

—La couleur retrouvée—
—du **Voyage**—
—dans la **Lune**—



Méliès

—A **Trip**—
—to the **Moon**—
—Back in color—



Méliès

—La couleur retrouvée—
—du **Voyage**—
—dans la **Lune**—

Un livre édité par la Fondation Groupama Gan pour le Cinéma
et la Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinéma

*A book published by Groupama Gan Foundation for Cinema
and Technicolor Foundation for Cinema Heritage*

—A **Trip**—
—to the **Moon**—
—Back in color—



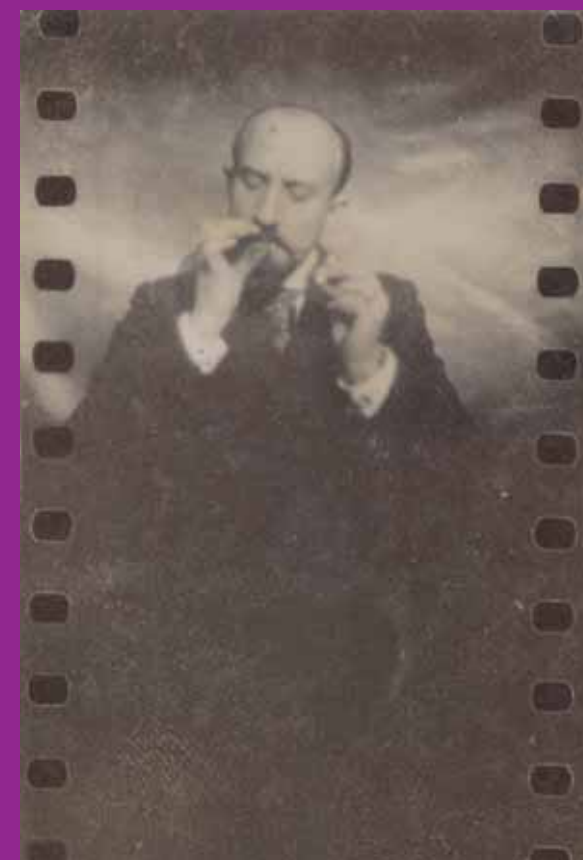
Le voyage dans la lune (1902), un film de Georges Méliès, dans sa version couleur
A Trip to the Moon (1902), by Georges Méliès, in its color version

a été restauré en 2011 par
was restored in 2011 by

Lobster Films

Fondation Technicolor
pour le Patrimoine du Cinéma

Fondation Groupama Gan
pour le Cinéma



Georges Méliès
Collection Lobster

sommaire

content

11	Voyage, Voyages / introduction
15	Georges Méliès, I presume
15	Biographie / Biography
22	Georges Méliès & les débuts du cinéma en quelques dates Georges Méliès & early cinema Timeline
29	1896-1913 : Georges Méliès & l'industrie du Cinéma Georges & the cinema industry
100	Le Voyage dans la Lune A Trip to the Moon
101	Tourner en 1902 / Film-making and the Trip
102	Les Ateliers de Montreuil / The Workshop
112	La Troupe de Méliès / The Theatre company
117	Les Origines du Voyage / The Trip's origins
121	Le Tournage du film / The Shoot
127	La Couleur / Color
170	L'héritage de Georges Méliès Georges Méliès Legacy'
176	LunAIR!
182	Histoire de la restauration Story of a restoration
186	Le Film en 2011 & Générique de la restauration The Film in 2001 & Restoration Credits
191	Remerciements / Thanks

Voyage, Voyages

Après la restauration de l'Intégrale des films de Pierre Etaix l'an passé, nos deux fondations ont à nouveau décidé d'unir leurs forces pour mener à bien un projet qui apparaît comme l'un des plus ambitieux dans l'histoire de la restauration de films. Un projet d'une complexité sans précédent sur un monument de l'histoire du cinéma : la version couleur du *Voyage dans la lune* de Georges Méliès.

Cette version, considérée longtemps comme perdue, fut retrouvée en 1993 à Barcelone, dans un lot de 200 films muets donné par un collectionneur anonyme à la Filmoteca de Catalunya. Cependant, la copie était dans un tel état que personne ne pouvait croire à une possible restauration. En 1999, dans le cadre d'un échange entre collections, cette copie s'est retrouvée dans une collection privée, Lobster Films, qui travailla jusqu'en 2002 pour tenter de détacher et numériser les images une par une. Il faudra toutefois attendre 2010 pour qu'une restauration complète soit engagée par nos deux fondations, les deux seules en France à agir dans le cinéma, et cette collection privée.

Comme pour tous nos projets, l'intention est tout à la fois de procéder à une restauration dans les règles de l'art, en repartant des éléments d'origine, et de diffuser le film restauré le plus largement possible.

Dans le cas du *Voyage dans la lune*, film muet d'une durée de 14 minutes (un long métrage pour l'époque), la diffusion ne pouvait s'envisager selon un modèle classique.

C'est pourquoi la décision fut prise d'accompagner le film d'une bande son originale contemporaine afin de faire de cette restauration un événement exceptionnel à la hauteur de l'œuvre de Georges Méliès. Le groupe AIR a non seulement accepté de monter dans la fusée avec nous mais nous a surtout offert le plus beau retour sur la terre possible. Qu'ils en soient ici infiniment remerciés.

Enfin, travailler sur le chef d'œuvre de Georges Méliès nous a conduits inévitablement à un autre voyage : celui vers le temps des toutes premières images animées et du monde de Méliès, metteur en scène joyeux et infatigable.

C'est ce que nous avons voulu vous raconter dans ce livre.

Maintenant, « Please, proceed to the gate... »

Séverine Wemaere
Déléguée générale de la Fondation Technicolor
Head of Technicolor Foundation

Gilles Duval
Délégué général de la Fondation Groupama Gan
Head of Groupama Gan Foundation

Voyage, Voyages

Following the restoration of the entire collection of Pierre Etaix's films last year, our two foundations again decided to join forces to lead one of the most ambitious projects in film restoration history. It was a project of unprecedented complexity, centering on a monument in the history of film: the color version of *A trip to the Moon* by Georges Méliès.

This version of the film, long considered lost, was found in 1993 in Barcelona, one of a collection of 200 silent films donated by an anonymous collector to the Filmoteca de Catalunya. However, the copy was in such a dire state that no one believed restoration possible. In 1999, following an exchange between collectors, the copy became part of a private collection, Lobster Films, which worked until 2002 to try to detach and digitalise images in the film one by one. It took until 2010 for a complete restoration to be envisaged and launched by our two foundations, the only ones in France to be active in cinema and in this particular private collection.

As for all our projects, the objective is to carry out the restoration in the best cinematic tradition, starting from the elements of the original, and to show the restored film to as wide an audience as possible.

In the case of *A Trip to the Moon*, a silent, 14-minute film (a long feature for the time it was made), we could not conceive of presenting or showing the restored work in the usual way. Hence our decision to give the film its own original, contemporary soundtrack, and thus make the restoration as exceptional an event as the Georges Méliès work itself. The group AIR not only accepted to sit alongside us in the rocket, but made the trip back to earth more beautiful than we could have imagined. We cannot thank them enough.

To work on Georges Méliès' masterpiece inevitably led us to embark on another kind of trip: one back in time to the world of the very first moving images, and of a joyous, prolific director, Georges Méliès.

This is the trip we want this book to take you on.

Now, "Embarquement immédiat !"



— Georges — — Méliès, — — I presume? —

Georges Méliès n'était pas destiné à faire du cinéma et pour cause, le cinéma n'existait pas. Peu intéressé par l'industrie familiale spécialisée dans la fabrication de chaussures, Georges Méliès se tourne rapidement vers le monde du spectacle à travers la magie et découvre les balbutiements de l'image animée. Fasciné et obstiné, il va mettre au point tout ce qui lui est nécessaire pour pouvoir emboîter le pas à cette nouvelle technique qui voit le jour et nombre de ses inventions marqueront durablement l'histoire du cinéma : il conçoit le premier studio de cinéma totalement équipé, il scénarise pour la première fois des images animées, il réalise les premiers trucages (apparition, disparition, substitution, multiplication) et il est sans doute l'un des premiers à monter un film pour appuyer sa structure narrative. Tout cela dans un époque d'agitation extrême puisque toute l'industrie du cinéma est en train de naître. Dans sa tradition d'homme de théâtre, il contrôle toute sa fabrication, de la mise en scène aux décors, des acteurs à la diffusion de ses films embrassant toutes les facettes d'une profession qui allait rapidement se structurer. Il est aussi le premier à créer une structure exclusivement dédiée au cinéma, qui diffuse ses films non seulement en France mais aussi à l'étranger ainsi qu'une marque, la Star Film. Il est d'emblée un réalisateur d'envergure internationale, à l'heure des premiers pas du cinéma. À la différence de ses pairs, il ne veut pas filmer la réalité mais conçoit un monde imaginaire ou de reconstitution historique. C'est pourquoi on a dit souvent que Georges Méliès était l'inventeur du spectacle cinématographique.

Une éducation très classique, une vocation artistique

Georges Méliès naît le 8 décembre 1861 à Paris dans une famille bourgeoise. Il est le troisième fils d'un riche fabricant de chaussures de luxe, très à la mode durant le Second Empire.

En 1868, Georges Méliès entame des études classiques au Lycée Michelet à Vanves puis à Louis Le Grand à Paris. Il manifeste un goût et des dons certains pour la peinture. Ses parents sont peu ouverts sur le monde artistique mais ils vont régulièrement, avec leurs enfants, voir des spectacles dont les opérettes d'Offenbach. Georges suit des cours de sculpture, est féru de poésie et fera la rencontre de Verlaine. Il s'intéresse aussi très tôt à la politique. Il passe son baccalauréat en 1880 et travaille pendant peu de temps dans l'entreprise familiale. Le 18 novembre 1881, il part faire son service militaire qu'il effectuera à la bibliothèque de l'armée. Il prend des cours de peinture et rencontre Degas et Huysmans. Pour l'éloigner d'un amour de jeunesse pour une jeune fille de condition modeste, ses parents décident de l'envoyer à Londres apprendre l'anglais et découvrir l'univers du commerce.

Méliès par lui-même, pour le Dictionnaire des hommes illustres, qui ne parut jamais...

«[...] Pendant toute cette période de vie, Méliès était travaillé par le démon du dessin et, s'il avait de bonnes notes de ses professeurs, il subit de nombreuses punitions par suite de cette passion artistique. C'était plus fort que lui, et tandis qu'il rumina une dissertation française ou des vers latins, sa plume machinalement, dessinait des portraits ou des caricatures de ses professeurs ou de ses camarades, à moins qu'il ne composât quelque palais de fantaisie ou quelque paysage original, ayant déjà l'allure d'un décor théâtral. Ses cahiers et même ses livres se trouvaient copieusement illustrés. Ce qui n'était pas du goût des maîtres d'étude, et ce qui lui valut d'innombrables privations de sortie (car il fut interne pendant onze ans). Et voilà, comment, sans s'en douter, on contrarie les vocations ! Mais rien n'y fit, Méliès n'en continua pas moins de dessiner et il dessinera jusqu'à son dernier jour.

[...] Quand il eut terminé son service militaire [novembre 1882], ayant toujours été en dessin, un des premiers de la classe, ayant déjà acquis une assez grande habileté dans la peinture de tableaux, qu'il exécutait pendant les vacances, il revint à Paris avec l'intention d'entrer à l'Ecole des Beaux-Arts et devenir artiste peintre ; mais son père, grand industriel, ne l'entendit pas ainsi, et s'y opposa formellement, déclarant qu'on ne pouvait, avec une telle profession, que mourir de faim. Il dut alors, à contrecœur, entrer dans la maison paternelle.

[...] À cette période de son existence [1889-1890], il fut journaliste et l'illustrateur attitré, sous l'anagramme de « Geo Smile » (Georges Sourire en anglais) du journal satirique « La Griffe », grand ennemi du fameux général Boulanger, qui faillit renverser la République française et établir la dictature en France ».

« La vie et l'œuvre d'un des plus anciens pionniers de la cinématographie mondiale, Georges Méliès, créateur du spectacle cinématographique », texte de Georges Méliès, rédigé à la troisième personne en 1936 pour un Dictionnaire des hommes illustres, ouvrage qui ne parut jamais.

À Londres, la magie plutôt que le commerce

À Londres, Georges Méliès vend des chaussures puis continue son apprentissage du commerce dans un magasin de corsets. Mais son voyage à Londres est décisif car c'est là qu'il découvre l'univers de la magie. Il fréquente assidument l'Egyptian Hall de Maskelyne et Cook, un théâtre dédié à la magie et à l'illusion. Il y est initié au monde de l'illusionnisme par John Nevil Maskelyne, l'un des magiciens les plus célèbres d'Angleterre, qui a ouvert une nouvelle voie pour la magie en présentant ses tours dans une suite de petites saynètes. David Devant et Joseph Buatier de Kolta seront deux autres magiciens qui influenceront Méliès. David Devant initie Méliès à ses tours et lui permet de monter sur scène. Quant à Buatier de Kolta, Georges Méliès découvre son illusion la plus réputée, « The Vanishing Lady » (La Femme évanescence) qui fut l'exploit de scène le plus imité dans les années 1880 et qu'il reprendra par la suite. Ce tour, qui consistait à faire disparaître une femme sous une chaise drapée, sera plus tard l'illusion la plus célèbre de Méliès au théâtre Robert-Houdin. Transposé en film dès 1896 (*Escamotage d'une Dame*), ce tour est devenu une référence au cinéma puisque, pour la première fois, Méliès créait un effet spécial en stoppant la caméra et en modifiant les objets filmés.

« Et voilà, comment, né d'un grand industriel manufacturier de chaussures de luxe en gros, je suis devenu homme de théâtre et fondateur d'une famille d'artistes. Tout cela parce que mon père, ne voyant rien de mieux que son métier, s'opposa de toutes ses forces à mon entrée aux Beaux-Arts... sans quoi il est probable que ma carrière aurait été exclusivement : la peinture. »

Extraits d'une lettre de Georges Méliès à Paul Gilson, datée du 16 août 1929, dans le cadre d'une correspondance échangée pour préparer le Gala Méliès du 16 décembre 1929 – Fonds Méliès CNC – Cinémathèque française.

L'une des illusions les plus renommées de David Devant était « The Artist's Dream » (Le Rêve de l'Artiste), dans laquelle le portrait grandeur nature d'une femme prenait vie en trois dimensions sous les yeux du public émerveillé. Dans Le Portrait Spirite (1903), Méliès recréait cette illusion grâce à un trucage substituant une toile peinte à une vraie jeune fille.

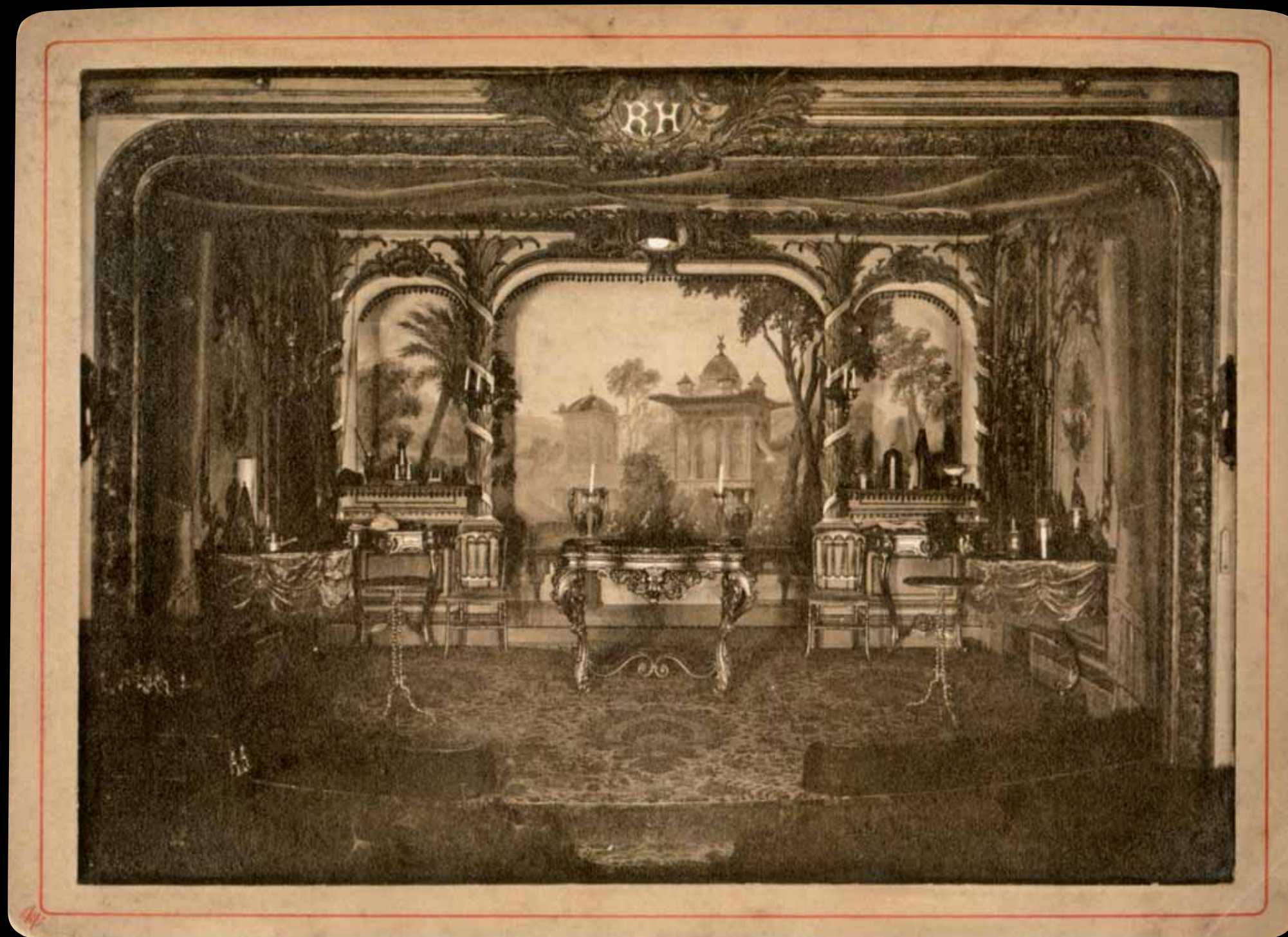
Retour à Paris & installation

Méliès quitte Londres et revient à Paris en décembre 1884. Il a 23 ans. Le 29 juin 1885, il épouse Eugénie Genin (1867-1913), orpheline, riche héritière et pianiste accomplie. Ils auront deux enfants, Georgette, en 1888, et André, né en 1901.

Il rejoint l'entreprise paternelle au service comptabilité mais il se passionne surtout pour la réparation des machines au sein de la Manufacture de chaussures Méliès, située au 3-5 rue Taylor à Paris.

Il fait la connaissance peu après son retour de Londres de Voisin, un marchand d'automates, prestidigitateur. Celui-ci présente des séances au Musée Grévin qui a ouvert ses portes en 1882 où de nombreuses personnes produisent leurs inventions ou montrent leurs talents. Méliès se perfectionne dans la prestidigitatation et se produira au Cabinet fantastique du Musée Grévin en mars 1886. Il est ensuite engagé au théâtre de magie de la Galerie Vivienne. Dans cette période, Georges Méliès se forme aussi à la photographie et surtout élargit son réseau de connaissances dans le monde du spectacle. Et c'est Voisin qui lui parlera un jour du Théâtre Robert-Houdin et qui l'encouragera à l'acquérir.

En 1888, le père de Georges Méliès, Louis Méliès, se retire de la direction de l'entreprise familiale, et Georges en profite pour se dégager de la fabrique de chaussures. Il vend ses parts à ses frères en contrepartie d'une part d'héritage qui comprend 500 000 francs (environ 1,5 millions d'euros aujourd'hui) et une grande maison à Montreuil-sous-Bois.



En 1888, Georges Méliès abandonne l'entreprise familiale de chaussure et rachète le théâtre Robert-Houdin, 8 boulevard des Italiens. Photographie de la scène du théâtre

In 1888, Georges Méliès leaves the family shoe business and buys the Robert-Houdin theatre in Paris on the boulevard des Italiens. Theatre Stage – photograph
Fond Méliès CNC – Cinémathèque française

Cahier

appartenant à



Cahier

appartenant à



Publicité pour les spectacles
du Théâtre Robert-Houdin

Advertisement for the Robert-Houdin
Theatre programs
Collection Lobster

Le théâtre Robert-Houdin

En 1888, Georges Méliès prend ses distances avec sa famille : il a définitivement quitté l'entreprise familiale, et quittera également un an plus tard le domicile paternel de la rue Taylor où demeurent également ses frères. Il s'installe 22 rue Chauchat, tout près du boulevard des Italiens. À moins de 30 ans, Méliès a une somme importante à sa disposition, grâce à la donation de son père. C'est à ce moment-là que la veuve de Robert-Houdin met en vente le fameux théâtre situé au n°8 du boulevard des Italiens. Méliès s'en porte acquéreur, pour la somme de 47 000 Francs. Il refait la décoration intérieure du théâtre qui ouvre à nouveau ses portes en octobre 1888. En reprenant le théâtre Robert-Houdin, à l'instar de tous les autres magiciens de l'époque, Méliès a également hérité des nombreuses conventions établies par Robert Houdin, et d'un riche répertoire d'illusions. Méliès l'enrichit avec ses propres tours de magie dont les plus connus sont alors « la Stroubaïka persane » ou encore « le nain jaune ». C'est un succès quasiment immédiat. Entre 1888 et 1907, Méliès inventera au moins trente illusions nouvelles, dont plusieurs seront transposées ensuite à l'écran.

