tous les Méliès examinés, non seulement les coloris ne sont pas stables d'une image à l'autre, mais les coups de pinceaux sont souvent très visibles (voir, par exemple, le cyan des bas du diable dans *Le Chaudron infernal*). Ce qui tendrait à indiquer que Méliès utilisa très peu, sinon pas du tout, le pochoir.

Il est cependant peu probable que des films tardifs sauvegardés comme *La Fée Carabosse* (1906), *Le Locataire diabolique* ou *Les Illusions fantaisistes* (1909) — qui présentent pourtant toutes les caractéristiques des coloriages sans pochoir — aient été entièrement peints à la main, image par image, à l'époque de leur sortie. Ces trois copies

(30) J. Marette, *op. cit.*

peuvent fort bien faire partie du lot de celles qui ont été recoloriées en 1929 pour le Gala Pleyel par une équipe de coloristes qu'avait sans doute dû diriger Mme Thuillier, avant la Grande Guerre. Et, comme il est fort peu vraisemblable qu'en 1929 on ait pris le temps et la peine de travailler au pochoir, c'est-à-dire de sacrifier six à huit contretypes pour colorier *une seule* copie, il paraît plus plausible que les bandes de Pleyel ont été peintes « à l'ancienne », sans pochoir.

Nous terminerons sur une remarque de G. Sadoul évoquant la réalisation, tout à fait envisageable, de trucages par le biais du coloriage, sans

pour autant citer un seul exemple pris dans un film :

« La couleur donnait parfois lieu à d'ingénieux trucages. Si Mlle Thuillier (sic) priait l'ouvrière d'enluminer le frac du prestidigitateur en rouge, puis en bleu à partir de la quarantième image, l'acteur paraissait changer d'habit « à vue » au cours de la représentation » (31).

Malheureusement, bien que cette possibilité soit bien séduisante, nous n'avons pu observer de tels trucages dans aucun des « Star » films couleurs qui subsistent.

(31) G. Sadoul, *op. cit.*, vol. 2, p. 90.