Méliès avait gardé toute l'équipe du théâtre lors de son rachat en 1888. Trois personnes de cette équipe vont jouer un rôle déterminant dans sa carrière cinématographique. Eugène Calmels, mécanicien, travailla avec Méliès à la reconstruction de quelques-uns des automates de Robert-Houdin. Chef mécanicien du théâtre pendant les années où Méliès en était le propriétaire, il en restera le chef projectionniste jusqu'en 1914. Jules David dont le nom de scène était Marius, était l'homme à tout faire, devenu l'élégant assistant indispensable pour les tours de magie. Fanny Manieux, née Charlotte-Stéphanie Faës, dont le nom de scène était Jehanne d'Alcy, était l'une des principales actrices de Méliès et sa fidèle confidente. Sa beauté et sa petite taille lui permettaient notamment de se prêter aux numéros d'apparition et de disparition à travers des trappes. Elle deviendra la seconde épouse de Georges Méliès en 1925.

Le théâtre Robert-Houdin connaît alors un grand succès avec des trucs spectaculaires et une actrice, Jehanne d'Alcy très appréciée du public et des critiques.

Dans toute cette période qui démarre en 1888, Méliès se construit une solide réputation de directeur de théâtre, très lié au monde de la magie. Il continue de construire son réseau dans le monde des arts et du spectacle, sans oublier la politique. Il participe à tous les numéros d'une gazette anti-boulangiste entre août 1898 et janvier 1899, La Griffes, pour laquelle il signe des dessins sous le nom de « Geo Smile ». Le Théâtre Robert-Houdin sert aussi de lieu de réunion pour les adversaires de Boulanger.

Georges Méliès et la course aux inventions du cinéma

À la même époque, toute une série d'inventions voient le jour dans le monde de l'image animée. Elles découlent directement de la photographie et des lanternes magiques. Georges Méliès les suit avec une attention extrême, comme tous les magiciens de l'époque, naturellement fascinés par les potentialités que pourraient offrir cette technique nouvelle pour servir l'art de l'illusionnisme.

Méliès connaît notamment les travaux d'Emile Reynaud avec son Praxinoscope présenté lors de l'exposition universelle de 1878 (il s'agit d'un cercle où sont peints des dessins et au centre duquel un prisme diffuse l'image, perçue par les spectateurs) et surtout son théâtre optique qu'il découvre en 1892 au Musée Grévin. Enfin Georges fréquente de nombreux établissements comme le Cabaret du *Chat Noir* qui organise des projections d'ombres chinoises depuis 1887.

Il règne un climat d'effervescence autour de ces inventions avec des projections ou présentations qui sont largement relayées par la presse. Vers la fin des années 1880, les progrès vont s'accélérer, venant principalement des Etats-Unis, de Grande-Bretagne et de France.

La pellicule-film !

L'une des inventions déterminantes est celle de George Eastman, photographe amateur américain qui met au point en 1884, la première bande souple et commercialise dès 1889 le premier rouleau de film, à base de nitrate de cellulose. Il invente donc le support des images animées qui va considérablement accélérer le développement du cinéma.

La caméra !

Deux ans plus tard, aux Etats-Unis, William Kennedy Laurie Dickson invente, pour le compte de Thomas Edison la première caméra qui pourra fonctionner avec ces bandes et qui ne sera commercialisée qu'en 1894 sous le nom de Kinetograph. En 1895, Robert William Paul et Birt Acres inventent une caméra en Grande-Bretagne.

La projection, mais individuelle !

Thomas Edison est désormais capable d'enregistrer des images animées avec son kinétographe et de les montrer, (mais de façon individuelle) au travers de son invention le Kinétoscope à partir de 1894. Le spectateur peut visualiser des films courts au travers d'une lorgnette.

Edison tourne des centaines de films d'une minute, extraits de pièces de théâtre, combats de boxe etc... et propose ainsi une offre complète avec ses Kinétoscopes et ses films, qu'il va commercialiser dans le monde entier. On le trouve dans des salles qui lui sont spécialement dédiées et dans les fêtes foraines.

Partout, ces modèles sont copiés, transformés améliorés. Particulièrement en Grande-Bretagne, avec Robert William Paul mais aussi en France par Charles Pathé.

Tout un petit monde d'ingénieurs, inventeurs, artistes, hommes d'affaires suit les travaux des uns et des autres de très près, entre les Etats-Unis, la France, la Grande-Bretagne, l'Allemagne puis plus largement encore... Chacun découvre les progrès des autres au travers des publications, des présentations officielles ou encore des brevets. Une véritable course aux inventions s'engage dans les années 1890.

Georges Méliès aux aguets

Un ancien employé du Théâtre Robert-Houdin, Treway, lui rend visite en mai 1894 pour parler des travaux de Thomas Edison et lui présente Antoine Lumière, photographe, père de Louis et Auguste Lumière.

Jehanne d'Alcy, l'une des principales artistes du Théâtre Robert-Houdin fait un voyage aux Etats-Unis. De retour en 1894, elle raconte à Georges les avancées de Thomas Edison dont elle a eu vent par un certain Robert William Paul, ingénieur anglais.

Georges se rend donc à Londres en mars 1895 pour y rencontrer Robert William Paul qui a mis au point une caméra avec son associé Birt Acres. Ces derniers tournent des films pour les Kinetoscopes Edison, alors en pleine expansion et dont ils diffusent une version pirate en Grande-Bretagne. Mais Georges Méliès, homme de théâtre, fasciné par ces inventions, est surtout intéressé par une projection publique et non pas individuelle comme le permet le Kinetoscope. Il ignore alors que les Lumière ont bien avancé dans ce domaine, et ont même déjà organisé le 22 mars 1895 une projection sur écran devant la Société d'Encouragement à l'Industrie Nationale. Il lui faudra attendre le mois de décembre 1895...

Le choc du 28 décembre 1895

Méliès faisait partie de ceux qui ont assisté à la première projection du cinématographe à Paris, dans le Salon Indien du Grand Café, le 28 décembre 1895. Il s'y rend à l'invitation d'Antoine Lumière qu'il connaît bien, surtout depuis que celui-ci loue un atelier de photographie juste au-dessus du Théâtre Robert-Houdin depuis avril 1895. Antoine n'a toutefois rien dit à Georges sur les présentations préparatoires de ses fils depuis mars 1895. Il convie Georges à la présentation du 28 décembre.

« Nous restâmes bouche bée, frappés de stupeur, surpris au-delà de toute expression ! »

Dans un entretien de 1937, Georges Méliès raconte : « Je rencontrai M. Lumière dans l'escalier du théâtre Robert-Houdin... Il me dit : « Dites donc, Méliès, vous qui avez l'habitude dans vos trucs d'étonner votre public, je serais bien heureux de vous faire venir ce soir au Grand Café... Vous allez voir quelque chose qui peut-être vous épatera vous-même ».

Dans ce même entretien, Méliès décrit ainsi la projection :

« Nous nous trouvions, les autres invités et moi, en présence d'un petit écran semblable à ceux qui nous servaient pour les projections Molteni et, au bout de quelques instants, une photographie immobile représentant la place Bellecour à Lyon apparut en projection. Un peu surpris, j'eus à peine le temps de dire à mon voisin : - C'est pour des projections qu'on nous dérange.

J'en fais depuis dix ans...

Je terminai à peine cette phrase qu'un cheval traînant un camion se mit en marche vers nous, suivi d'autres voitures, puis des passants, en un mot toute l'animation de la rue. A ce spectacle nous restâmes bouche bée, frappés de stupeur, surpris au-delà de toute expression ».

Le succès est considérable, en effet. Clément Maurice qui gère les projections a affirmé par la suite :

« Mais le succès fut si rapide que, trois mois après, les entrées se chiffraient par deux mille et deux mille cinq cents par jour sans aucune réclame dans les journaux ».

À la différence d'autres appareils de projection, le cinématographe Lumière, à la fois caméra, tireuse et visionneuse, supprime les autres procédés de reproduction du mouvement utilisés jusqu'alors. Il est plus léger, plus commode que les autres systèmes. La qualité des prises de vues est meilleure que celle du kinétographe – moins précises et plus spectrales. Son originalité est de comporter un mécanisme d'entraînement qui permet une plus grande fluidité de l'image animée et une projection élargie.

Et il est certain que Georges, passionné par la présentation des frères Lumière leur immédiatement proposé d'acheter un Cinématographe mais ces derniers refusèrent à Méliès comme à d'autres, de vendre leur appareil, préférant se réserver les bénéfices de l'exploitation de leur invention.

« Pressé de donner des projections coûte que coûte » dans son théâtre : retour à Londres et début des projections à Paris en avril 1896

N'ayant pas réussi à acheter le précieux appareil des Lumière, Méliès retourne à Londres pour rencontrer Robert W. Paul qui avait mis au point, un projecteur, Theatograph (qui sera appelé plus tard Animatograph), mis au point tout début 1896, peu après la projection des frères Lumière et breveté le 2 mars 1896. En mars-avril 1896, Georges Méliès achète à Robert W. Paul l'un de ses projecteurs. Il achète également quelques petits films produits par Robert Paul, ainsi que d'autres produits par Edison pour ses Kinétoscopes à projection individuelle. Méliès rebaptisa le projecteur Theatograph de Robert William Paul et lui donna le nom de « Kinétograph(e) ». Méliès projeta les films fournis par Paul au Théâtre Robert-Houdin pour la première fois le 5 avril 1896 : on peut en effet le lire dans un journal quotidien de l'époque, l'Orchestre, dans son édition du 5 avril, une annonce qui présente les séances de Robert-Houdin avec « le Kinetograph, appareil américain perfectionné » de projection de « photographies naturelles animées ». Les projections étaient assurées par Eugène Calmels, horloger du théâtre. Le 14 avril, une publicité dans l'Orchestre précise : « Le Théâtre Robert-Houdin a ajouté à son spectacle si intéressant le Kinétograph, appareil américain perfectionné, les photographies animées grandeur naturelle, sans aucune trépidation ».

Méliès a libellé cette annonce en donnant une nationalité américaine à son appareil pour attirer le public. Il utilise d'ailleurs pour son projecteur un nom déjà utilisé par Edison pour sa première caméra, brevet qui ne sera pas déposé avant 1897...

Georges Méliès a par la suite minimisé l'importance du Theatograph anglais, version largement relayée par son ami Maurice Noverre quand ils reviendront sur le parcours et les inventions de Georges Méliès. Voici l'extrait des textes de 1936 où Méliès, parlant de lui à la troisième personne, donne sa propre version des faits :

« Il apprit que l'opticien anglais W. Paul venait de mettre en vente un projecteur permettant l'emploi, pour la projection, des films sur fond noir du kinétoscope Edison. Pressé de donner des projections coûte que coûte, il acheta un de ces appareils et se procura quelques films Edison, les seuls que l'on pouvait trouver, et encore en nombre très restreint. C'est avec ce matériel rudimentaire



Projecteur 35 mm « Kinétographe du Théâtre Robert-Houdin. Brevet Korsten, Méliès, Reulos », 36 x 34 x 15 cm
Fond Méliès – Cinémathèque française

Caméra 35 mm « Theatrographe Robert William Paul transformé en caméra par Georges Méliès en 1896. », 38 x 38 x 24,5 cm
Fond Méliès – Cinémathèque française

Domitor? non! Cinématographe. Les origines du mot cinéma

Le cinématographe (du grec ancien *kínēma*, «mouvement» et *gráphein*, «écrire») est le nom donné en 1895 à l'appareil des frères Lumière, à la fois caméra de prise de vue et projecteur de cinéma. Mais c'est Léon Guillaume Bouly (1872-1932); inventeur français qui est à l'origine du terme cinématographe qu'il crée en 1892.

Très peu de choses sont connues le concernant, si ce n'est qu'après avoir construit des appareils de chronophotographie, il dépose le 12 février 1892 le brevet d'un appareil «réversible de photographie et d'optique pour l'analyse et la synthèse des mouvements, dit le Cinématographe Léon Bouly».

Le 27 décembre 1893, il apporte une correction sur le nom de son appareil qui devient «Cinématographe». Cet appareil est capable de faire la prise de vue et également la projection. Il utilise une pellicule sensible sans perforations et l'ensemble des principes nécessaires au cinéma sont présents: système d'avance intermittent du film synchronisé avec l'obturateur. Deux de ses appareils sont conservés au Musée des arts et métiers.

En 1894, Bouly n'ayant pas payé les redevances de ses brevets, le nom de Cinématographe devint disponible et les frères Lumière brevetèrent leur propre invention sous ce terme le 13 février 1895. Leur père Antoine Lumière proposait, lui, une dénomination plus commerciale: le «Domitor». «Ce sont eux – dit-il dans ses Mémoires – qui ont inventé le cinématographe et lui ont donné son nom scientifique, nom qui a permis à tous les imitateurs et contrefacteurs de l'employer impunément, les noms scientifiques appartenant à tout le monde.»

En 1895, le nom en anglais, «cinematograph», est utilisé par Jean Aimé Le Roy (1854-1932), inventeur d'une machine de projection appelée le «cinématographe» en 1893.



1896 – Une partie de cartes – 20 mètres
1896 – Playing cards – 20 meters
Collection Lobster

que le théâtre Robert-Houdin ouvrit le premier cinéma dans une salle, et non dans une installation foraine de fortune... ».

Texte de Georges Méliès 1936 – notice rédigée à la troisième personne – op.cit

Et pour tourner? Georges bricole une caméra à partir du projecteur anglais de Robert William Paul

Georges Méliès veut tourner. Et vite. Il n’a toujours pas de caméra, puisque les Lumière n’ont pas voulu non plus vendre leur appareil de prise de vues. Pour cela, Georges bricole le projecteur mis au point par Robert William Paul qu’il vient d’acquérir pour ses projections dans son théâtre.

Début mai, il suspend en effet ses projections (comme en atteste le quotidien l’Orchestre) et démonte son projecteur pour le « transformer ». Il est probable que Georges ait acquis un deuxième projecteur pour continuer les projections au théâtre Robert-Houdin. Il l’aurait acquis auprès d’un certain Louis Henri Charles qui avait déposé un brevet le 20 avril 1896 pour « un nouveau mode de commande de la pellicule dans la photographie animée » et deux marques : le Kinorama et le Cinorama pour des appareils de projection animée.

Avec l’aide de Lucien Korsten, mécanicien et Lucien Reulos, ingénieur, qui deviendra aussi son premier associé, Georges Méliès construit une caméra faite de bric et de broc sur la base du Theatograph et des principes de la machine Paul- Acres (une caméra construite par Robert Paul et son associé Birt Acres début 1895). Il est tout à fait probable que Méliès s’inspire alors aussi, comme pour son projecteur, des travaux de Robert William Paul mais aussi de l’invention déposée par Louis Henri Charles. La construction de cette première caméra de Georges Méliès fut réalisée dans l’atelier du Théâtre Robert-Houdin, à l’aide de pièces de machines provenant pour certaines des appareils de magie du théâtre.

Et le 20 novembre 1896, un brevet est déposé pour cet appareil réversible (projection et prise de vues), par Lucien Korsten, Georges Méliès et Lucien Reulos, sous le nom de Kinétographe.

Georges Méliès a encore une fois largement minimisé l’apport de Robert William Paul, s’attribuant l’invention de cette caméra, dans sa correspondance avec Maurice Noverre dans ses écrits de 1936 écrits à la troisième personne : « Mécanicien de précision, versé dans la fabrication des pièces mécaniques et des automates qu’on exhibait à son théâtre, Méliès n’en éprouva pas moins de grandes difficultés pour le construire. Aucune pièce détachée, aucun rouage, aucun objectif spécial n’existait alors sur le marché. Il fallut donc créer l’appareil de toutes pièces, avec de faibles moyens, dans le petit atelier du théâtre Robert-Houdin (...). L’appareil enfin monté, il eut la chance d’obtenir, du premier coup, un dispositif entièrement différent du système Lumière, mais tout à fait satisfaisant (...). »

Et voici comment Méliès présente son appareil : « Nous allons revenir, maintenant, à la première caméra construite par Méliès. Cette machine, encore en sa possession, était un véritable monument, d’un poids énorme, et d’un transport fort malaisé. Une boîte en chêne renfermait le mécanisme, monté lui-même sur une lourde plate-forme en fonte. Le pied de l’appareil était large, encombrant et lourd ; un gros volant de fonte, fixé sur l’un des pieds du trépied, augmentait encore le poids. Par l’intermédiaire d’une courroie de cuir, il servait à communiquer le mouvement à une poulie placée sur le côté de la boîte, qui mettait en mouvement le mécanisme intérieur. Ce volant de fonte, de 0,50 m de diamètre, grâce à la petite dimension de la poulie, faisait obtenir une multiplication semblable à celle des bicyclettes, et produisait une vitesse de 16 à 18 images à la seconde. (...) Ce n’était pas sans raison que Méliès avait donné un pareil poids à sa machine. Les vibrations du mécanisme primitif étaient telles que ce poids était nécessaire pour obtenir la stabilité malgré l’ébranlement produit par le volant de fonte. Aussi, cet instrument, dans la pensée de son auteur, n’était-il destiné qu’à rester immuablement sur place. Il ne s’agissait pas d’un appareil portatif de voyage, mais d’un instrument d’atelier permettant de faire, en secret, au studio exclusivement, des vues personnelles différentes des productions courantes. Nous avons vu que Méliès fut assez satisfait des résultats obtenus par cette première caméra, mais celle-ci, outre son poids énorme, avait aussi l’inconvénient de faire un tel vacarme que le constructeur l’appelait lui-même plaisamment : son « Moulin à café » ou sa « Mitrailleuse ». (...) »

Son appareil ne pouvait contenir que 20 mètres de pellicule, et ne pouvait se décharger ni se recharger en plein air. (...) L’appareil n’étant muni d’aucun viseur, il fallait mettre au point comme en photographie, sur un fragment de pellicule dépolie, et le cadrage, toujours comme dans la photographie ordinaire, exigeait un voile noir pour l’opérateur, afin de ne pas être gêné par le jour... »

Quand la première caméra de Georges Méliès fut retrouvée dans les réserves de la Cinémathèque française en 1994, Laurent Manoni raconte dans « Méliès, Magie et cinéma » (2002) comment elle fut démontée et il fut alors avéré que l’appareil n’était pas une conception entièrement originale de sa part mais bien une transformation d’un Theatograph n°2 Mark 1 breveté par Robert William Paul en février 1896, appareil qui portait encore le numéro de série 17, pourtant effacé lors de la transformation par Georges Méliès. Il en présente les principales modifications : « Les modifications apportées par Méliès au projecteur de Paul consistent en ceci : il a inversé l’appareil, il l’a enfermé dans une boîte en chêne équipée de poignées et d’un nouveau volant. L’obturateur à bois-seau tourne désormais dans un tube cylindrique en carton noir, dans lequel se trouve aussi l’objectif (un Anastigmat Zeiss E. Krauss 1 : 63 F : 54). Si une petite molette permet de régler l’objectif, le diaphragme est cependant inaccessible, ce qui n’est guère pratique (lorsque nous avons démonté l’appareil, le diaphragme était ouvert au maximum). Les modifications portent également sur le couloir où passe la pellicule : Méliès – à moins que ce soit Paul – a installé un petit presseur métallique qui vient bloquer par intermittence le film devant la fenêtre. »

En mars 1896, Méliès acheta à Robert W. Paul son projecteur mais aussi une boîte de pellicules de film Eastman. De retour à Paris, il découvrit que le film n’avait pas été perforé, et embaucha un rétameur dénommé Lapipe pour inventer une machine à perforer les pellicules à la main, à raison de deux trous à la fois. Ses perforations Méliès seront alors remplacées plus tard avec des films à perforation Edison.

Nous sommes en 1896. Méliès a 35 ans. Il peut désormais projeter les films des autres dans le cadre de ses spectacles, il va pouvoir enfin tourner ses propres films.

Six mois après la première représentation publique du cinématographe par les Lumière, il réalise son premier film d’une minute, *Une Partie de Cartes* (1896).

Par ailleurs, plus d’une centaine de brevets ont été déposés pour cette seule année 1896 en matière de techniques cinématographiques, chacun déposant son brevet avec des systèmes copiés sur les dernières inventions.

Méliès fait son cinéma

Un « atelier de pose » ou « Théâtre de prise de vues » : l’ancêtre du studio

C’est Edison qui construit le premier studio de l’histoire du cinéma : la Black Maria, en 1894. Il s’agit d’un lieu de tournage intérieur, bâti sur des rails qui permettent de capter au mieux la lumière du soleil suivant les heures de la journée.

Début 1897, Georges Méliès fit construire un atelier de pose (le mot « studio » n’apparaît que plus tard) dans son potager à Montreuil-sous-Bois (Voir chapitre II du présent ouvrage). Méliès décide de construire un bâtiment “en dur” où il pourrait à tout moment, quelles que soient les conditions climatiques, tourner ses films. Ce bâtiment plus tardif que la Black Maria est en revanche beaucoup plus sophistiqué qu’un simple abri de lieu de tournage. Ce « théâtre de prise de vue » tel que Méliès le nomme possède en effet plusieurs trappes et une machinerie. Il faut ensuite attendre 1901-1902 pour qu’un premier studio soit construit chez Pathé et 1905 chez Gaumont. Mais très vite, le studio apparaît indispensable pour toute entreprise de cinéma.

Trucages et effets spéciaux : apparitions, disparitions, substitution !

En 1898, sa caméra s’étant bloquée accidentellement lors d’un tournage place de l’Opéra, Georges Méliès a la surprise de voir se succéder à la projection « un autobus Madeleine-Bastille changé en corbillard et des hommes en femmes ». Ce gag involontaire ne restera pas sans lendemain. C’est le début d’une série d’inventions de trucages dont il est le premier à faire usage.

La spécificité de Méliès dans ces trucages est qu’il est avant tout un homme de théâtre et un prestidigitateur. Il va utiliser tous les trucs de la scène dans son œuvre cinématographique dès ses premiers films. Méliès maîtrise parfaitement la technique qui sert à l’accomplir (le tour de main) et va imaginer les astuces pour les rendre

MANUFACTURE
de Films pour Cinématographes

Spécialité de Vues à Transformations

Apothéoses, Scènes Artistiques, Scènes Fantastiques,

Trucs, Féeries, Sujets Comiques.

Scènes de Guerre, Actualités, Fantaisie, Illusions, etc.

G. MÉLIÈS

FABRICANT BREVETÉ

Médaille d'Or, Paris 1896. - Grand Diplôme d'Honneur

16, Passage de l'Opéra, 16. - PARIS

Adresse



STARFILM-

Télégraphique :

PARIS

Marque déposée



Exiger sur chaque Film

L'ÉTOILE NOIRE

et les Marques ci-contre en relief

G. Méliès

La reproduction de nos clichés est rigoureusement **INTERDITE**

Développement des Négatifs et Positifs à FAÇON

Vues nouvelles chaque semaine pour lesquelles
des bulletins supplémentaires seront envoyés sur
demande.

NOTA

La règle absolue que je me suis fixée est de produire des sujets
nouveaux toujours *corrects* et *originaux*, pouvant se montrer
devant tous les publics, en évitant avec soin les sujets terre
à terre et sans intérêt artistique.

La spécialité "**Star Film**" restera toujours dans la note qui
lui a valu sa réputation universelle : *Fantaisie, originalité, déco-
ration artistique, variété des sujets, riche mise en scène, jeu excel-
lent, parfaite exécution des scènes fantastiques*, telles seront toujours
les qualités essentielles de cette marque.

G. MÉLIÈS

au cinéma, en particulier le collage. Il s'agit d'une opération spécifiquement cinématographique qui va permettre de raccorder deux bouts de pellicule séparés par un arrêt de la caméra. C'est ainsi que nous verrons tous les exemples d'apparition-disparition ou apparition-transformation de comédiens ou d'accessoires. L'un des cas bien connu est celui des Sélénites qui explosent dès que les explorateurs leur assène un coup de parapluie dans le Voyage dans la lune. À ces trucages dont les effets étaient immédiats, Méliès ajoute aussi des trucages à effets durables, notamment la surimpression. Comme l'explique Jacques Malthête dans la revue 1895 n°27, page 26 : «Ce trucage qui se prolonge dans le temps nécessite un rebobinage de la pellicule pour une seconde impression, généralement sur une réserve noire». Cette réserve était obtenue grâce à l'application d'un cache noir (ou un tissu noir) sur une portion du décor, ou parfois même sur l'objectif. Méliès a parfois multiplié les surimpressions jusqu'à six parfois, pour obtenir l'effet qu'il souhaitait : c'est le cas dans *Le Mélomane* (1903) où un musicien utilise des fils télégraphiques comme portée musicale et y accroche plusieurs fois sa tête en guise de notes. Tous ces trucs nécessitent une intervention sur la pellicule avec le collage. Grâce à son studio, Méliès peut aussi créer des effets avec une caméra qui plonge à 90 degrés. Et surtout, agissant toujours avant tout comme un homme de théâtre, Méliès multiplie et mélange les trucages cinématographiques et les trucages scéniques qui pourraient être tout aussi bien exécutés sur la scène du théâtre Robert-Houdin.

La mise en scène

«Un jour de 1931, laissant pour un soir sa boutique de jouets, Georges Méliès, vieilli et ruiné, mit sa plus belle redingote pour participer à un banquet de trois cents couverts. Au dessert, M. Louis Lumière, industriel et membre de l'Institut, lui donna l'accolade et lui accrocha sur la poitrine une Légion d'honneur (...) en disant : «Je salue en vous le créateur du spectacle cinématographique». Ce qui revient à dire que si Louis Lumière inventa un excellent type d'appareil pour photographies animés, et le baptisa cinématographe, Georges Méliès, lui, créa le cinéma, qui n'est pas l'abréviation familière d'une marque de fabrique, mais un nouveau genre de spectacle, fondé avant tout sur la mise en scène.»
Chez Méliès, la mise en scène de chaque bande se retrouve autant dans l'utilisation nouvelle des outils (scénario, décors, acteurs, maquillage...) que dans le montage (à l'intérieur de l'image)

Georges Méliès, par Georges Sadoul – Seghers – 3e édition

Là encore, Georges Méliès pense et agit comme un homme de théâtre et de magie. Quand il passe au cinéma, il retranscrit la scène.

De l'illustration à l'illusion

Méliès tourne depuis 1896. Il démarre avec des sujets courts qui plaisent au public de l'époque : les actualités ou des scènes comiques. Ce qui le caractérise avant tout, c'est la mise en scène. Il vient de l'univers du théâtre et le lien sera toujours présent.

De plus en plus, il s'oriente vers des sujets féériques, riches en "illusions fantasmagoriques".

Ce qui ne l'empêche pas de tourner, en 1899, un film sur l'affaire Dreyfus, en reconstituant décors et personnages à partir d'illustrations publiées dans la presse. Ou *le Sacre d'Edouard VII*, un film de commande (hors catalogue) qui met en scène le couronnement du roi d'Angleterre qui n'a pas encore eu lieu.

Au début du siècle, le cinéma commença à s'installer dans des salles fixes, délaissant lentement les champs de foire. Méliès s'efforça de produire des films plus longs et plus complexes, à l'opposé des petits films conçus pour les espaces forains. Les années 1901 à 1904 furent les plus belles pour Méliès qui savoure alors pleinement le succès artistique et financier. Sa production se diversifie : grands spectacles (Jeanne d'Arc, Le royaume des fées), actualités reconstituées (L'éruption du mont Pelé, Le sacre d'Edouard VII), adaptation de "classiques" (Les aventures de Robinson Crusoë, La damnation de Faust). Un gag tel que celui de L'homme à la tête de caoutchouc surprend aujourd'hui encore. Son génie décoratif évoque Robida ou Gustave Doré, sa fantaisie anticiatrice en fait un précurseur de la science-fiction moderne. Il tourne aussi sur le thème du voyage : Voyage dans

la lune (1902), Voyage à travers l'impossible (1904), Les quatre cents farces du diable (1906), Deux cent mille lieues sous les mers (1907).

La Manufacture de films pour Cinématographes et une marque : La Star Film

Dès 1896, Georges Méliès s'associe d'abord avec Lucien Reulos qui se charge de déposer les brevets des équipements qu'ils ont conçus avec Lucien Korsten.

Il crée aussi à ce moment-là, ensemble, la marque Star Film (20 novembre). Mais cette association ne dure pas et Lucien Reulos quitte Georges Méliès fin 1897.

Georges Méliès devient l'unique propriétaire de la Manufacture de films pour cinématographes laquelle n'a jamais été constituée en société commerciale. Ses bureaux sont situés, dans un premier temps, au 13 passage de l'Opéra, tout près de son domicile rue Chauchat.

Méliès ouvre plusieurs agences. À Londres, Charles Urban est chargé de vendre les vues de la Star Film. Oscar Richeux (puis Baltazar Abadal) prend en charge une agence à Barcelone et Théophile Pathé, le frère de Charles et Émile Pathé, représente la Star Film à Berlin. Mais surtout, le frère de Méliès, Gaston, fonde une succursale aux États-Unis qui se dotera rapidement d'un laboratoire.

La marque Star Films se retrouve pour la première fois dans *Le Manoir du diable* (n°78-80) qui atteste de la présence dans le décor de la marque «MR» (Pour Méliès et Reulos) inscrite dans une étoile à cinq branches. On retrouve cette marque dans les films tournés en 1897, date à laquelle disparaît également le nom de Reulos.

La marque a été modifiée près de 15 fois par Georges Méliès entre sa création en 1896 et 1911 : le libellé du carton portant sa marque dans le décor de ses films peut ainsi souvent s'avérer précieux pour dater les films.



Expansion et piratage aux Etats-Unis

Dans ce contexte d'expansion au début du siècle, Georges Méliès ouvrit en 1903 une succursale à New-York, au 204 East 38th Street, dirigée par le frère de Méliès, Gaston. Ce nouveau bureau avait été installé pour protéger ses films du piratage, grâce au système du copyright américain, et pour la vente directe de copies sans passer par d'indélicats intermédiaires. Le Voyage dans la lune, qui sort en octobre 1902 est immédiatement piraté à très grande échelle. Méliès réagit immédiatement et à partir de fin 1902, il prend simultanément deux négatifs, à l'aide de deux caméras Lumière qu'il couple pour n'avoir à faire qu'une seule prise. L'un des négatifs est envoyé à New-York pour le marché américain où il sera tiré dans le laboratoire de New-York. Il peut ainsi contourner les barrières douanières conçues par Edison.

Deuxième démarche systématiquement appliquée à partir du 25 juin 1903, les films de Georges Méliès sont déposés à la Library of Congress à Washington et ce jusqu'en 1909. (En 1909, les films de Georges Méliès sont distribués par Gaumont. Et les six derniers films de Georges Méliès, tournés entre 1911 et 1912 sont commandités par Pathé et dépourvus de la marque Star Film).

En 1908, Gaston Méliès quitta New York et ouvrit à Chicago une nouvelle société de production, la Méliès Manufacturing Company, afin de produire davantage de films pour permettre à la Star Film d'atteindre les quotas de production exigés par la Motion Picture Patents Company (MPPC).



Cinéma Napoléon, là où a eu lieu la première projection du *Voyage dans la Lune*.
Napoleon Theater where took place the first screening of *A Trip to the Moon*
Collection privée

Georges Méliès et *Le Voyage dans la Lune* à Barcelone

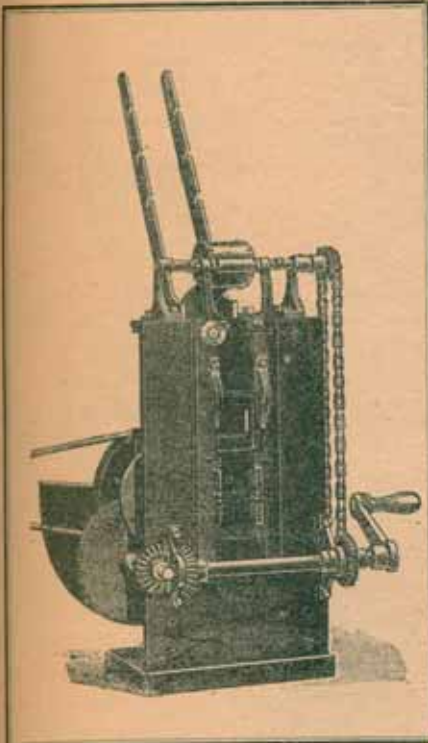
Le cinéma de Georges Méliès a fait son apparition très tôt dans la ville de Barcelone qui fut le principal centre de distribution et de projection de films de la péninsule ibérique. Ainsi, entre 1897 et 1898, le Cinéma Napoléon projeta de nombreux films de Méliès, parmi lesquels *La cigale et la Fourmi*, *Le Château Hanté*, *Escamotage d'une dame* ou encore *L'Auberge ensorcelée*, qui connurent un succès immédiat. Plus tard, entre 1900 et 1901, sortirent en salles *Jeanne d'Arc* (qui resta à l'affiche plus de trois mois sans interruption), *Rêve de Noël*, *Nouvelles Luttres extravagantes* ou encore *Le Congrès des Nations en Chine*.

Qui représentait Méliès à Barcelone ? En novembre 1903, plusieurs journaux espagnols publièrent la note suivante : «La maison G. Méliès de Paris a cessé toute relation commerciale avec ses commissionnaires et prie ses nombreux clients de demander les nouveaux tarifs réduits à son agent exclusif, chargé de la vente de ses films. Découvrez le grand succès du moment. *Le Royaume des fées*. Agent exclusif : O. Richeux, calle Tallers 70, 4º, Barcelone. Attention aux contrefaçons! ». Jusqu'alors, la distribution des films de Méliès à Barcelone était le fait d'une ou plusieurs personnes, parmi lesquelles se trouvait peut-être Segundo de Chomón. Ce gérant d'un atelier de coloris à Barcelone était devenu, à partir de 1905, un spécialiste des scènes à trucs pour la société Pathé Frères. Se trouvait également Albert Marro, propriétaire d'un atelier de coloris, d'une société «de fabrication et d'importation de cinématographes et de films» et représentant des maisons françaises Lumière et Gaumont. Il possédait depuis 1902 des succursales à Paris et Berlin, et aurait pu également acheter et distribuer les films de Méliès. Marro, allait devenir dix ans plus tard un acteur décisif de l'industrie du cinéma catalan.

Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que *le Voyage dans la Lune* n'ait pas mis longtemps à faire son apparition dans les salles de Barcelone. En septembre 1902, à l'occasion des fêtes de la ville, le Grand Cinéma Colomb annonçait la projection d'un certain «*Viaje a la luna*»; en octobre, le même titre était repris et projeté au Cinéma Farrusini, et au début du mois de novembre, c'était au tour du Cinéma Clavé de projeter «*Un viaje fantástico a la luna*». Sans certitude, il est probable qu'il s'agissait du film de Méliès. Quoi qu'il en soit, le Cinéma Napoléon annonçait, le 2 mai 1903, la projection du film *Le Voyage dans la Lune* («*De la Tierra a la Luna*» dans sa version espagnole) inspiré du roman de Jules Vernes, *De la Terre à la Lune*, précisant qu'il s'agissait d'un «film en couleur, dernière création de Méliès».

Méliès était conscient du rôle stratégique de Barcelone comme centre de distribution de ses films en Espagne et au Portugal, mais aussi dans les pays d'Amérique latine. Le 14 mai 1904, Méliès écrit au catalan Baltasar Abadal pour le nommer représentant exclusif du bureau de Barcelone, après avoir mis fin à sa collaboration avec Oscar Richeux. Dans cette lettre, Méliès confie à Abadal qu'il est en train de travailler sur un film d'inspiration espagnole «qui plaira là-bas, j'en suis sûr». Il s'agissait sans doute du *Barbier de Séville*.

Rosa Cardona & Joan M. Minguet
(Filmoteca de Catalunya)



APARATO LUMIERE

MANUFACTURA É IMPORTACIÓN

DE

Albert Marro y Fornelio

Aparatos é instrumentos de precisión,
proyecciones, Cinematógrafos, Pelicu-
las y cristales galateas.

ESPAÑA

DESPACHO: Claris, 58

TALLERES: Claris, 54

Dirección telegráfica: MARRO

Apartado de correos 245-BARCELONA

REPRESENTACIONES Y COMISIONES

Sucursal en el Extranjero

Rue Boulevard Sebastopol - PARIS

Dirección telegráfica: MARRO - Paris

TALLERES DE COLORACION

Ortiz y Roson (Eusebio), Enchil-
doras, 24.

ORTIZ ARAUS

(VIUDA DE TOMÁS).—An-
dipos y acreditada fábrica de
Cerveza. Elaboración completa y
comercio en toda la península
al por mayor de cerveza. Alcala,
núm. 55, Madrid.

Pascual (José), Cava Baja, 54.
Perez (Dolores), Toledo, 15.
Río y Benito (Juan), Alcala, 5, y
Concepción Jerónima, 5.
Río y Castro (Cecilia), Benagu-
ila, 22.
Belgo (Isabel del), Colón, 12.
Vergara (Teresa), Dos de Mayo, 8.

CERILLAS (V. Fierros).

LA CONCEPCION.—Co-
rillas, fajitas, papeles de
fumar, objetos de ceram-
ica, jugos artificiales, etc.
—Concepción Jerónima, 16,
Madrid.

CERRAJERIAS.

(V. Herrerías)

CERVECERIAS.

(V. tambien Bebidas gasosas.)

Alvarez (Viuda de), Eloy Gonzalo,

núm. 4.

Borja (Juan), Sancho (Angol), Al-

cala, 57.

Campa (Manuel del), Ventura de la

Vega, 5.

Candela (Viuda de), P. del Sol, 15

Cansola (Sucesores de Joaquín),

Alcala, 13.

Cartón (Nicol), Asmarín, 46.

Espada (Luis), Benavente (García),

Español y Mino, 2.

Españoles Herreros, Alcala, 18.

Ferrer (Manuel), Valencia, 9.

Gallardo (José), Lina d'Or, Alcala,

núm. 58.

Gutiérrez Vela (Baltar), Inglesa,

Carr. de S. Jerónimo, 28.

Lara (Luis), Córcega, 2.

Léon (Joaquín), Pla del Sol, 15.

Pascual (Hijos del), Córcega, 16.

Pedraza (Gregorio), Encarnación, Pri-
ncipio, 6.Quereda (Ramón), Carr. de S. Je-
rónimo, 5, y Hermosilla, 41.

Reguera (Manuel), Valencia, 15.

Riva (Antonio), Principio, 26.

Rodríguez (José), Encarnación, 19.

Smith (Charles), English refresh-
ment Bar, Encarnación, 2.

Urraca (José María), Ventura de la

Vega, 5.

Vizcaino (Fernando), Alcala, 18.

Vizcaino (Fernando), Alcala, 18.

Vizcaino (Fernando), Alcala, 18.

Vizcaino (Fernando), Alcala, 18.

Vizcaino (Fernando), Alcala, 18.

Vizcaino (Fernando), Alcala, 18.

Vizcaino (Fernando), Alcala, 18.

Vizcaino (Fernando), Alcala, 18.

Vizcaino (Fernando), Alcala, 18.

Vizcaino (Fernando), Alcala, 18.

Vizcaino (Fernando), Alcala, 18.

Vizcaino (Fernando), Alcala, 18.

Vizcaino (Fernando), Alcala, 18.

Vizcaino (Fernando), Alcala, 18.

Vizcaino (Fernando), Alcala, 18.

Vizcaino (Fernando), Alcala, 18.

Vizcaino (Fernando), Alcala, 18.

Vizcaino (Fernando), Alcala, 18.

Vizcaino (Fernando), Alcala, 18.

Vizcaino (Fernando), Alcala, 18.

Vizcaino (Fernando), Alcala, 18.

Vizcaino (Fernando), Alcala, 18.

Vizcaino (Fernando), Alcala, 18.

Vizcaino (Fernando), Alcala, 18.

Vizcaino (Fernando), Alcala, 18.

CIRCON.

De Price, Pl. del Rey, 2.
Gallardo, Roldán (José María), Pa-
do Santa María de la Cabeza, 11.
Ripollón, P.º de la Castellana.
Piaza de Toros, Plaza del mismo
nombre.
Roldán, Roldán, Calera (Ra-
fael), Batalla del Salado, 6.

CIRUJANOS. (V. Médicos.)

Basabe (Angel).—Instru-
mentos de cirugía.—Especiali-
dad en microscopio. Mayor,
núm. 16, entresuelo. (V. el anu-
rio, pág. 8.)
V. los anuncios, guardas del
fian del tomo I y del principio
del II, y principio de Cava, pági-
na XII.

CIRUGIA

(Instrumentos de).

Abot (Manuel), Infantes, 27.

BASABE (ANGEL).

Mayor, 16 entresuelo. (V. el anu-
rio, pág. 8.)

Cot (Eduardo), Pl. de Natividad, 2.

CLAUSOLLES (J.).

Bazar Médico: catálogos ilustra-
dos, Carretas, 35, frente a Carretas.

Canillo (Cárlos), Precados, 46.

Chevalier y Paillet (Emilio), Desam-
plio, 16.Fernández Marañón (Baltar), Bar-
celona, 8.Hernández Martín (Juan), Pl. de
Provincia, 5.

Molina, Carretas, 55.

Sancho Escobedo (Tomás), Alca-
la, 153.

Seamart (Alonso), Carretas, 15.

CLINICAS.

Consulta (Clínica) de San Carlos,

Alcala, 16.

del Dr. Carde, Claudio Cádiz,

núm. 19.

de las enfermedades venéreas
del Hospital de San Juan de
Buenos Aires.de enfermedades de los niños
de la Casa Socorro del distrito
de Palacio, Pl. de Gracia Mar-
tín, 1.del Hospital homopático de
San José, Eloy Gonzalo, 2.del Hospital de la Latina, In-
fantes, 22.del Hospital del Niño Jesús,
R.º de Valencia.del Hospital de la Princesa,
P.º de Anzoategui, 1.del Hospital de la V. O. T., San
Bernabé, 15.de ginecología, nariz y oído del
médico especialista D. Alfredo
Gállego, 2, Bernardo, 18 dupl.Clínica de especialidades en Me-
dicina y Cirugía y dientes, San
Bernabé, 15.de especialidades médicas, Ar-
genzola, 5.Pública y gratuita de enferme-
dades de la piel, Batel, 21 y 25.

Médica, Encarnación, 2.

Médica, Pl. del Ángel, 18.

Médico-homopático, Masca de
Paredes, 54.

CLINICA OPERATORIA

de neoplasias del Dr. Márquez,
Princesa, 50.Operatoria del Carmen, Ferras,
núm. 54.de la vista, del Hospital de la
Latina, Infantes, 22.pública de Medicina del Hos-
pital provincial, Alcala, 108.de San Juan de Dios, Sta. In-
te, 11.de Santa Teresa, P.º de la Cas-
tellana, 21 (batel).Consultorio Médico, Jacometre-
s, núm. 7 y 9.

Médico, Carr. de S. Jerónimo, 19.

Médico, Lavapiés, 50.

Consultorio Médico, P.º de la Ca-
stellana, 21.

Homopático, Batel, 21.

Homopático, Princesa, 50.

Médico Internacional, Infan-
tes, 22.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.Médico-Quirúrgico, Carr. de
San Jerónimo, 19.

Pulgas, Los Figurines.
Se despacha en contaduría

Teatro Nuevo Retiro

Compañía Ortega. — Mañana domingo, Grandes funciones. Tarde el melodrama en 7 actos

La Abadía de Castro

Noche: Beneficio de la primera actriz **Dolores Elcart de Ortega.** El grandioso drama en 7 actos

La portera de la fábrica

Butaca con entrada 1 pta. — Palcos 4 ptas.
Se despacha en contaduría sin aumento.
Domingo 10 de Mayo: Beneficio del actor cómico señor Llano con un reputado drama y la zarzuela **El somni de la ignocència**

Teatro Nuevo

Gran Compañía Cómica lírica de

Pepe Riquelme

Función para hoy, sábado, 8 Mayo. — A las 8 y 3/4: 1.º **Los Descamisados.** — 2.º **El Santo de la Isidra.** — 3.º Estreno **La Tronada.** — 4.º **El Heredero del Trono.**

Mañana domingo: dos grandes funciones de tarde y noche.

Teatro de las Artes

Floridablanca, junto a Ronda San Antonio. — Función para hoy 2 Mayo, dividida en dos secciones dobles. 1.ª a las 8 y 1/2: 1.ª **La fiesta de San Antón y Enseñanza libre**, en la que toma parte **Blanca Matrás.** — 2.ª sección, a las 10 y 1/2: 1.º **Los granujas.** 2.º **Caramelo**, creación de Blanca Matrás.

Precios por sección: Butaca con entrada 1 pta. — Entrada general 30 cént. (El timbre a cargo de la empresa).

Mañana domingo, dos escogidas funciones tarde y noche, en las que tomará parte **Blanca Matrás.**

Alcazar Español (Union, 7)

Tarde y noche variadas funciones de zarzuela y verso. — **Troupe franco-español.** — Bailes — 2.ª. — Restaurant a la carta. — **Entrada gratis.**

Cinematógrafo Napoleón

Cambio completo de programa: «M. Loubet en Argelia, Revistas, Recepciones, paradas, Carga final de caballería argelina, etc., etc.» «De la Tierra a la Luna, por Julio Verne» película en colores, última creación de Méliès, 1000 metros.

Al Bruch Exposición permanente. Calle Puertaferri n.º 16. — **Entrada libre**

Diversiones particulares

Societat Latorre. — Centro de Moda

ROMEA. — Avuy dissapte: Gran funció de broma Primer La divertidísima comedia en 3 actos **Lo joch dels disbarats.** 2.º En obsequi d'aquesta Societat debutará lo jove tenor senyor Mulleras, acompanyat por lo profesor senyor Argullol. 3.º Lo celebrat saynete **A cal notari.**

Vales a ptas. 1.25. — «Joseph Grau. Dagueria, 2.º «El Ingenio», Raurich, 6; y «Botiga del vano», Hospital, 19.

Avis: En los entreactos se renovará l'abono per las 4 últimas funci ns d'aquesta temporada, tantint dret sos abonats a que sigan reservadas las mateixas localitats en la temporada vinent.

Manufacture de Films pour Cinématographes

MARQUE



G. MÉLIÈS, FABRICANT B^{te}

13, Passage de l'Opéra **PARIS, IX^e**



EXIGER SUR CHAQUE

FILM

L'ÉTOILE NOIRE

à les Marques ci-dessous

EN RELIEF

SPÉCIALITÉ DE VUES A TRANSFORMATIONS, TRUCS, FÉÉRIES, APOTHÉOSES, SCÈNES ARTISTIQUES, SCÈNES FANTASTIQUES, SUJETS COMIQUES, SCÈNES DE GUERRE, ACTUALITÉS, FANTAISIES, ILLUSIONS, ET

MAGASINS & LABORATOIRES: 13, Passage de l'Opéra, PARIS

ATELIERS DE POSE, 74 bis, Boul^d de l'Hôtel-de-Ville, MONTREUIL-S/BOIS (SEINE)

SUCCURSALE: NEW-YORK, 204 East 38th Street, GASTON MÉLIÈS, GENERAL MANAGER

AGENCES:

LONDRES, The CH. URBAN TRADING C^o L^{td}, 48, Rupert Street Piccadilly

BARCELONE, O. RICHEUX, Calle Tallers, 70. 4. 2

Adresse Télégraphique:
STARFILM-PARIS

Paris, le 14 Mai 1904



*Monsieur Abadal
Barcelona*

Ainsi que je vous l'ai dit dans ma

Annonce de la Sortie du *Voyage dans la Lune*
en couleur au Cinéma Napoléon.
La Vanguardia, 4 mai 1903.

Release of *The Trip to the Moon* in color
at the Napoleon Theater. La Vanguardia, may 4th 1903.

Arxiu Historic de la ciutat, Casa Ardiaca

Extrait de la lettre de Georges Méliès à Baltasar
Abadal, datée du 14 mai 1904, dans laquelle
il précise les modalités de la représentation
de ses films dans la péninsule Ibérique.

Extract of a letter from Georges Méliès to Baltasar
Abadal concerning the distribution in Spain of his films.

Collection Carmen Abadal

B. ABADAL
Rambla Canaletas, 5-BARCELONA

Números		Metros
361-370	Barba Azul, drama de gran espectáculo	210
371-372	El sombrero de sorpresas, <i>éxito</i>	50
373	La frenología burlesca	30
374-375	La libelula, <i>asunto artístico</i>	40
376-378	Una escuela infernal, <i>muy cómica</i>	60
379-380	El sueño del Patria, <i>asunto artístico</i>	40
381	El batallón elástico, <i>originalidad sorprendente</i>	20
382-383	El hombre ó la cabeza de goma	50
384-385	El diablo gigante y el milagro de la Madona, <i>gran novedad</i>	40
384-385	Enano y gigante	40
387-389	Armario de los hermanos Davenport, <i>trucos, cómicos y transformada</i>	65
390	Los picadores de toneles, <i>cómica</i>	30
391	La ducha del coronel, <i>cómica</i>	20
392-393	El huevo del brujo, <i>éxito</i>	40
394-396	Bailarina microscópica, <i>novedad cinematográfica</i>	60
397	Catástrofe de la Martinica	25
398	Catástrofe del globo <i>Le Paz</i>	20
399-411	Viaje fantástico á la luna, asunto de gran espectáculo y de novedad	260
412	La Clownesa fantasma	30
413-414	Los tesoros del diablo, <i>novedad</i>	50
415-416	El hombre mosca, <i>éxito</i>	40
417-418	La mujer volante, <i>recomendable</i>	40
419	Equilibrio imposible	25
420-421	El borracho y el inventor, <i>cómica</i>	50
422-425	Una indigestión, <i>novedad cinematográfica, ten-cos nuevos</i>	85
426-429	Viaje de Guillever, asunto de gran novedad	80
430-443	Aventuras de Robinson Crusoe, última novedad cinematográfica	280
444	La canastilla encantada	25
445-448	La Guirnalda maravillosa, <i>asunto recomendable</i>	80
449	Las hijas del diablo ó las mujeres de fuego	40
450	La desgracia nunca viene sola, <i>cómica gran éxito</i>	50
451	Cake Walk infernal, <i>genio del fuego</i>	100
452	La caja á malicias, <i>cómica, trucos nuevos</i>	50
453	Los Mosqueteros de la Reina, <i>éxito parisien</i>	50
454	El pozo fantástico, <i>cómico y de transformación</i>	70
455	La posada del descanso, <i>cómico y de gran éxito</i>	100

Representante exclusivo, B. ABADAL.-BARCELONA

Números		Metros
470-471	La lección de dibujo ó la estatua animada, <i>enigma Luis XV, recomendada</i>	39
472	La llama milagrosa	35
473-475	El hechicero	65
476	El oráculo de Delphes	30
477-478	Retrato á lo vivo	40
479-480	El drama	50
481-482	El monstruo	50
483-498	El Reino de las Hadas, película de gran éxito	320
499-500	Calderón infernal	40
501-502	El aparecido	50
503-505	Los rayos de Júpiter	70
506-507	Paraguas famoso	55
508-509	Tom-Tight y Dum-Dum	50
510-511	Bob-Kick, el niño terrible	40
512-513	Ilusiones funambulescas	50
514-516	El encantador Alcrofrishas	70
517-519	Jek y Jim	60
520-524	Linterna mágica	100
525-526	Sueño de un maestro de baile	50
527-533	Faust en los infiernos	145
534-535	Verdugo tucso	45
536-537	Los ladrones	45
538-539	Claro de luna ó Pierrot desdichado	55
540-541	Prestado por vendido	70
542-544	Mateo de prestigiatión	50
545	(Quiero hacer el favor de darme lumbre)	50
546	La horrible Siva	50
547-549	El amor enamorado	70
550-551	Aparición del diablo	70
552-553	Desaparición de un tapero	60
554-555	El sueño de un relojero	50
556-557	Transformaciones imperceptibles	50
558-559	Un magro bajo la Inquisición	50
560-561	Bienvenido Cellini ó curiosa evasión	50
562-574	Condénación del Dr. Faust	112
575-577	El alegre profeta ruso	70
578-580	Transformaciones chinescas, <i>escenografía</i>	70
581-584	Abanico mágico	50
585-588	La Cocina del diablo, <i>aeróbata</i>	50
589-590	Plancha del Diablo, <i>baile y gimnasia grotesca</i>	50

Representante exclusivo, B. ABADAL.-BARCELONA.

Catalogue des films de Georges Méliès
représentés par Baltasar Abadal,
Barcelone, 1904.

Georges Méliès Catalogue represented
by Baltasar Abadal, Barcelone, 1904.
Collection Carmen Abadal



Gaston Méliès, homme d'affaires et grand voyageur

Georges Méliès envoie son frère Gaston à New York pour y protéger les intérêts de la Manufacture de films du passage de l'Opéra. Gaston Méliès (1852-1915) se lance lui-même dans la cinématographie en septembre 1909 et ne produira pas moins de 240 films jusqu'en mai 1913. D'abord installée à Fort Lee, puis à Brooklyn, la G. Méliès Manufacturing Company (GMMC) tourne une quinzaine de films. Pour renouveler sa production, elle se déplace en décembre 1909 dans le sud du Texas, à San Antonio, près de la frontière mexicaine. Après avoir ainsi produit une soixantaine de westerns de janvier 1910 au printemps 1911, la GMMC déménage en avril pour s'installer en Californie, à quelques miles de Santa Paula, près de Los Angeles, dans une bourgade nommée Sulphur Mountain Springs, puis à Santa Paula même en décembre 1911. Après avoir tourné 80 films en Californie, la GMMC prend une dizaine de bandes en mai 1912 dans l'île de Santa Catalina, au large de Los Angeles, puis s'embarque à San Francisco en juillet pour un grand périple de dix mois dans les mers du Sud, au cours duquel seront tournées une soixantaine de bandes, en séjournant à Tahiti, en Nouvelle-Zélande, en Australie, à Java, à Singapour, en Cochinchine, au Cambodge et enfin au Japon.

Source – Catalogue d'œuvres de Georges Méliès – Cinémathèque française

Studio de Gaston Méliès à San Antonio, Texas.

*Gaston Méliès Stock Company, San Antonio, Texas.
Courtesy of Margaret Herrick Library,
Academy of Motion Picture Arts and Sciences*



MELIES STOCK COMPANY AT SAN ANTONIO, TEX.

The factory of George Melies, at 204 East 38th street, New York City, is a bee-hive of industry these days as they have begun to develop and print the negatives made by the Melies Stock Company in San Antonio, Texas.

For several weeks the Melies company has not been releasing films due to the fact that officers of that firm were not satisfied with their output. Accordingly a larger and better company was formed and sent to San Antonio under the direction of Mr. Paul Melies.

This company, which left New York by boat on December 29, 1909, and which has been engaged ever since in the producing of motion pictures, is composed of the following: Mr. Paul Melies, manager and director; Mr. Hector Dion, producer; Miss Eleanor Blanchard, Miss G. Lar-kins, Miss Gabrielle le Duc, Mrs. W. Paley, Mr. Charles Anderson, Mr. Harry Knowles, Mr. F. J. Ford, Mr. Peck, Mr. William Paley, cameraman; Mr. H. Seller, scenic artist. Two more actors, a leading man and a character man are on the way to join the company. Several Mexicans, not members of the company, have

also been hired for rough riders work at San Antonio.

Instead of lodging at some hotel or boarding house the company has rented a place which it has called "Star Film Ranch," which includes a large house and ample acreage. A cook and a housemaid look after the comforts of the actors and actresses. A pianola affords entertainment in the evening.

Mr. Gaston Melies, the New York representative, sends each week to San Antonio, a print of every negative made by the company. This is done not only for their amusement, but to enable the director to point out any bad spot in the work. The members of the company have become very popular in San Antonio. It has been arranged to give a moving picture exhibition soon at the Hot Wells Hotel, the largest hostelry in the city where all members of the company will appear complimentary, and where the Melies pictures will be shown.

Interior scenes are made on an outdoor stage close to the house as may be seen in the accompanying photograph.

The Melies Company has been supplied with a number of scenarios from the pen of a well

known theatrical writer. He is familiar with Texas topography, having been in that section in advance of theatrical attractions; and so his dramas and comedies have been written with an eye to utilizing the best that Texas could afford. A feature picture will be a correct representation of the Alamo insurrection, famous in history, taken on the very ground where it took place. Many of the old houses which played an important part in the "defense of Alamo" are the scenes of this picture.

Among other pictures which Mr. Melies has produced and will release soon are: "Branding a Thief," "A Race for a Bride," "The Seal of the Church," "The Pale Face Princess" and "Changing the Cook." Two of these are comedies, and the others dramas of southwestern life. There will also be released "An Indian Tragedy" and "A Texas Belle," both strong dramas, the date of which release will be announced later.

Indications point toward some pictures from the Melies company that will make the public sit up and take notice. The company is scheduled to remain three months longer at San Antonio.



FROM THE
HOLLYWOOD LIBRARY
OF THE
Academy of Motion Picture
Arts and Sciences

Article, 26 février 1910.
Article, February 26, 1910.
Courtesy of Margaret Herrick Library,
Academy of Motion Picture Arts and Sciences

Gaston Méliès à New York.
Gaston Méliès in New York.
Fond Méliès – CNC-Cinémathèque française



HEADQUARTERS,
13, Passage de l'Opéra
PARIS.

Offices: LONDON, BARCELONA, NEW-YORK.
Factories: PARIS, MONTREUIL, NEW-YORK.



This Black Star



also the following
embossed Marks

G. Méliès
PARIS - NEW-YORK



appears only on
genuine "Star" films.
Counterfeits
will be prosecuted.

GEO. MÉLIÈS, of Paris.

Cinematographic Films, Life Moving Pictures, Comical,
Magical, Mystical Views, Trick Films, Actualities etc.

204 East 38th St. N.Y.

Gaston Méliès, Int. Mgrs.

Telephone NY 1955-38 ST.
Cable addresses: STARFILM, NEW-YORK.
STARFILM, PARIS.

New York September 5th 06. 19

The Selig Polyscope Co.

43 Peck Court.

Chicago. Ill.

My Dear Mr Selig:-

I was very pleased to hear from you and I shall be glad if I can be of any good to you. Of course I can send the films to Paris and have them colored there, then send back here, but I am afraid that the expenses are rather big, on account of the freight and of the Customs Duties. The American law says that domestic films can be sent abroad and come back free of duties in the U.S. providing that there has been no alteration made to them and that their value has not been increased; the coloring increases the value of the films, therefore, the Customs Duties will have to be paid on the coloring and on the

value of the film itself. If you think it worth the while we could ship a short film over there, have it colored and returned here, the declaration will be made as being American films and we shall find out what are the expenses. If satisfactory we could do it in a large scale and then I shall be in a situation to give you a price, just now I am just as blind as you are as regards to the price to ask for it. As regards to the Negatives that you are alluding to, I have 14542 feet of Negatives and 1207 feet Positive Original prints to sell, they are Ch Urban's dupe Negatives, Caumont's and Parnaland's Negatives and Positives. I send you a list of them. Negatives that I have are marked with a X

RECEIVED

SEP - 7 1906

ANSWERED

Date 10/9/06

The Selig Polyscope Co.

- 2 -

The few Positives prints are marked with a - mark - I shall give the bulk for \$ 750.00 which is a little less than the cost of the original Eastman stock.

I beg to remain,

Yours sincerely

GEO. MÉLIÈS

By

Gaston Méliès
Att'y.

P.S. Paul is now in Paris for his vacations I have never been as busy as I am now and I do not know how to fill up my orders.

Gaston Méliès raconte cette internationalisation des activités de son frère qui se déroule en parallèle de toute la structuration de l'industrie du cinéma, en Europe et aux Etats-Unis: « *Mon frère Georges, qui s'était lancé dans la Cinématographie dès 1896, m'envoya aux Etats-Unis d'Amérique pour y défendre ses intérêts. Je débarquai pour la première fois à New-York en novembre 1902 et mon fils Paul m'y rejoignit quelques moi plus tard. Nous ouvrimés l'agence américaine de la « Star Film », la marque de mon frère, au n°204-est de la 38e rue de Manhattan. Avant la création de l'agence, les bandes Méliès, distribuées par une firme américaine – la Biograph – étaient, en effet, systématiquement piratées. La marque de fabrique, une étoile à cinq branches entourée des trois mots MELIES STAR FILM, était grattée, image après image, sur le positif qui servait à tirer un internégatif à partir duquel étaient reproduits des centaines de contretypes. La première bande de Georges que je déposai à la Bibliothèque du Congrès de Washington fut Le Puits fantastique, et la production de la marque « Star Film » fut désormais protégée.*

Mes ennuis avec Edison commencèrent en 1904. Edison m'intenta un procès ainsi qu'à Pathé qui venait d'ouvrir un bureau à New-York. Il voulait absolument empêcher l'expansion des firmes étrangères sur le territoire américain et il fonda sa plainte sur le brevet qui protégeait son invention de la pellicule perforée. Mais son argumentation était trop faible et le procès n'eut pas de suites.

Pendant un voyage que j'effectuai en France en 1907 pour régler quelques affaires, 53 négatifs et 9 positifs furent volés dans le laboratoire de notre agence de New-York, dans la nuit du 19 au 20 mai. Paul, qui était à l'étage, n'entendit rien. Ce fut une catastrophe! Le voleur, un certain Jack, fut arrêté quelques jours plus tard et passa, paraît-il, en jugement, mais sa plainte n'aboutit, en fait, jamais! J'ai toujours été convaincu que la firme sus-nommée ne devait pas être étrangère à l'affaire.

Je dois ajouter que c'est lors de ce séjour à Paris que je me remariai avec Hortense de Mirmont, jeune belle-sœur d'un ancien collaborateur de Georges. Je regagnai New-York au début de l'automne 1907 avec Hortense et le reste des négatifs que Georges n'avait pas eu le temps de renvoyer à Paul pour remplacer ceux qui avaient été volés.

Edison réattaque en 1908 en créant la Film Service Association, dont il fallait faire partie si l'on voulait éviter les ennuis. Ce cartel, qui regroupait autour d'Edison, l'Essanay, la Kalem, Lubin, Pathé, Selig, al Vitagraph et notre firme, à l'exclusion, entre autres, de la Biograph et du distributeur Kleine, m'avait octroyé deux licences le 31 janvier: l'une pour la production éventuelle de notre firme sur le territoire américain, l'autre pour les droits d'importation des films de Georges. Et le 3 août, grâce à l'apport financier de MM. Lodge et Carter, je créai à Chicago la Georges Méliès Corporation, au capital de 75 000 dollars et je reçus la licence correspondante en septembre. Mais le 18 décembre, Edison créait un cartel plus puissant encore, la Motion Picture Patents Company (la MPPCo), qui, cette fois-ci, associait la Biograph et Kleine aux maisons d'édition de bandes cinématographiques qui constituaient le précédent cartel. Etant donné que mes deux associés de Chicago (avec lesquels je ne fis d'ailleurs aucune bande) n'avaient pas l'agrément de la Film Service Association, Edison suspendit ma licence. Je ne pus la retrouver qu'en septembre 1909, en gagnant un procès contre lui, après avoir entamé une procédure qui annulait le contrat du 3 août.

La mise en œuvre des premières bandes cinématographiques de la toute jeune G. Méliès Manufacturing Company pouvait alors commencer, à raison de 300 mètres de film par semaine pour honorer le contrat passé avec la MPPC! Chaque film était examiné par un comité de ladite compagnie qui pouvait refuser sa distribution aux exploitants licenciés s'il le jugeait par trop mauvais.

Paul alla en France pour assister au 2^e Congrès International des Editeurs de Films (présidé par Georges Méliès) qui se tint à Paris en février 1909. L'une des principales décisions prises lors de ce congrès fut l'adoption de la disposition du film Edison: pellicule de 3 cm 50 de large portant quatre perforations carrées de chaque côté de l'image. Ce format standard permit de développer le système de location des films».

(Source: Gaston Méliès – Le Voyage autour du monde de la G. Méliès Manufacturing Company – juillet 1912-mai 1913 – pages 10 et 11 – Publication Association « Les Amis de Georges Méliès » 1988)

De Montreuil... à la gare Montparnasse

Voici comment sa petite fille, Madeleine Malthête-Méliès, relate en 1961 cette période: « Méliès cessa toute activité cinématographique en 1913. C'est en mai de cette même année qu'il perdit sa femme et resta seul avec ses deux enfants, Georgette, née en 1888, dont je suis la fille, et André, né en 1901. Il ne pouvait disposer de ses fonds comme il le voulait à cause de la présence de son fils mineur dans la succession. Il se trouvait donc dans une situation financière extrêmement embrouillée lorsqu'éclata la guerre de 1914, Le théâtre Robert-Houdin

qui était devenu un cinéma avec séance de prestidigitation le dimanche seulement fut fermé dès le début des hostilités par ordre de la police... » Le déclin de Méliès est dû tout autant à des problèmes financiers qu'à des productions qui ne se renouvellent pas assez. Sa conception du cinéma est trop proche d'une certaine forme de théâtre pour qu'il puisse sortir de son univers, désormais peuplé de magie, de démons et de princesses emprisonnées. Méliès continua à jouer et montrer ses films au Théâtre Robert-Houdin jusqu'en 1914.

Pendant la première guerre mondiale, les cinémas et théâtres de Paris sont fermés. Cependant, en 1915, la famille retourna à la capitale et le Théâtre Robert-Houdin fut réouvert. En 1917, le studio de Montreuil servit d'hôpital pour les blessés de guerre, tandis que le second studio fut transformé en cinéma. Un grand nombre de copies sont perdues lors de l'occupation des bureaux du Passage de l'Opéra par l'armée. Les films sont fondus pour en extraire l'argent et, ironie du sort, être convertis en celluloid.

En 1920, Méliès donna sa dernière représentation au théâtre Robert-Houdin. Le théâtre fut ensuite loué, tout d'abord pour des troupes de théâtre, puis devint un cinéma jusqu'en 1923, année de sa démolition pour permettre l'aménagement du boulevard Haussmann. Méliès aura exploité ce lieu mythique durant 35 années. Les copies conservées au théâtre furent vendues au poids à un revendeur spécialisé dans les films de deuxième choix pour amateurs.

1923 fut une année terrible pour Méliès. Il est contraint de vendre sa propriété de Montreuil. Dans un moment de colère, Méliès brûla tout le stock de négatifs dans le jardin de Montreuil, pour avoir plus d'espace de vie pour sa famille.

En 1925, Méliès se remaria avec Jehanne d'Alcy, qui avait elle aussi vécu des moments difficiles mais avait réussi à acheter un petit magasin à la gare Montparnasse. Ensemble, ils tiendront ce petit kiosque en vendant des confiseries et des jouets aux voyageurs de passage.

Une reconnaissance tardive

René Clair et Paul Gilson jouèrent un rôle majeur dans la remise en lumière du rôle de Georges Méliès, comme pionnier du cinéma. Ils publièrent un article sur Méliès dans La Revue du Cinéma, en 1929, lançant l'idée d'un gala de rétrospective la même année.

Après une première projection de ces copies au Studio 28, salle spécialisée dans l'avant-garde, le Gala Méliès fut célébré Salle Pleyel, à Paris, le 16 décembre 1929. Les quelques films de Méliès étaient accompagnés de *Forfaiture* (1915), de Cecil B. de Mille. À la même époque, Méliès fit don des automates du Robert-Houdin au Musée des Arts et Métiers de Paris, qui malheureusement revendit ou détruisit ensuite ces précieuses machines de théâtre du 19^{ème} siècle.

En 1932, Méliès put quitter la gare Montparnasse. Une mutuelle d'entraide créée pour les anciens artistes du cinéma venait d'acquérir des locaux près de l'aéroport d'Orly. Méliès, sa femme et sa petite-fille Madeleine purent s'installer dans un appartement de trois pièces, qu'il occupa jusqu'à sa mort. Il fut emporté en trois mois par un cancer, et disparut le 21 janvier 1938 à l'hôpital Léopold Bellan à Paris. Il fut enterré au cimetière du Père-Lachaise le 25 janvier. Parmi les personnalités présentes à son enterrement, se trouvaient René Clair, Henri Chomette, Nadia Sibirskaia, Ferdinand Zecca, Alberto Cavalcanti et Louis Aubert. Sur sa tombe, on lit: "Méliès, créateur du spectacle cinématographique 1861-1938".

CONFISERIE ET JOUETS







Méliès dessine la lune à la gare Montparnasse
Méliès draw the moon at Montparnasse station

GRANDE SALLE PLEYEL

16 DÉCEMBRE 1929
À 21 HEURES

GALA MÉLIÈS

ORGANISÉ PAR LE STUDIO 28

Avec le Concours de "L'AMI DU PEUPLE"
et de "FIGARO"



Vu par Barrère

GÉO MÉLIÈS

Créateur du Spectacle
Cinématographique

PROGRAMME

PRIX 10 FR.

PROGRAMME

■
SÉLECTION MÉLIÈS
■

- 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 POLE. (Copie originale).

■
ENTR'ACTE
■

FORFAITURE

AVEC SESSUE HAYAKAWA & FANNIE WARD

Mise en Scène de CÉCILE B. DE MILLE

PHONOGRAPHES ÉLECTRIQUES PLEYEL

Gala Méliès – Salle Pleyel

En 1929, les amis de Georges Méliès organisent un gala le 16 décembre, pour célébrer le cinéaste des premiers temps, avec projection de huit de ses films, dont le Voyage dans la lune, dans sa version noir et blanc, dont certaines parties avaient été recoloriées pour l'occasion.

Programme du Gala Méliès
Collection Lobster

Gala Méliès – Pleyel Theatre

In 1929, the friends of Georges Méliès organize a special evening on December 16, so as to celebrate the early time filmmaker.

8 films of Méliès' films are screened. Among them, A Trip to the Moon, a black and white version very partially recolored for the occasion.

Gala Méliès program
Collection Lobster

Orly, 23 Fév. 1935.

Cher Monsieur,

Après votre départ, j'ai retrouvé ma tête !
(malgré cet alexandrin, rassurez-vous, je n'ai pas l'intention de vous écrire en vers)
J'en ai même retrouvé deux, l'une actuelle, l'autre à mes débuts dans le Cinéma, en 1896. Choisissez. Évidemment j'étais un peu mieux à 32 ans qu'aujourd'hui !

Aussi, comme le magnifique Chopard répondant, dans le "Courrier de Lyon", au Juge Daubenton, je puis m'écrire :

- Ben quoi ? C'est ma tête que vous voulez ? Eh ben, enlevez ! C'est pesé !... et pis c'est pas un beau cadeau que j'vous fais là ! -

J'ai d'ailleurs joué ce rôle pendant la guerre à mon théâtre de Montreuil, "Les

Variétés artistiques", alors ne soyez pas surpris que, comme Bricheux, je salue toujours quelque reminiscence théâtrale qui s'applique à une circonstance quelconque de mon existence actuelle.

Mes bien sincères salutations

G. Méliès

P.S. Et puis, j'ai toujours eu le caractère gai... et Optimiste, en dépit de tous mes avatars.

"Mieux vaut de ris que de larmes écrire !"

Georges Méliès: «J'ai toujours eu le caractère gai... et optimiste, en dépit de tous mes avatars».

Georges Méliès: "I have always been joyful... and optimistic, despite the adversity".

Lettre du 23 février 1935 de Georges Méliès écrite au Château d'Orly, première résidence de la Mutuelle du Cinéma.

Letter from Georges Méliès written on February 23rd, 1935 at the Orly castle, first residence of the Mutuelle du Cinéma, set up for filmmakers or other film industry personalities. Georges Méliès was the first to live there with his wife and grand-daughter Madeleine.

Fond Méliès - CNC - Cinémathèque française

Georges Méliès

1861

Georges Méliès naît à Paris, 3^e arrondissement, le 8 décembre. Son père est un riche industriel de la chaussure, sa fabrique est située près de la Porte Saint Martin. Sa mère est la fille du bottier de la reine Hollande.

1880

Pendant ses études au Lycée Louis le Grand à Paris, il manifeste des dons certains pour le dessin et la peinture. Il obtient son baccalauréat en 1880 puis intègre l'entreprise familiale après avoir effectué son service militaire.

1884

Envoyé à Londres par son père pour être formé aux métiers de la vente et apprendre l'anglais, il en profite pour devenir prestidigitateur en fréquentant un théâtre de magie très réputé. Il noue des relations parmi les artistes et professionnels du spectacle.

1885

Il épouse Eugénie Génin, riche héritière dont il aura deux enfants.

1886

Il se produit comme illusionniste au Musée Grévin et à la Galerie Vivienne.

1888

Naissance de sa fille Georgette qui le secondera plus tard comme opératrice de cinéma, puis directrice de théâtre. Grâce à la donation que lui a faite son père, il achète en juillet le théâtre de magie Robert-Houdin et en assure la direction.

1889-90

Tout en créant ou en modernisant des spectacles de magie dans son théâtre, il réalise des caricatures politiques dans un journal fondé par son cousin Adolphe Méliès. Cet hebdomadaire «La Griffes», dirigé contre le général Boulanger qui prépare un coup d'état en France, disparaît après l'échec de ce dernier.

1891

Il fonde l'*Académie de Prestidigitation* qui donne un statut aux illusionnistes considérés auparavant par les autorités comme des nomades ou des colporteurs.

1895

Les frères Lumière, inventeurs du Cinématographe, donnent leur première représentation publique le 28 décembre au Grand Café, proche du théâtre Robert-Houdin. Georges Méliès y est convié par leur père, Antoine Lumière, photographe qu'il connaît bien.

1896

Il s'approprie cette invention scientifique dans l'intention de compléter les spectacles d'illusions du théâtre Robert-Houdin. Ayant fabriqué son propre appareil de prise de vues, le Kinetograph, il réalise ses premiers tournages dès le mois d'avril. Son premier film à truc (par arrêt de caméra) «Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin» est produit cette année-là. Au fil des ans, il inventera tous les trucages de cinéma dénommés maintenant «Effets spéciaux».

1897

D'après ses propres plans, il fait construire l'Atelier A dans le potager de sa propriété de Montreuil-sous-Bois : c'est le premier studio au monde entièrement dédié au cinéma avec tous les équipements nécessaires.

Les Débuts du cinéma

1878

Eadweard Muybridge a l'idée d'aligner vingt-quatre appareils photographiques pour décomposer le mouvement d'un cheval lancé au galop. Les photographies sont par la suite intégrées dans un dispositif de son invention, le zoopraxiscope, qui permet de voir s'animer la course du cheval.

1882

Étienne-Jules Marey qui travaille également sur le mouvement des animaux crée un fusil photographique qu'il dote ensuite d'une pellicule : le chronophotographe.

1884

Invention par Georges Eastman de la pellicule, support souple pour les images animées, commercialisée en 1889, avec dépôt de la marque Kodak dès 1888.

1888

Émile Reynaud donne naissance au théâtre optique. L'homme est davantage versé dans le dessin que dans la photographie. Il dessine directement sur la gélatine des intrigues de sa création qu'il fait défiler et projeter devant les spectateurs. Projection au *Musée Grévin* de 1892 à 1900.

Louis Aimée Augustin Le Prince (1841-1890) construit et dépose le brevet d'une caméra le 11 janvier 1888. Il effectue des prises de vue sur le pont de Leeds et dans sa propriété de Roundhay en Angleterre en octobre 1888. Ces essais mal connus pourraient s'avérer les plus anciens films existants.

1891-92

USA / première caméra, le Kinetograph, conçue par W.K.L. Dickson, pour Thomas Edison et commercialisée en 1994.

1892

Eastman Co. devient Eastman Kodak, leader mondial de la pellicule pour la photographie et le cinématographe.

1894

USA / Premier studio de cinéma, la Black Maria, construit par Edison.

USA / Premières projections (individuelles) de films avec le Kinetoscope.

13 fév 1895

Brevet du cinématographe par les frères Lumière qui ne le présentera qu'en mars, en petit comité, puis officiellement et au public en décembre.

Août 1895

France / Création de L. Gaumont & Cie par Louis Gaumont.

1^{er} nov 1895

Allemagne / Max von Skladanovsky invente le Bioscope dont il fera une démonstration publique le 1^{er} novembre 1895, avant celle du *salon indien* mais la machine plus lourde et moins pratique que le cinématographe ne soutient pas la concurrence celles des Lumière.

1895

France / 28 décembre, première projection sur écran par les frères Lumière qui présentent un système de prise de vue et de projection.

1895-1896

USA / création des premières grandes compagnies américaines de cinéma : Vitagraph, Cineograph (Lubin), Polyoscope Company (Selig) et American Mutoscope Company fondée notamment par W.K.L. Dickson (Elle deviendra ensuite American Mutoscope and Biograph (AM&B), puis Biograph Co).

1896

Création de la société *Pathé Frères* (Charles et Emile) qui commercialise des phonographes, des cinématographes et des appareils de précision.

Début 1896

Lancement du Biograph, appareil de projection par American Mutoscope Company, avec un large développement aux États-Unis mais aussi dans toute l'Europe dès 1897.

2 mars 1896

Au Royaume-Uni, Robert William Paul commercialise le Theatograph, appareil de projection dont Méliès fera l'acquisition.

20 avril 1896

France / Louis Henri Charles dépose un brevet pour un appareil de projection d'images animées.

1898

Edison démarre une guerre des brevets contre tous ses concurrents sur le territoire américain (projection et prise de vues).

Georges Méliès

1899

Il tourne, en « Actualité reconstituée », un film politiquement engagé concernant l'affaire Dreyfus. Il y interprète le rôle d'un des avocats du Capitaine Dreyfus, Maître Labori.

1902

Le film « Voyage dans la lune » connaît un succès mondial et est largement piraté aux États-Unis. Georges Méliès y envoie son frère Gaston pour défendre ses intérêts et s'implanter sur le marché américain.

1904

Georges Méliès fonde la Chambre syndicale de la présidigitation dont il assume la présidence jusqu'à sa mort.

1908

Admis en 1907 dans le premier cartel constitué par Edison pour contrôler la production américaine qui devient une industrie, il est obligé d'augmenter sa production et fait construire à cet effet l'Atelier B (second studio) afin de pouvoir tourner deux films en parallèle.

1909

Il préside le Congrès international des éditeurs de films qui se tient à Paris.

1912

Il tourne son dernier film « Le voyage de la famille Bourrichon ». Entre 1896 et 1912, il a réalisé 520 films dont il a été producteur, distributeur, scénariste, décorateur, metteur en scène, acteur principal. Ses derniers films ne rencontrent pas le succès escompté face à la concurrence des jeunes cinéastes et à leur modernité. N'ayant jamais créé de société, il a toujours investi ses fonds propres et sa situation financière est devenue critique.

1913

Au décès de sa femme, il ferme définitivement ses deux studios. La diffusion de ses films aux États-Unis, ainsi que ceux produits par son frère Gaston, va lui assurer des revenus alors que le Théâtre Robert-Houdin, comme tous les théâtres, fermera en 1914 pour cause de guerre.

1917-1922

Il transforme l'Atelier B en Théâtre des Variétés Artistiques, dirigé par sa fille Georgette. Il va y interpréter plus de cent rôles divers en compagnie de son fils et de sa fille, ainsi que d'autres comédiens et artistes lyriques.

1923

Ruiné, Georges Méliès quitte sa propriété de Montreuil vendue pour payer ses dettes. La même année, le Théâtre Robert-Houdin qu'il a toujours continué de diriger jusqu'au début de la première guerre mondiale, est démoli après une expropriation pour prolonger le boulevard Haussmann.

1925

Georges Méliès se remarie avec Jehanne d'Alcy (madame veuve Manieux), une de ses anciennes artistes du théâtre Robert-Houdin puis du cinéma. Elle est maintenant gérante d'un magasin de jouets et de confiseries dans le hall de la gare Montparnasse.

1929

Georges Méliès est mis à l'honneur au cours d'un gala organisé, en décembre, à la salle Pleyel à Paris.

1931

Louis Lumière lui remet la croix de la Légion d'Honneur.

1932

La France traversant une grave crise économique, la boutique de jouets n'est plus rentable. Georges Méliès, sa femme et sa petite-fille Madeleine sont accueillis au château d'Orly, propriété de la *Mutuelle du Cinéma*.

1938

Le 21 janvier, Georges Méliès meurt à Paris.

Les Débuts du cinéma

1902

France / Création du premier Studio de Pathé à Montreuil suivi de deux autres à Vincennes et Montreuil.

1904

Développement de Pathé-Frères avec ouverture d'une filiale à New-York.

1905-1906

Invention du pochoir pour la couleur des films qui vient remplacer les ateliers de coloristes au pinceau. Pathé met au point un procédé mécanique de pochoirs.

1905

Début du réseau de projection populaire américain des « Nickelodeons » avec changement quotidien de programmes.

1908

Fin de la guerre des brevets organisée par Edison qui attaque tous ses concurrents sur le territoire américain et qui aboutit en 1908 à la formation d'un syndicat le Motion Picture Patents Company.

1909

Conférence internationale des producteurs de film, présidée par Georges Méliès et adoption de la perforation Edison comme standard. Les films cessent d'être vendus pour être loués.

Et bien avant...

Le phénomène physiologique de la persistance rétinienne est observé au XVII^e siècle et XVIII^e siècle par le Chevalier d'Arcy et Isaac Newton. Ce défaut de l'œil, cumulé à celui de la capacité du cerveau de lier entre elles plusieurs images séparées, permettent la création d'un artifice reconstituant le mouvement. La première démonstration scientifique est la roue de Faraday en 1830, suivent différents objets tels que le thaumatrope, le phénakistiscope, le zootrope, le praxinoscope... Leur exploitation commerciale sous forme de jouets devient d'ailleurs courante à partir de 1850. Le général autrichien Franz von Uchatius les améliore d'un système de projection en 1853, inspiré de la lanterne magique qui existe depuis le XVI^e siècle, ancêtre du projecteur. La photographie, quant à elle, naît en 1839 sous l'impulsion de Jacques Daguerre. Reste à combiner les appareils reconstituant le mouvement avec la photographie.



Galerie de portraits d'hommes illustres des premiers temps du cinéma.
 Portraits gallery of early time cinema personalities.
 Congrès des éditeurs de films à Paris en février 1909, présidé par Georges Méliès.
 Congress of Film Publishers in February 1909, headed by Georges Méliès.

De gauche à droite (from left to right), premier rang (first row): Roger, Pathé, Eastman, Georges Méliès, Gaumont, Urban, Gifford, Smith, Austier. Deuxième rang (2nd row): Brown, Messter, Olsen, Prévost, Bernheim, Comerio, Vandal, Raleigh, May, Winter. Troisième rang (3rd row): Chesneau, Effing, Zeiske, Hulch, Ottolenghi, Bolardi, Akar, Williamson, Bromhead. Quatrième rang (4th row): Arribas, Robert, Reader, Rossi, Baulaincourt, Duskes, Paul, Hepworth. Cinquième rang (5th row): Sciamengo, Gandolfi, May junior, Jourjon, Helfer, Paul Méliès, Ambrosio, Barker.

1896-1913 : Georges Méliès et l'industrie du cinéma

À partir de 1895, on sort définitivement de l'ère du pré-cinéma des Kinetoscopes, qui permettaient uniquement de voir les images animées au travers d'une fente de visionnage.

En effet, l'appareil des frères Lumière, présenté publiquement le 28 décembre 1895, permet désormais une projection collective sur écran.

1895-1900 : l'ère du cinéma-invention

Durant cette première période, ni l'artiste ni le public ne sont réellement pris en compte. C'est une ère essentiellement caractérisée par l'invention.

Les films qui sont proposés sont courts (environ une minute) et le sujet importe peu : entrée d'un train dans une gare... Il n'y a pas d'artiste derrière la caméra : l'opérateur filme des sujets relativement pauvres et sans structure narrative. Le clou du spectacle, ce sont les images animées.

Les films sont tous vendus (la conception de location viendra beaucoup plus tard), en priorité aux forains qui les intègrent dans un spectacle existant. Les conditions de projections sont déplorable (trépidation des images, changements brutaux de lumière...).

Le public vient voir essentiellement une invention technologique qui constitue une attraction parmi d'autres, proposée par le forain (prestidigitation, chansons à la mode, clown, monstres, etc...).

Et lorsqu'en avril 1896, Georges Méliès décide de projeter des films dans son théâtre, il rompt avec cet usage et fait de Robert-Houdin l'une des premières salles de cinéma. Il change radicalement le programme : les séances du théâtre deviennent exclusivement réservées au cinématographe, les séances de prestidigitation n'ayant plus lieu qu'en matinée, le dimanche et le jeudi. Cela ne dure pas longtemps : au bout de huit à dix semaines, le public ne vient plus. Georges Méliès revient rapidement à une grille de spectacle plus classique. Et surtout, il continue de vendre ses films aux forains, le principal canal de diffusion des films.

L'Exposition universelle de 1900 : Les projections Lumières sur écran géant

En 1900, l'Exposition Universelle classe le cinéma comme une technique : il fait partie de la classe III – instruments et procédés généraux des lettres, des sciences et des arts – et dans cette classe III, il est intégré à la classe (Photographie). Il est traité de manière restrictive comme un dérivé de la photographie et comme une technique de reproduction, proche de l'imprimerie.

Seules deux personnalités liées au cinéma font partie du comité de la classe : Jules-Etienne Marey et Louis Lumière. Méliès n'est pas officiellement présent à l'Exposition. Chaque pays

a recours aux projections cinématographiques pour présenter ses apports, ses travaux etc. Dans ce cadre, le cinéma échappe au pur divertissement : il est un auxiliaire documentaire et scientifique pour venir à l'appui d'exposés ou de présentations pédagogiques.

Mais paradoxalement, si le cinéma tarde encore à trouver ses marques dans les instances spécialisées, il y a une volonté de la part du Commissariat général de l'Exposition Universelle de la part d'Auguste et Louis Lumière (qui participent aux frais) de monter une gigantesque opération de consécration officielle : les séances gratuites de cinématographe des frères Lumière sur écran géant. Celles-ci remporteront un succès immense auprès du public. Le dispositif est impressionnant : un lieu de 6 300 m² – l'immense salle des fêtes ou Galerie des machines, vestige de l'exposition de 1889 à la gloire de la métallurgie, aménagé en espace circulaire, quatre séries de gradins pouvant accueillir jusqu'à 15 000 personnes, une scène circulaire de 90 m de diamètre. C'est l'une des plus grandes salles de spectacles du monde. « La présentation du cinématographe géant nécessite en effet un important aménagement. Une cuve de ciment de 17 m de long, destinée à être remplie d'eau, construite sous le parquet. Des treuils sont accrochés à la charpente métallique pour monter et descendre l'écran. Une cabine de 3 m de large sur 6 m de long, est construite en bois et recouverte intérieurement de tôle. L'écran est d'une superficie considérable, près de 400 m², et doit pouvoir être retiré complètement pour ne pas entraver les autres utilisations de la salle.

Le rapport général administratif et technique de l'Exposition précise : L'écran situé suivant le plan de l'axe longitudinal du Champs-de-mars avait 21 m de largeur et 18 m de hauteur. Afin de le soustraire à la poussière, les opérateurs le descendaient, après chaque soirée, dans une cuve en ciment ménagée sous le plancher de la salle et contenant de l'eau. Une demi-heure avant la séance, il était relevé au moyen d'un treuil établi au-dessus de la verrière ; pendant le montage, des jets d'eau le lavaient à nouveau. L'étoffe avait été choisie de manière à laisser passer, une fois mouillée, à peu près autant de lumière qu'elle en réfléchissait ; de la sorte, l'image se voyait également des deux côtés et les spectateurs pouvaient prendre place dans les gradins de la salle.

Le programme qui dure vingt-cinq minutes, comprend 15 vues cinématographiques et 15 photographies en couleurs. Il est régulièrement renouvelé – 150 films différents sont projetés – sans qu'on puisse en connaître les titres qui ne sont pas précisés dans les programmes.

L'ampleur et la gratuité de ce spectacle manifestent la volonté des Lumières de faire connaître leur invention auprès du plus large public possible et d'être officiellement et internationalement reconnus comme les inventeurs du cinéma.

326 séances de projection du 15 mai au 12 novembre. Au total près d'un million et de personnes – de Paris, de province et de l'étranger – auront vu ce spectacle ».

Source Emmanuelle Toulet, Le cinéma à l'Exposition Universelle de 1900, *Revue d'Histoire moderne et contemporaine* de 1986

1900-1905 : l'ère du cinéma-spectacle

Cette opération de l'Exposition Universelle a montré au public que le cinéma n'était pas juste une invention-attraction, qu'il peut réellement y trouver son compte par son côté spectaculaire. Le cinéma n'est plus seulement une attraction technique, il devient un spectacle.

Les années qui vont suivre vont être un véritable âge d'or. Les films existent pour eux-mêmes, les gens se rendent dans les salles de cinéma qui se développent rapidement, comme ils se rendent au théâtre. Ils vont au « spectacle cinématographique ».

Méliès va emboîter le pas car il a tous les atouts pour séduire le public dans cette période : L'artiste peut prendre le pas sur l'invention et la technique pour créer des spectacles cinématographiques. Le public est au rendez-vous. Son succès s'accroît avec des succès public comme *Le Sacre d'Édouard VII* ou encore *Le Voyage dans la lune* qui font connaître la Star-Film dans le monde entier. S'ensuit un développement économique faramineux avec des volumes impressionnants (Pathé sort parfois 200 copies pour un film).

1905-1907 : Plagiat et surproduction de films médiocres, vers la crise de 1907

En 1905, les productions se multiplient devant le succès de ces spectacles. La croissance est spectaculaire, tant en France qu'à l'étranger et en particulier aux États-Unis qui viennent de mettre en place le réseau des Nickelodeons (petites salles de projection pratiquant des tarifs peu élevés qui se multiplièrent à partir de juin 1905 dans le pays pour atteindre dès 1906 le nombre de 3000 et environ 10 000 en 1910) qui booste la croissance américaine et européenne.

Le cinéma devient une manne, malgré sa récente création et un certain climat d'incertitude (notamment en raison d'une guerre des brevets aux États-Unis).

Les enjeux économiques prennent le pas sur les aspects artistiques, au détriment de la qualité. Les plagats deviennent monnaie courante, les films sont de plus en plus médiocres. Et surtout, il n'y pas encore suffisamment d'auteurs pour fournir des sujets renouvelés.

Progressivement le public se détourne de ce spectacle cinématographique et l'industrie toute nouvelle du cinéma subit un revers majeur.

Dans ce contexte de désaffection du public, Méliès résiste bien et continue d'avoir du succès. Il continue de montrer ses qualités indéniables d'auteur qui le caractérise depuis ses débuts. Ainsi en 1906, « *Les Quat'cents farces du diable* » remporteront un vif succès. Il tiendra mieux que les autres jusqu'à la crise effective de l'année 1907. Dans un secteur sinistré, Méliès ne renouvelle pas son genre, reste attaché coûte que coûte aux féeries : le public finit pas se lasser aussi de lui. De plus, Georges Méliès est très endetté car ses films, conçus comme de vraies spectacles, représentent des budgets colossaux. Il ne résiste pas à la crise qui frappe en priorité les structures artisanales comme la sienne, fonctionnant uniquement sur ses fonds propres.

Pathé, qui a largement profité de la croissance américaine et tout de même touché par la récession. Il réagit le premier en déclarant dès 1907 qu'il ne va plus vendre mais louer les films. Et il va renouveler ses sujets en faisant appel à de nouveaux auteurs.

Les salles de cinéma existent à partir de 1904 mais toujours fortement concurrencées par les forains. Or en louant les copies, Pathé finit d'achever cette ancienne structure de diffusion du cinéma et constitue un réseau de salle de diffusion dans toute la France. Pathé invente un nouveau modèle économique qui permettra à l'industrie de sortir de la crise et de se transformer.

À Paris, Méliès travaillait d'arrache-pied dans ses deux studios de Montreuil pour atteindre les 1000 pieds (300m) de films produits chaque semaine exigés par la MPPC. En 1908, la Star Film avait plus que triplé sa production par rapport à l'année précédente. Pour redresser ses finances fragiles, Méliès retourna à la scène, reprenant du service dans les représentations du Théâtre Robert-Houdin.

1909-1913 : Le redémarrage de l'industrie

En février 1909, le 2^e Congrès international des éditeurs de films, présidé d'ailleurs par Georges Méliès, adopte les perforations Edison comme un standard international et cette normalisation va désormais rendre possible la location de films à grande échelle.

Les petits producteurs, hors des grandes structures, vont disparaître ou se faire absorber par les groupes structurés comme Pathé ou Gaumont. Ce sera le cas de Méliès : Gaumont devient son distributeur exclusif à partir de 1909, suivi de Pathé en 1911 et 1912. Il perd tout contrôle éditorial sur la longueur et la structure des films

L'industrie du cinéma a complètement changé, sur les bases édictées par la crise de 1907 et du congrès de 1909. Des auteurs nouveaux voient le jour comme Max Linder, Cecil B. De Mille, D. W. Griffith. De grandes sociétés de production organisent et contrôlent le marché, comme Pathé ou Gaumont. Aux États-Unis, la MPPC imposent des contraintes de production énormes que seuls les grands studios arrivent à suivre.

En 1913, Méliès est ruiné parce qu'il n'a pas su prendre un virage économique à temps et sortir de son système artisanal, tout en continuant de produire des films à très gros budgets.

Il ne sait pas non plus renouveler ses sujets dans un contexte artistique qui évolue.

Le dernier film de Méliès, *Le Voyage de la Famille Bourrichon* fut en fait produit comme tous les films de 1911 et 1912 sous le contrôle total de Pathé. Aucun de ses derniers films ne se vendit bien, le public lui-même se lassant de ses féeries. Sa dernière grande production (À la conquête du pôle, 1912) se solde par un grave échec commercial. Méliès doit ainsi beaucoup d'argent à Pathé. Il est écarté de la production de son dernier film, une comédie dans le style de Max Linder adapté d'une pièce de Labiche, et pour aggraver les choses, le film ne fut jamais distribué par Pathé.

Mise au point, et Vérités incontestables

= Qu'est-ce que la Cinématographie ?

L'Art de reproduire par projection sur l'écran le Mouvement.

= Quelles sont les deux phases essentielles de la Cinématographie ?

1^{re} La prise de vue (Analyse ou décomposition du mouvement).

2^{re} La projection, (Synthèse ou recombinaison du mouvement).

= Qui a réalisé le premier la prise de vue ?

Maray (etc.)

= Qui a réalisé le premier la projection de personnages animés ?

Emile Reynaud.

= Quels sont les conditions essentielles réalisées par Emile Reynaud pour la projection ?

Images sur support transparent, perforation équidistante pour le repérage parfait. (nécessaire à la prise de vue, au tirage des épreuves, et à la projection).

= Quelles sont les Caractéristiques du Cinématographe ?

Support transparent; perforation équidistante, prise de vue ou analyse du mouvement, et projection ou synthèse du mouvement.

Conclusion. Le Cinématographe est donc la réunion sur un seul appareil, et la mise au point définitive de deux inventions antérieures; Cette réalisation est l'œuvre de L. Lumière.

= L'Industrie Cinématographique est-elle uniquement due à l'appareil Cinématographique seul ?

- Certainement non. Car la curiosité publique est été rapidement éveillée, une fois la surprise causée par l'apparition des premiers Vues animés passés. Ces Vues ne constituaient pas le Spectacle. ^{premier} ^{Cinématographique}

= Qu'est-ce qui a fait le succès Mondial, formidable, et impensable du Cinématographe ?

C'est le fait de l'avoir rendu Spectaculaire, en composant des scènes théâtrales spéciales, et en le dotant d'une foule d'inventions qui lui permettent des effets et des réalisations matériellement impossibles avec les moyens habituels du Théâtre.

= Qui l'a compris le premier, qui a construit le premier Studio spécialement Machine, qui a le premier conçu, et réalisé de grandes compositions Cinématographiques, reconstitué les fêtes nées de 17 m. du début; qui a créé les procédés dit "traquage" permettant de réaliser même l'impossible? qui reconstitua le premier des scènes féeriques, historiques, Mythologiques, qui composa et exécuta les premiers Discours Cinématographiques, qui dota le premier, le Cinéma de pièces de Costumes et à grande mise en scène, qui, en un mot, fit la Révélation des possibilités infinies ^{de l'art de}

du Cinéma, et fut, par conséquent, la Cause initiale de son formidable succès ?

Ceci revient à Georges Méliès.

= Qui enfin assurera la grande diffusion du film dans l'univers ?

1^{re} La création de grands studios, munis de tous les perfectionnements successifs.

2^{re} Les puissantes Maisons d'Édition, disposant de Capitaux élevés, qui se sont multipliés dans tous les pays.

3^{re} Les luxueux et confortables établissements de Spectacle Cinématographique créés, partout, avec des Capitaux élevés.

= Cette extension prodigieuse est-elle été possible sans les ^{à grande échelle} inventions successives ?

Evidemment non. Donc, rendons à chacun ce qui lui

— Georges — — Méliès, — — I presume? —

Georges Méliès was not destined to be a film-maker. Understandably so, since film and cinema simply did not exist at the time. Showing little interest in his family's shoe manufacturing business, Georges Méliès quickly turned his attention to the world of entertainment and magic, and discovered the first faltering moving images. Fascinated, he determinedly set out to perfect whatever was necessary to advance this new, emerging technique, and a number of his inventions have left a lasting mark on the history of cinema: he designed the first fully equipped cinema studio; he story-boarded moving images for the first time; produced the first special effects (appearing, disappearing, substituting, multiplying) and he is without doubt one of the first to have edited a film in order to strengthen its narrative structure. He accomplished all this in an era of extreme agitation, as the cinema industry was being born. Being a man of the theatre, he controlled his productions end-to-end, from choreography to scenery, actors to film projection, embracing all the facets of a profession which was rapidly structuring itself. He was also the first to create an organisation dedicated exclusively to cinema, which showed his films in and outside France, as well as a brand, Star Film. He became a director of international renown, just as cinema was taking its first steps. And unlike his peers, he did not seek to film reality, but imaginary worlds or historical reconstructions. Which is why Georges Méliès is often credited with having invented the cinema of 'show' and entertainment.

Classic education, artistic vocation

Georges Méliès was born on 8th December 1861 to a bourgeois Parisian family. He was the third son of a rich manufacturer of luxury shoes which were very much in fashion during the Second Empire. In 1868, Georges Méliès began his classic education at Lycée Michelet in Vanves, continuing at Lycée Louis Le Grand in Paris. He showed a taste and a certain talent for painting. Though his parents were not particularly open to the world of art, they took their children regularly to shows, such as Offenbach's comic operas. Georges took classes in sculpture, was expert in poetry, and would later meet Verlaine. He also took an early interest in politics. Georges took his *baccalauréat* in 1880, and worked for a short time in the family business. On 18th November 1881, he left to undertake his military service in the army library. He attended painting classes and met Degas and Huysmans. To distance him from a love affair with a young woman from a modest background, his parents decided to send him to London to learn both English and more about the world of business.

*N'attribuons pas le titre de Créateurs d'une Industrie
à ceux qui ont simplement utilisé sur une ^{plus} grande échelle
les inventions de leurs prédécesseurs.*

** Quels furent les autres inventeurs qui, après Lumière,
réalisèrent la solution par des appareils similaires de ceux
: Gersoni, Sauter, Edison, Buzelli, Conton, etc.*

Méliès by Méliès, for the Dictionary of Illustrious Men, as yet unpublished...

“[...] During the whole of this period of his life, Méliès was tortured by the demon of drawing and, even if his teachers gave him good grades, following his artistic passion earned him numerous punishments. His passion was stronger than him, and while he ruminated on a French dissertation or latin verses, his pen would mechanically begin to trace portraits or caricatures of his teachers or classmates, or else he would compose some fantasy palace or original landscape, which might already resemble a theatrical décor. His notebooks and books were copiously illustrated. This was not to the taste of his school masters, and so saw him deprived of the right to venture outside the school on occasions too numerous to count (he was a boarder for 11 years). And that's how, without a thought, vocations are hindered! But nothing worked in this case; Méliès continued to draw just as much, and would draw until his dying day.

[...] When he finished his military service [November 1882], having always been first in drawing class, and having acquired some skill in painting during holidays, he went to Paris with the intention of entering the School of Fine Arts and to become an artist; but his father, an important industrialist, would not hear of it and formally opposed his son's plans, declaring that by taking up such a profession one would only die of hunger. Against his will, therefore, he entered his father's business.

[...] During this period of his life [1889-1890], he was a journalist and illustrator, working under the anagramme of “Geo Smile” (Georges Smile in English) for the satirical journal, “La Griffe” (“The Claw”), an enemy of the famous General Boulanger who almost succeeded in overthrowing the French Republic and establishing a dictatorship in France.”

«The life and work of one of the longest-standing pioneers of worldwide cinematography, Georges Méliès, creator of the cinematographic show” – text by Georges Méliès, written in the third person in 1936 for a Dictionary of Illustrious Men, a work which was never published.

In London, magic rather than business

In London, Georges Méliès sold shoes, then continued his business apprenticeship in a corset shop. But his stay in London was decisive, because it was there that he discovered the world of magic. He visited the Egyptian Hall of Maskelyne and Cook assiduously, a theatre dedicated to magic and illusion. It was in this theatre that John Nevil Maskelyne, one of England's most famous magicians, initiated him to illusionism. Maskelyne had opened up the world of magic to new possibilities, presenting his tricks as a succession of short scenes. David Devant and Joseph Buatier de Kolta were two other magicians who would influence Méliès. David Devant taught Méliès his tricks and invited him onto the stage. As for Buatier de Kolta, Georges Méliès discovered his most admired illusion, “The Vanishing Lady”, the most imitated stage exploit of the 1880s and would use it later in his work. This illusion, which consists in making a woman in a chair disappear, would be Méliès' most famous at the Robert-Houdin theatre. Transposed onto film in 1896 (*The Capturing of a Lady*), it became a cinematic reference: for the first time Méliès created a special effect by stopping the camera and modifying the objects being filmed.

«And that's how, born to an important industrialist, a luxury shoe manufacturer, I became a man of the theatre and founder of a family of artists. All because my father, thinking nothing could be better than his own profession, so fiercely opposed my entry to the School of Fine Arts...had that not been the case, it's likely my career would have been devoted exclusively to painting.»

Extract from a letter from Georges Méliès to Paul Gilson, dated 16th August 1929, as part of correspondence between the two in preparation for the Gala Méliès of 16th December 1929 – Méliès Foundation – French Cinematheque

One of David Devant's most famous illusions was “The Artist's Dream”, in which the life-sized portrait of a woman was brought to life in three dimensions in front of an amazed audience. In *Le Portrait Spirite* (1903), Méliès recreates this same illusion by substituting a painted canvas with a young woman.

Return to Paris and settling down

Méliès left London and returned to Paris in December 1884. He was 23 years old. On 29th June 1885, he married Eugénie Genin (1867-1913), an orphan, rich heiress and accomplished pianist. They would have two children: Georgette in 1888 and André, born in 1901.

Méliès joined the accounting department of his father's business, but he was above all passionate about repairing the machines in the Méliès shoe factory situated 3-5 rue Taylor in Paris. Shortly after his return to Paris, he made the acquaintance of Voisin, a seller of automated machines, and a magician. The latter hosted sessions at the Grévin Museum, which opened in 1882, where large numbers of people showed their inventions and their talents. Méliès perfected his magic skills and put on a show at the Cabinet Fantastique of the Grévin Museum in March 1886. He was subsequently hired by the Galerie Vivienne magic theatre. During this period, Georges Méliès also studied photography, and above all, extended his network of acquaintances in the world of theatre and show. It was Voisin who first mentioned the Robert-Houdin Theatre to him, and encouraged him to buy it.

In 1888, Georges Méliès' father, Louis, stepped down as head of the family business and Georges seized the opportunity to leave the business. He sold his stake to his brothers in exchange for his share in the inheritance which consisted of 500,000 francs (approximately 1.5 million euros today) and a large house in Montreuil-sous-Bois.

Robert-Houdin Theatre

In 1888, Georges Méliès distanced himself from his family: he left the family business definitively and a year later left the family home in rue Taylor, where his brothers also lived. He moved into 22 rue Chauchat, very close to the boulevard des Italiens. At less than 30 years of age, Méliès had a considerable fortune, thanks to his father's donation. At the same time, Robert-Houdin's widow put the famous theatre at n°. 8 boulevard des Italiens up for sale. Méliès presented himself as a potential buyer for the sum of 47,000 francs. He redecorated the interior of the theatre which reopened its doors in October 1888. In taking over the Robert-Houdin theatre, like many other magicians of the time, Méliès also inherited a number of agreements established by Robert Houdin and a rich repertoire of illusions. Méliès enriched this with his own magic tricks, among the most well-known, “la Stroubaïka persane” (“the Persian Stroubaïka”) and “le nain jaune” (“the yellow dwarf”). He enjoyed almost immediate success. Between 1888 and 1907, Méliès would invent thirty new illusions, of which several transferred subsequently to the screen.

In 1888, when Méliès bought the theatre, he had taken on its entire staff. Three people in the team would play a decisive role in his cinematographic career. Eugène Calmels, mechanic, worked with Méliès on reconstructing some of Robert-Houdin's automated machines. Chief mechanic of the theatre during the years when Méliès was its owner, he remained chief projectionist until 1914. Jules David, whose stage name was Marius, was the handy man who became the indispensable, elegant assistant during magic tricks. Fanny Manieux, born Charlotte-Stéphanie Faës and known as Jehanne d'Alcy on stage, was one of Méliès' main actresses and a loyal confidante. Her beauty together with her small stature made her ideal for tricks requiring appearances and disappearances through trap doors. She would become Georges Méliès' second wife in 1925.

The Robert-Houdin theatre was extremely successful, known for its spectacular illusions, while Jehanne d'Alcy was lauded by both the public and critics.

Over this period, starting in 1888, Méliès earned a solid reputation as the theatre's director, clearly linked to the world of magic. He continued to build his network in the arts and entertainment, as well as in politics. He contributed to every issue of the anti-boulangist journal, “La Griffe” (“The Claw”) between August 1898 and January 1890, signing his drawings with his pen-name “Geo Smile”. The Robert-Houdin theatre was used also as a meeting place for Boulanger's opponents.

Georges Méliès and the race to invent

At the same time, a whole series of inventions related to the moving image emerged. Their source could be found in photography and magic lanterns. Georges Méliès followed these developments very attentively, as all magicians of the era did, naturally fascinated by the potential this new technique could offer the art of illusionism.

Méliès was familiar in particular with the work of Emilie Reynaud, whose Praxinoscope was presented during the universal exhibition of 1878 (this was a circle on which images are painted, and at the centre of which a prism projects the image, seen by spectators) and whose optical theatre was put on show at the Grévin Museum in 1892. Georges also frequented many establishments, such as the *Chat Noir* cabaret, which organised shadow shows (projections of silhouettes) from 1887 on. Excitement reigned, with projections and presentations publicising these inventions being widely relayed by the press. By the end of the 1880s, the rate of technical progress was accelerating, with innovations made mainly in the United States, Great Britain and France.

The film roll!

One of the most significant inventions was by George Eastman, an American amateur photographer, who developed the first flexible film strip in 1884, and commercialised the first film roll based on cellulose nitrate in 1889. In other words, he had invented the media needed for moving images, and which would accelerate the development of cinema.

The camera!

Two years later, in the United States, William Kennedy Laurie Dickson invented, on behalf of Thomas Edison, the first camera able to function with these strips and which was commercialised for the first time in 1894 as the Kinetograph. In 1895, Robert William Paul and Birt Acres invented a similar camera in Great Britain.

Projection – but individual!

Thomas Edison was able to record moving images and to show them to individuals using the Kinetoscope (peep show device) from 1894 onwards. The spectator could view short films through a telescope. Edison made hundreds of one-minute films – extracts from theatre plays, boxing matches, etc. and proposed a package comprising the Kinéscope and its films, which was commercialised throughout the world. The Kinetoscope could be found in specially designed facilities and at fairgrounds. It was everywhere copied, transformed, improved – particularly in Great Britain by Robert William Paul, but also in France by Charles Pathé.

A whole small new world of engineers, inventors, artists and business-men closely followed these developments in the United States, in France, Great Britain, Germany, and even further afield... Publications, official presentations, even patents, kept everyone informed of the latest innovations. A true race to invent had begun in the 1890s.

Georges Méliès on the watch

A former employee of the Robert-Houdin theatre, Trewey, visited Georges Méliès in May 1894 to discuss Thomas Edison's work and introduced him to Antoine Lumière, photographer and father of Louis and Auguste Lumière. Jehanne d'Alcy, the Robert-Houdin theatre's main artist, travelled to the United States. On returning in 1894, she informed Georges of the progress Thomas Edison was making, according to a certain Robert William Paul, an English engineer she had met.

Georges went to London in March 1895 to meet Robert William Paul, who had developed a camera with his associate, Birt Acres. The two were making films for the Edison Kinetoscope, which was then selling rapidly, and distributing a pirate version of it in Great Britain. But Georges Méliès, a man of the theatre, though fascinated by these inventions, was above all interested in showing moving images to an audience, not just to individuals. He was ignorant of the fact that the Lumière brothers had advanced in this domain, and had organised a screen projection before the Society for Encouragement of National Industry (*Société d'Encouragement à l'Industrie Nationale*) on 22 March 1895. He would have to wait until December 1895...

28 December 1895 – the shock

Méliès was in the audience at the first projection using cinematograph in Paris, which took place in the Salon Indien du Grand Café on 28 December 1895. He had received an invitation to attend the showing from Antoine Lumière, whom he knew well, the latter renting a photographic studio just above the Robert-Houdin theatre from April 1895 on. Antoine had nonetheless revealed nothing of his sons' preparatory presentation work since March 1895. In an interview held in 1937, Georges Méliès explained: “I met M. Lumière in the stairwell of the Robert-Houdin theatre...He said, “I say, Méliès, you are so used to astonishing the public with your tricks, I'd be delighted if you could come this evening to the Grand Café...You are going to see something that will perhaps stun even you.” In the same interview, Méliès described the showing: “We found ourselves – the other invitees and I – in front of a small screen similar to ones we used for the Molteni projections and, after a few moments, a still photograph showing the Bellecour place in Lyons was shown on the screen. A little surprised, I barely had time to say to my

« We were open-mouthed, struck dumb, surprised beyond anything we could express! »

Domitor? No! Cinématograph. The origin of the word cinema

The cinematograph (from the ancient Greek *kín ma*, «mouvement» and *graphien*, «to write») was the name given in 1895 to the Lumière brothers' machine, at once an image capture camera and a cinema projector.

But it was Léon Guillaume Bouly (1872-1932), a French inventor, who was the source of the term 'cinématographe', which he created in 1892. Very little is known about him besides the fact that he built chronophotography equipment. He filed a patent on 12th February 1892 for a machine that was "dual function, for photography and optical analysis and synthesis of movement, known as the Léon Bouly Cynématographe."

On 27th December 1893, Bouly corrected the name of his machine to «Cinématographe». The machine, able to capture images as well as project them, used a sensitive film without perforations. The essentials for cinema were present in the Cinématographe: a system to intermittently advance the film, synchronised with the shutter. Two of his machines are preserved in the Arts et Métiers Museum in Paris.

In 1894, since Bouly had failed to pay his patent fees, the name Cinématographe became available and the Lumière brothers patented their own invention using the term on 13th February 1895. Their father Antoine Lumière proposed a more commercial-sounding name: the "Dormitor". "It was they – he recounts in his *Memoirs* – who invented the cinématographe and gave it its scientific name, one that then gave every imitator and counterfeiter the right to use it without a care, because scientific names belong to everyone."

In 1895, the name in English, "cinematograph", was used by Jean Aimé Le Roy (1854-1932), who had invented a projector called the "cinématographe" in 1893.

neighbour, "And they get us to come here for a show like this. I've been doing this for the past 10 years..." I had hardly finished my sentence, when a horse pulling a cart started to move towards us, followed by other cars, then passers-by – in short, all the animation of a street. As we watched, we were open-mouthed, struck dumb, surprised beyond anything we could express."

The showing was indeed a great success. Clément Maurice, who managed the projection, said later: "Our success was so rapid that three months later, we counted between 2000-2,500 people attending each day, without any publicity appearing in the newspapers."

Unlike other projectors, the Cinématograph by the Lumière brothers was at once a camera, machine and viewer, supplanting all other processes to reproduce movement that had been used up until then. It was lighter, and more practical than other systems. The quality of its imagery was better than the Kinetograph's less precise and more spectral images. The Cinématograph's originality was a drive mechanism that resulted in greater fluidity in the images' movement and a wider projection.

Georges, fired up by the Lumière brothers' presentation, immediately offered to buy the Cinématograph, but the latter refused to sell to Méliès, as they refused to sell to others, preferring to keep for themselves the profits to be gained from operating their invention.

"In a hurry to organise showings, whatever the cost" in his own theatre: return to London and beginning of projections in Paris in April 1896

Having been unsuccessful in his attempt to buy the Lumière's precious Cinématograph, Méliès returned to London to meet Robert W. Paul, who had developed the Theatograph (to be known later as the Animatograph) projector in 1896 – a little after the Lumière brothers – and patented it on 2nd March 1896. In March-April 1896, Georges Méliès bought one of Robert Paul's projectors, along with other short films produced by Paul, as well as films by Edison for use in the Kinetoscope. Méliès renamed the Theatograph projector the "Kinétograph(e)". Méliès projected the Paul films at the Robert-Houdin theatre for the first time on 5 April 1896: in that day's edition of *L'Orchestre*, a daily newspaper of the time, an article listed the theatre showings when the "Kinétograph, the improved American machine" would project "natural moving photographs". The projections were managed by Eugène Calmels, the theatre's clockmaker. On 14th April, an advertisement in *L'Orchestre* explained: "The Robert-Houdin Theatre has incorporated the Kinétograph, the improved American machine, into its very interesting show, and is now fearlessly projecting life-sized moving photographs."

Méliès described the machine as American in order to appeal to the public. He used the same name Edison had used for his first camera for his own projector, which was not patented until 1897...

Georges Méliès later played down the importance of the English Theatograph, as did his friend Maurice Noverre when they came to revisit on George Méliès' life story and inventions. Below is an extract from writings dating back to 1936, in which Méliès, talking about himself in the third person, gives his own version of the facts: "He heard that the English optician Paul had just started selling a projector that would allow films to be projected on a black background using the Edison Kinétoscope. In a hurry to organise projections at whatever the cost, he bought one of these machines and procured a few Edison films, the only ones he could find, and just a small number of them. It's with this rudimentary material that the first cinema opened in a theatre, the Robert-Houdin, rather than a fairground..."

Written by Georges Méliès 1936, in the third person, in a text for the *Dictionnaire des Hommes Illustres*, never published – op.cit

And film-making? Georges put together a camera based on the Robert William Paul's projector

Georges Méliès wanted to make films. And quickly. He did not have a camera, since the Lumière brothers did not want to sell their equipment. So Georges put together a camera based on the projector he had just acquired from Robert William Paul for use in his theatre.

At the beginning of May he suspended projections (as testified by an article in the daily newspaper *L'Orchestre*) and took apart the projector in order to 'transform' it. It is likely that Georges had acquired a second projector so that showings could continue uninterrupted at the Robert-Houdin theatre. He would have acquired the projector from a certain Louis Henri Charles, who had filed a patent application on 20 April 1896 for a "new means of controlling film in moving photography" together with two trademarks: the Kinorama and the Cinorama, for moving image projectors. With the help of Lucien Korsten, a mechanic, and Lucien Reulos, an engineer who would later become his main associate, Georges Méliès built a camera that was patched together using the Theatograph and the principles of the Paul-Acres machine (the camera built by Robert Paul and his partner Birt Acres at the beginning of 1895) as a basis. It is highly likely that Méliès was also inspired by the invention filed by Louis Henri Charles. The construction of this very first Georges Méliès camera took place in the Robert-Houdin theatre workshop, using various machine parts, some of which from equipment used in magic performances at the theatre.

On 20th November 1896, a patent was filed for the dual purpose (projection and filming) machine by Lucien Korsten, Georges Méliès and Lucien Reulos, called the Kinétographe.

Georges Méliès once again largely down-played Robert William Paul's contribution, taking personal ownership of the invention, and in his correspondence with Maurice Noverre in 1936, wrote in the third person: "Precision mechanic, expert in the manufacture of mechanical and automated equipment on show at his theatre, Méliès nevertheless encountered great difficulties in building it. No spare parts, no cog-wheels, no special lenses were available on the market in those days. The machine had to be built with what was available, with limited means in the little workshop of the Robert-Houdin theatre (...). The machine, once built, was based on an entirely different system from the Lumière's, but was wholly satisfactory (...)."

And he described his camera thus: "Let us return now to the first camera invented by Méliès. This machine, which he still possesses, was a real monument, extremely heavy, and difficult to transport. An oak casing enclosed the mechanism, which itself sat on a heavy cast-iron platform. The base of the machine was wide, cumbersome and heavy; a large cast-iron fly-wheel, fixed on one of the tripod feet, added to the weight. Through a leather belt, the wheel communicated movement to a pulley placed on the side of the box, which set into motion the interior mechanism. This cast-iron fly-wheel, 0.50m in diameter, because of the small size of the pulley, worked in the same way as a bicycle, and produced a speed of 16-18 images per second. (...) It was not without reason that Méliès had constructed such a weighty machine. The vibrations of the primitive mechanism were such that weight was necessary to ensure its stability, to withstand the movement produced by the cast-iron fly-wheel. Also, this instrument, in its creator's mind, was destined to stay fixed in one place. It was not a portable machine, but a workshop instrument that enabled filming, in secret, and in a studio only, of a personal and different kind to the usual pedestrian productions. Méliès was quite satisfied by this first camera, but in addition to its enormous weight, the machine's other drawback was the noise it produced. Its maker himself referred to the camera as his "coffee grinder" or his "machine gun". (...)

His apparatus could contain only 20 metres of film, which could not be discharged or recharged in the open air. (...) The machine did not have a view-finder; focusing had to be done in the same way as in photography, on a fragment of ground glass; and framing, again as in ordinary photography, required the operator to drape himself in black cloth to shut out the daylight..."

When Georges' first camera was found in 1994 in the French Cinémathèque's stock, Laurent Mannoni explains in "Méliès, Magic and Cinema" (2002) how after it was taken apart, it became apparent that the machine was not entirely original in design, being a modified version of the Theatograph n° 2, Mark 1 patented by Robert William Paul in February 1896. The machine still bore the serial number 17, though it had been effaced by Georges Méliès while he worked to transform it. Mannoni summarises the main changes made by Méliès: "The

changes to Paul's projector were that he arranged the machine differently, reversing it, and enclosed it in an oak casing with fitted handles and a new fly-wheel. The shutter à valve was in a cylindrical tube made of black card, along with the lens (an Anastigmat Weiss E. Krauss 1: 63F: 54). Though a small wheel could be used to adjust the lens, the diaphragm was inaccessible, which was hardly practical (when we took apart the machine, the diaphragm was open at its maximum). Changes were also made to the passage where the film passed through: Méliès – unless it were Paul – had installed a small metallic object that intermittently pressed the film against the window."

In March 1896, Méliès bought his projector from Robert W. Paul along with a box of Eastman film. Back in Paris, he discovered that the film had not been perforated and hired a tinker, Lapipe, to build a machine that would allow films to be perforated manually, two holes at a time. He would later use perforated Edison films.

In 1896 Méliès was 35 years old. He could now project other people's films as part of his own shows, and would soon be able to make films himself. Six months after the first public projection using the Lumière brothers' cinématographe, he produced his first one-minute film "*Une Partie de Cartes*" ("A Game of Cards" 1896). More than 100 patents were filed for cinematographic techniques in 1896 alone, with each new patent applicant liberally plagiarising the latest inventions.

Méliès makes his cinema

An "image capture theatre" the ancestor of the studio

Edison built the first studio in cinema history: the Black Maria, in 1894. This was a place for indoor filming, using rails to allow optimal sunlight capture by the camera at different times of the day. At the beginning of 1897, Georges had a workshop built (the word studio appeared only later) in his vegetable garden at Montreuil-sous-Bois (see Chapter II). Méliès decided to build a "solid" building where he could make films at any time regardless of the vagaries of the weather. This building was built later than the Black Maria, but was more sophisticated than a simple shelter designed to allow filming. This "image capture theatre", as Méliès was to call it, contained several trap-doors and various equipment. It was not until 1901-1902 that the first film studio was built by Pathé, followed by Gaumont in 1905. But very quickly the studio established itself as a necessity for any kind of cinematic venture.

Optical illusions and special effects: appearance, disappearance, substitution!

In 1898, after his camera had been accidentally blocked during filming at Place de l'Opéra, Georges Méliès was surprised when viewing his efforts to see "the Madeleine to Bastille bus change into a hearse, and a procession of men and women. This unintentional gag would not be forgotten. It was the beginning of a series of optical illusions that Méliès was the first to make use of. His special effects are uniquely theatrical, reflecting his background in theatre and magic. From his very beginnings he made use of stage techniques in his cinematic works. Méliès perfectly mastered the techniques underpinning illusionism and imagined astute ways to make them work in cinema, in particular through 'collage' – this is a specific procedure enabling two pieces of film, separated by a camera stop, to be joined together. This is what lies behind appearance-disappearance effects and the appearance-transformation of either actors or accessories. One of the best-known examples of this type of effect is the Selenites, imaginary lunar people who feature in *A Trip to the Moon*, and who explode as soon as the explorers hit them with umbrellas. Méliès added to these immediate optical illusions other long-lasting effects, such as multiple exposure. As Jacques Mathête explained in n°. 27 of the 1895 review, p. 26: "This las-

ting special effet requires that the film be rewound for a second exposure, generally on a black background. “This background was obtained by applying a black cache (or a piece of black material) to a portion of the scenery, or sometimes even to the lens. Méliès often multiplied exposures – up to six times – to obtain the effect he was looking for: this was the case in *Le Mélomane* (“The Music Lover”, 1903) in which a musician uses telegraph wires as a musical instrument and catches his head in the wires to make notes. To make this work required use of the collage technique. Thanks to his studio, Méliès could also create effects by plunging a camera at a 90 degree angle.

Above all, acting constantly as a man of theatre, Méliès mixed the cinematic with stage illusions that could well have been used in the Robert-Houdin theatre.

Production

“One day in 1931, leaving his toy shop for the evening, Georges Méliès, ageing and ruined, put on his best fitted coat to attend a banquet for three hundred people. Over dessert, M. Louis Lumière, an industrialist and member of the Institute, embraced him and pinned on his breast the Legion of Honor (...) saying: “I salute in you as the inventor of the cinematographic show.” Which amounted to stating that, while Louis Lumière had invented an excellent moving picture camera, the cinématographe, Georges Méliès had invented cinema itself. Cinema being not the simple abbreviation of a trade mark, but a new genre of show, where stage-setting and production were everything”.

Méliès’ film production was as much about the use of new tools (scenario, scenery, actors, make-up...) as the editing process (within the image).

Georges Méliès, by Georges Sadoul – Seghers – 3^e édition

Here again, Georges Méliès thought and acted as a man of the theatre and as a magician. When his medium became cinema, he took the stage with him.

From illustration to illusion

Méliès made films from 1896 onwards. He started with shorts that were popular with the public of the era: current affairs, or comical scenes, characterised by a theatrical tone that would forever remain in his work. Increasingly, he favoured fairy-tale subjects rich in “phantasmagorical illusions.” This did not prevent him, however, from making a film about the Dreyfus affair in 1889, where he portrayed scenes and personalities based on drawings that had been published in the press, or the *Le Sacre d’Edouard VII* (“The Coronation of Edward VII”), a film that was commissioned (not in the catalogue) and depicted the coronation of the King of England which had not yet taken place.

At the beginning of the 20th century, cinema began to move to fixed rooms, and to leave behind the fields of the fairground. Méliès worked to produce longer and more complex films than those shown in fairgrounds. The years 1901-1904 were golden for Méliès: he was able to savour both artistic and financial success. His production diversified: popular entertainment (Joan of Arc, Kingdom of the Fairies), news events (The eruption of Mount Pelé, The Coronation of Edward VII), adaptation of classics (The adventures of Robinson Crusoe, Faust). A joke film such as *L’homme à la tête de caoutchouc* (“The man with the Rubber Head”) still surprises today. Méliès genius for décor is reminiscent of Robida or Gustave Doré, while his fantasies were the precursors of modern science fiction. He also made several films on the theme of travel: *Voyage dans la lune* (“A Trip to the Moon” 1902), *Voyage à travers l’impossible* (“Voyage through the Impossible” 1904), *Les quatre cents farces du diable* (“The Devil’s 400 jokes” 1906), *Deux cent mille lieues sous les mers* (“2000 Leagues under the Sea”, 1907).

A film factory for film-makers and a trademark: Star Film

In 1896, Georges Méliès formed a partnership with Lucien Reulos, responsible for filing for patents on the equipment they had designed together with Lucien Korsten, and created the Star Film trademark (20th November) at the same time. But the partnership did not last, and Lucien Reulos and Georges Méliès parted ways at the end of 1897. Georges Méliès became the sole owner of the *Manufacture de films pour cinématographes* (Film factory for film-makers) which had not then been set up as a commercial venture. Its first offices were at 13 *passage de l’Opéra*, near his home on rue Chauchat.

Méliès opened several offices. In London, Charles Urban was responsible for selling Star Film shots. Oscar Richeux (then Baltazar Abadal) headed an office in Barcelona, and Théophile Pathé, brother of Charles and Emile Pathé, represented Star Film in Berlin. Significantly, Méliès’ brother, Gaston, founded a subsidiary in the United States which quickly established its own laboratory.

The Starfilm trademark can be found for the first time in *Le Manoir du diable* (n°. 78-80, “The House of the Devil”), which also includes the “MR” trademark (for Méliès and Reulos) inscribed in a five-point star.

The trademark also featured in films made in 1897, at which time Reulos’ name also disappeared. Georges Méliès modified the trademark 15 times between 1896 and 1911: making the trademark on boxes used in Méliès’ scenery a precious aid in dating his films.



Expansion and piracy in the United States

At the beginning of the 20th century, and looking to expand, Georges Méliès opened a subsidiary in New York at 204 East 38th Street, to be headed by his brother, Gaston (1903). The new office was set up to protect his films from being illegally copied, thanks to American copyright rules, and to enable the direct sale of copies, without the need for unscrupulous middle-men. A Trip to the Moon, released in October 1902, was illegally copied immediately, and on a grand scale. As a consequence, from 1902 onwards Méliès would make two negatives simultaneously, using two Lumière cameras linked together so that there was only one take. One of the negatives would be sent to New York for the American market, where it would be developed in the New York lab. In this way, he worked around the customs barriers devised by Edison.

George Méliès adopted a second systematic procedure as of 25 June 1903, which was to deposit his films in the Library of Congress in Washington, which he did until 1909. (In 1909, Georges Méliès’ films were distributed by Gaumont. His six last films, made between 1911 and 1912, were commissioned by Pathé and were not branded Star Film).

In 1908, Gaston Méliès left New York and opened a new production company in Chicago, the Méliès Manufacturing Company so that Star Film could meet the production quotas required by the Motion Picture Patents Company (MPPC).

Gaston Méliès recounts how his brother’s business became international just as the cinema industry was beginning to organise itself in Europe and in the United States: “My brother Georges, who had launched his cinema activities back in 1896, sent me to the United States of America to defend his interests there. I arrived in New York for the first time in November 1902 and my son Paul joined me a few months later. We opened the American subsidiary of Star Film, my brother’s trademark, at n°. 204 East 38th street in Manhattan. Before the office was set up, Méliès’ films, distributed by an American firm – Biograph – were systematically and illegally copied. The trademark, a five-point star surrounded by the three words MELIES STAR FILM, was scratched,

COMPLETE



CATALOGUE

OF

Genuine and Original

"STAR" FILMS

(Moving Pictures)

MANUFACTURED BY

GEO. MÉLIÈS

of Paris.

No. 204 East 38th Street

NEW YORK, N. Y., U. S. A.

GASTON MÉLIÈS, General Manager.

Telephone, No. 1955 38th Street.

Cable Addresses: "Méliès," New York; "Méliès," Paris

A Z (French) and
A B C (This Edn. Codes Used)

— 61.53 —

18

"STAR" FILMS

several sleight-of-hand tricks, and places it upon the table, with the small end downward. He then crudely draws a human face upon the shell, and the egg immediately begins growing larger and larger until it reaches the size of a normal head. The form of the egg fades away and there immediately appears the head of a very pretty girl. Then two or more of the same type appear on either side of the original. The heads of the girls are merged into one head and from this appears the hideous head of a hobgoblin. The hobgoblin fades away into the original egg. The egg is reduced to its normal size and is removed from the table by the magician, who smiles. He then takes his place on the table, reverting back to the skeleton, which is removed by the attendant, thus closing the picture.

394-396 The Dancing Midget. Length, 195 feet.\$29.25 \$25.50

This is an absolutely new and extraordinary subject. A juggler takes in succession about a dozen eggs out of his servant's mouth. He breaks all the eggs on a hat, and after having beaten them up after the manner of a cock, he extracts an egg as large as the hat itself. As soon as he sets this egg on the table there appears a tiny dancing girl, full of life, as big as a baby's doll, and who performs on the table some beautiful stage dances. All of a sudden she increases to the size of an ordinary woman, and jumping on the floor she delights the audience with her time. The juggler and the dancing girl disappear in the most extraordinary way.

399-411 A TRIP TO THE MOON. Length, 845 feet.\$126.75 \$110.00

Ten extraordinary and fantastic cinematograph series in thirty pictures. Duration of exhibit sixteen minutes.

SCENES.

- | | |
|--|---|
| 1 The Scientific Congress at the Astronomic Club. | 15 In the Interior of the Moon. The Mushroom Grotto. |
| 2 Planning the Trip. Appointing the Explorers and Servants. Farewell. | 16 Encounter with the Selenites. Round Fight. |
| 3 The Workshops: Constructing the Projectile. | 17 Prisoners!! |
| 4 The Foundries. The Chimney-stacks. The Casting of the Monster Gun. | 18 The Kingdom of the Moon. The Solar Army. |
| 5 The Astronomers Enter the Shell. | 19 The Flight. |
| 6 Loading the Gun. | 20 Wild Pursuit. |
| 7 The Monster Gun. March Past the Gunners. Fire!!! Saluting the Flag. | 21 The Astronomers find the Shell open. Departure from the Moon. |
| 8 The Flight Through Space. Approaching the Moon. | 22 Vertical Drop into Space. |
| 9 Landed Right in the Eye!!! | 23 Splashing into the Open Sea. |
| 10 Flight of the Shell into the Moon. Appearance of the Earth from the Moon. | 24 At the Bottom of the Ocean. |
| 11 The Plains of Craters. Volcanic Eruption. | 25 The Rescue. Return to Port. |
| 12 The Dream (the Bulles, the Great Bear, Phœbus, the Twin Stars, Saturn). | 26 Great Fete. Triumphant March Past. |
| 13 The Snowstorm. | 27 Crowning and Decorating the Heroes of the Trip. |
| 14 40 Degrees Below Zero. Descending a Lunar Crater. | 28 Procession of Marines and the 5th Brigade. |
| | 29 Inauguration of the Commemorative Statue by the Mayor and Council. |
| | 30 Public Rejoicings. |

412 The Shadow-Girl. Length, 100 feet.\$15.00 \$13.00

The magician appears upon the stage with an imp as his assistant. The imp holds a piece of cloth in his hand. At the command of the magician the cloth is suddenly transformed into a beautiful girl, clad in tights. A barrel is then introduced and the girl enters one end. As she makes her exit from the other she is transformed into a man. The man then jumps through a paper hoop, and as it

204 EAST 38TH STREET, NEW YORK

19

lands on the other side is changed back into the girl. The girl is then placed upon a table, the table is removed, and, to the astonishment of all, she remains in her position, apparently resting in mid-air. Two benches are then introduced and chairs placed upon them, a man occupying one and the girl the other. At a wave of the magician's wand the figures fade away. When they reappear the girl and the man have changed places. Wonderful magic.

Original Secondary

413-414 The Treasures of Satan. Length, 165 feet.\$24.75 \$21.50

The setting of this fantastic scene represents the hall of an old château in which a miser has locked up seven large bags containing his wealth. Satan, who has made his way into the château, puts the seven bags into a strong box, and makes with his hands some cabalistic motions. The miser comes into the hall and is greatly astonished to find his fortune missing. He opens the coffer and immediately the bags leap out. He gathers them up and puts them back into the coffer. When he opens it again he finds that they have been transformed into seven young girls, who rush out and chase after him, beating him unmercifully. They shut him up in the coffer from which his gold has vanished. The miser pushes open the lid of the coffer, and to his profound despair finds that both young girls and money have disappeared. (This view is most sensational in its mysterious scenes.)

415-416 The Human Fly. Length, 130 feet.\$19.50 \$17.00

This is a moving picture that moves. Positively the greatest magical picture ever offered. A Hindoo magician appears and dances for the entertainment of six pretty maidens. Then, to the astonishment of all, he runs up the wall, dances and turns handspins in mid-air, introducing many tricks that are entirely new in animated photography. The most puzzling of all the mystical series.

417-418 Marvellous Suspension and Evolution. Length, 130 feet.\$19.50 \$17.00

A large vase appears in the centre of the stage, and while it is being admired by a rather aged gentleman is suddenly transformed into a pretty girl. She comes down from the stand on which she appears and begins to dance for the old man. She then rises mysteriously in the air and performs graceful evolutions without any visible means of support. After a marvelous performance she slowly fades away from view. A tableau is then formed by a number of girls. The old man looks on with admiration and agreeable surprise. Any audience that sees this film projected will receive a treat similar to his.

all negatives marked stealing pages 114 to 119 from
The Melies Laboratory May 19 1905

Gaston Méliès, businessman and traveller

Georges Méliès sent his brother Gaston to New York to protect the interests of his film factory in the *passage de l'Opéra*.

Gaston Méliès (1852-1915) began his own career in cinema in September 1909, and would produce no less than 240 films between then and May 1913. Established first in Fort Lee, then Brooklyn, the G. Méliès Manufacturing Company (GMMC) made around fifteen films. To renew its production, the company moved in December 1909 to the south of Texas, in San Antonio near the Mexican border. Following production of approximately sixty westerns between January 1910 and spring 1911, the GMMC moved in April to California, a few miles from Santa Paula, near Los Angeles, to a small town called Sulphur Mountain Springs, and then again to Santa Paula itself in December 1911. After filming eighty films in California, the GMMC took a dozen film reels in May 1912 to Santa Catalina island, off the coast from Los Angeles, before embarking in July from San Francisco for a 10-month long grand tour in the South seas, during which time around sixty reels would be filmed as the trip took in Tahiti, New Zealand, Australia, Java, Singapour, Indo-China, Cambodia and finally Japan.

Source – Catalogue d'œuvres de Georges Méliès – Cinémathèque française

frame by frame, onto the positive film which was used to make the inter-negative, from which hundreds of copies were made. The first film by Georges that I deposited at the Library of Congress in Washington was *Le Puits fantastique* (“The Magical Well”), and from then on Star Film’s films were protected. My troubles with Edison began in 1904, when he filed a lawsuit against me and Pathé, who had just opened an office in New York. He wanted to prevent foreign companies expanding on American soil, and his grievance was based on the patent that protected his perforated film. But his argument was too weak, and there was no follow-up. During a trip I made to France in 1907 to settle some affairs, 53 negatives and 9 positives were stolen from our New York office’s lab, in the night of 19th to 20th May. Paul, who was upstairs, didn’t hear a thing. It was a catastrophe! The thief, a certain Jack, was arrested a few days later and went before the courts it seems but in fact his case never concluded! I’ve always been convinced that the afore-named company was no stranger to the affair. I should add that it’s during this same trip to Paris that I married Hortense de Mirmont, the young sister-in-law of a former colleague of Georges. I went back to New York at the beginning of autumn 1907 with Hortense and the rest of the negatives that Georges did not have time to send back to Paul in order to replace those that had been stolen. Edison started his attack again in 1908, by creating the Film Service Association, which you had to be a member of if you wanted to avoid problems. This cartel, which regrouped around Edison, Essanay, Kalem, Lubin, Pathé, Selig, al Vitagraph and our own company, while excluding companies like Biograph and the distributor Kleine, obtained two license agreements from me on 31 January: one for our company’s production on American soil, the other for import tariffs for Georges’ films. And on 3rd August, thanks to the financial support of Messrs Lodge and Carter, I founded in Chicago the Georges Méliès Corporation, with a capital of 75000 dollars, and received a corresponding license in September. But on 18th December, Edison created an even more powerful cartel, the Motion Picture Patents Company (MPPC), which this time included Biograph and Kleine alongside the film producers. Given that my two associates in Chicago (with whom I made no films) were not Film Service Association-approved, Edison suspended my license. I could not get it back until September 1909, when I won a trial against him, the result of proceedings I had started to try to annul the 3rd August contract. Film production at the G. Méliès Manufacturing Company could begin, at 300 metres of film a week in order to honour the contract with the MPPC! Each film was examined by an MPCC committee, which could refuse that a film be distributed to licensed operators if it was thought to be of poor quality. Paul went to Paris to attend the 2nd International Congress of Film Editors (presided by Georges Méliès) in February 2009. One of the Congress’ main decisions was to adopt the Edison film as standard: film that was 3.5 cm wide, with four square perforations on each side of each frame. This standard format enabled a film rental system to develop.”

Source: Gaston Méliès – The Voyage around the world of the G. Méliès Manufacturing Company
July 1912 – May 1913 – pages 10-11 – Published by the “Friends of Georges Méliès” Association, 1988

From Montreuil to the Montparnasse train station

Here is how his grand-daughter, Madeleine Mathête-Méliès, related this period: “Méliès stopped all his cinema activities in 1913. It was in May of the same year that he lost his wife, and he was left alone with his two children, Georgette, born in 1888, whose daughter I am, and André, born in 1901. He could not use his money as he would have liked because of his son’s position in the inheritance, being a minor. He found himself in an extremely complicated financial situation when the war broke out in 1914. The Robert-Houdin theatre, which had become a cinema with a magic show on Sunday only, was closed from the beginning of hostilities by order of the police...” Méliès’ decline was as much due to his financial situation as to his film production, which was not sufficiently innovative. His concept of the cinema was so close to a certain form of theatre that he was unable to take a step back from a universe filled with magic, demons, and imprisoned princesses. Méliès continued to perform and to show films in the Robert-Houdin theatre until 1914. During the First World War, cinemas and theatres in Paris were closed. However, in 1915 the family returned to the capital and the Robert-Houdin theatre reopened. In 1917, the Montreuil studio was used as a hospital for the wounded, while a second studio was transformed into a cinema. A large number of film copies were lost during the army’s occupation of the *passage de l'Opéra*

offices. Films were melted down in order to extract silver, and ironically, to be converted into celluloid. In 1920, Méliès gave his last performance at the Robert-Houdin theatre. The theatre was let afterwards, first by theatre companies, then became a cinema until 1923, after which the building was demolished as part of works on boulevard Haussmann. Méliès had run this mythical place for 35 years. The film copies preserved in the theatre were sold by the kilogram to a reseller specialised in B films for amateurs.

1923 was a terrible year for Méliès. He was forced to sell his Montreuil property. In a moment of anger, Méliès burned his whole stock of negatives in the garden of Montreuil.

In 1925, Méliès married Jehanne d'Alcy. She too had lived through difficult times, but had managed to buy a small shop at Montparnasse station. Together they ran the small kiosk, selling sweets and toys to passing travellers.

Late recognition

René Clair and Paul Gilson played a major role in highlighting Méliès role in cinema and his work: they published an article on him in the *Revue du Cinéma* in 1929, and launched the idea of holding a gala retrospective of his work in the same year.

After a first viewing in Studio 28, a studio specialising in the avant-garde, the Méliès Gala was held in the Pleyel Hall in Paris on 16th December 1929. The few films by Méliès were accompanied by *Forfeiture* (1915) by Cecil B. De Mille. In parallel, Méliès donated the automated machinery from the Robert-Houdin to the *Arts et Métiers* Museum in Paris, which unfortunately later resold or destroyed the priceless 19th century theatrical machines.

In 1932, Méliès was able to leave Montparnasse station. A mutual aid association created by former cinema artists had just acquired offices near Orly airport. Méliès, his wife and his grand-daughter Madeleine, were able to move into a three-room apartment, where he lived until his death. He died three months after being diagnosed with cancer, on 21 January 1938 at the Léopold Bellan hospital in Paris, and was buried at the Père-Lachaise cemetery on 25 January. His funeral was attended by René Clair, Henri Chomette, Nadia Sibirskaia, Ferdinand Zecca, Alberto Cavalcanti and Louis Aubert, among others. On his gravestone: "Méliès, creator of the cinematographic show, 1861-1938."

1896-1913: Georges Méliès and the cinema industry

After 1895, the pre-cinema era – symbolised by the Kinescope that allowed individuals to see moving pictures through a viewing slot – was definitively over. The Lumière brothers' projector, officially presented to the public on 28 December 1895, now enabled on-screen projections to an audience.

1895-1900: Cinema invents

During this period, neither artists nor the viewing public were what cinema was all about. The era was essentially characterised by invention.

The films proposed were short (around one-minute long) and the subject matter was unimportant: a train entering a station would do... Artists were not behind the camera: an operator filmed subject matter that was relatively poor and lacked narrative structure. What people wanted to see were moving pictures.

Films were sold (the idea of film rental would come later), mainly to fairgrounds, which incorporated them into existing shows. Projection conditions were extremely poor (damaged film, bad lighting...). The public wanted to see the technical invention that was just one of the attractions on show at the fair (magic shows, popular music, clowns, monsters, etc...). And when in April 1896, Georges Méliès decided to project films in his own theatre, he broke with tradition, turning the Robert-Houdin theatre into one of the first cinemas. He had changed the programme radically: theatre performances were dedicated exclusively to cinematography, magic performances took place in the morning only, on Sundays and Thursdays. The change did not last long, however: after 8-10 weeks, the public deserted him. Georges Méliès had to revert back to a more traditional theatre schedule, and he continued to sell to fairgrounds, the main distribution channel for his films.

The Universal Exhibition of 1900: The Lumière brothers project onto a giant screen

In 1900, the Universal Exhibition classed cinema as a technique: it was part of class III – Instruments and general literature, science and arts – and within class III it was categorised as a subset of Photography. It was seen as deriving from photography and as a reproduction technique, similar to printing.

Only two people linked to cinema were members of the committee for this class: Jules-Etienne Marey and Louis Lumière. Méliès was not officially present at the Exhibition. Each country used cinematographic projection to present its contribution and work. Within this context, the cinema was not considered pure entertainment: it was used to support learned presentations and demonstrations. Paradoxically, if cinema had yet to find its place, there was a willingness on the part of the General Commissariat of the Universal Exhibition to

help Auguste and Louis Lumière (who were making a contribution to the costs) mount a gigantic operation to the glory of cinema: free showings by the Lumière brothers were organised on a giant screen. These were greeted extremely favourably by the public. The scale was impressive: a space 6,300 m² – the immense hall or Gallery of Machines, a vestige of the 1889 Universal Exhibition – was reorganised into a circular space with four tiered rows of seats able to accommodate 15,000 people; a circular stage measured 90m in diameter. It was one of the largest entertainment halls in the world.

« Cinematography on this giant scale needed a great deal of resource and organisation. A 17m long cement vat, filled with water, was installed under the floor. Winches were attached to the metallic building structure to lift and take down the screen. A 3m wide, 6m long cabin was built in wood and lined with sheet metal. The screen was extremely large, almost 400m², and had to be removed completely in order not to interfere with other activities taking place in the hall. The general technical and administrative report of the Exhibition pointed out the following: The screen situated along the longitudinal line of the Champs de Mars was 21m wide and 18m high. To shelter it from dust, operators placed it after each evening showing in a cement vat that had been installed under the hall's floor and contained water. Half an hour before each session, the screen was lifted up using a winch that had been placed over the glass roof; when it was being put up, streams of water washed the screen again. The material it was made of had been chosen to let pass as much light as was reflected back; so that the image could be seen on both sides of the screen. The programme, which lasted 25 minutes, included 15 cinematographic views and 15 colour photographs. It was changed regularly – 150 films were projected, their titles unknown since these were not written in the programme. The scale and the fact that the show was free, demonstrated the Lumières' desire to ensure their invention became as widely known as possible and to be officially and internationally recognised as the inventors of cinema.

There were 326 projection sessions between 15 May and 12 November. In total almost 1 million people – from Paris, the provinces and abroad – would have seen the show».

Source Emmanuelle Toulet, Cinema at the Universal Exhibition of 1900, *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, 1986

1900-1905: The cinema show

The Lumière's event at the Universal Exhibition showed the public that cinema was not just about new invention, but could be spectacular. The cinema was no longer just technique, it was about entertainment. The years that followed would be cinema's golden age. Films were made for the sake of making them, and people would go to the cinema halls, which developed quickly, in the same way that they would go to the theatre.

Méliès would follow these developments closely – since he had what was needed to appeal to the public in this period: an artist who could create cinematographic shows. The public were seduced. Méliès' success grew with popular films such as *The Coronation of Edward VII* or *A Trip to the Moon*, which gave Star Film worldwide notoriety. There followed dazzling growth, with impressive volumes (Pathé would sometimes release 200 copies of a film).

1905-1907: Plagiarism and over-production of mediocre films leading to the crisis of 1907

In 1905, production increased as a result of the success of these shows. Growth was spectacular both in and outside France, particularly in the United States, which had just put in place the Nickelodeon network (small projection rooms with low entrance charges increased from June 1905 to number 3000 by 1906 and 10,000 by 1910), boosting American and European growth.

Cinema appeared to be a godsend, despite its recent creation and a certain climate of uncertainty (notably because of the patent war in the United States).

Economic concerns dominated artistry in film and adversely affected quality. Plagiarism became commonplace, and films became increasingly mediocre. Above all, there was not yet a sufficient number of authors able to provide fresh content. Gradually, the public was tiring of the cinema show, and the newly emerging industry suffered its first major set-back. In the circumstances, Méliès resisted well and continued to enjoy some success. He was able to demonstrate the undeniable qualities of authorship which had always characterised him. In 1906, "*The Quatre Cents Farces du diable*" was a major hit. He withstood the crisis of 1907 better than his peers, but remained attached, no matter what, to his fairytale world (féerie): and so the public finally tired of him too. Unfortunately, Georges was very much in debt because his films, imagined as real shows, required colossal budgets. In the end, he did not weather the crisis, which hit smaller structures like his hardest with limited equity.

Pathé, which had benefited from American growth, but was affected nonetheless by the recession, reacted first by declaring it would no longer sell but rent films. And it would refresh its subject matter by using new authors. Cinema theatres existed since 1904, but were always in strong competition with fairgrounds. But by renting its films, Pathé sounded the death-knell for this old cinema distribution channel, and built its own cinema theatre network throughout France; Pathé had invented a new economic model which would allow the industry to overcome the crisis and to transform itself.

MPPC 1908 : facteur de relance de l'industrie

In Paris, Méliès worked night and day in his two Montreuil studios to produce the 1,000 feet (300m) of film each week required by the MPCC. In 1908, Star Film had more than tripled its production compared with the previous year. To strengthen his precarious finances, Méliès returned to the stage, giving performances at the Robert-Houdin theatre.

1909-1913: Industry changes

In February 1909, the 2nd International Congress of Film Editors, chaired by Georges Méliès, adopted Edison's perforated film as an international standard, making large-scale film rental possible. Small producers, without large structures, disappeared or were absorbed by larger groups such as Pathé or Gaumont. This was the case of Méliès, who would fall under the sway of Gaumont, his exclusive distributor from 1909, and then Pathé in 1911 and 1912. He lost all editorial control over the length and structure of his films. The cinema industry had changed completely, following developments driven by the crisis of 1907 and the Congress of 1909. New authors were entering the scene, such as Max Linder, Cecil B. De Mille, and D.W. Griffith. Large production companies like Gaumont and Pathé organised and controlled the market. In the United States, the MPCC imposed enormous constraints which only large studios could manage.

In 1913, Méliès was ruined because he had not known how to adapt to this new reality and leave his artisanal system behind, but had continued to produce high-budget films. He was not able either to renew his content and subject matter, in an artistic context which was resolutely different to the one he was familiar with.

Méliès' last film, *Le Voyage de la Famille Bouurrichon*, was in fact produced, like all his other films in 1911 and 1912 under Pathé's total control. None of his later films sold well, the public having grown tired of his fairies. His last big production (*À la conquête du Pôle*, 1912) was a commercial flop. Méliès ended up owing a considerable amount of money to Pathé as a result. He was removed from the production of his last film, a comedy in the Max Linder style, based on a play by Labiche – to make matters worse, the film was never distributed by Pathé.

Georges Méliès

1861

Georges Méliès is born in Paris, 3rd arrondissement, on December 8th. His father is a wealthy shoe manufacturer.

1880

As a student at Louis le Grand high school in Paris, he displays a gift for drawing and painting. He obtains his high school diploma in 1880, completes his military service, and joins the family business.

1884

Sent to London by his father to learn about sales techniques and practice English, he takes the opportunity to attend a well-known theater of magic, and becomes a magician. He forges relationships with a number of performers and other show business professionals.

1885

He marries Eugénie Génin, a wealthy heiress, who will bear him two children.

1886

He performs at the *Musée Grévin* and the *Galerie Vivienne*.

1888

Birth of his daughterorgette, who will later assist him as a cinema operator and theater director. Thanks to funds received from his father, in July he buys the Robert-Houdin theater of magic and becomes its director.

1889-90

While creating or modernizing magic shows in his theater, he also draws political caricatures for a newspaper founded by his cousin, Adolphe Méliès. This weekly paper, *La Griffé*, opposes General Boulanger, who is trying to mount a coup d'état in France. After his failure, the paper disappears.

1891

He founds the *Académie de Prestidigitation* (Academy of Conjuring), conferring a status on illusionists, previously viewed by the authorities as mere nomads or peddlers.

1895

The Lumière brothers, inventors of the Cinematograph, give their first public performance on December 28th at the Grand Café, near the Robert-Houdin theater. Georges Méliès is invited to the premiere by their father, Antoine Lumière, a photographer he knows well.

1896

He uses this scientific invention for the purpose of enhancing the illusions in his shows at the Robert-Houdin theater. He manufactures his own filming device, the Kinetograph, and records his first films in April. His first film using 'trick' cinematography (by stopping the camera), *Escamotage d'une dame* ('Vanishing Lady at Robert Houdin's Place'), is produced the same year. Over the years, he invents the set of cinema tricks known today as 'special effects'.

1897

He orders the construction, to his own blueprints, of Studio A in the vegetable garden of his property in Montreuil-sous-Bois. This is the world's first purpose-built, fully equipped movie studio.

Birth of motion picture

1878

Edward Muybridge has the idea of aligning twenty-four cameras to break down the movement of a galloping horse. The photographs are then placed in a device he invented, the Zoopraxiscope, which is used to animate the horse's running motion.

1882

Étienne-Jules Marey is also working on the movement of animals, and creates a photographic gun which he then equips with a glass plate: this process is 'chronophotography'.

1884

Eastman invents film, a flexible medium for animated images, placed on the market in 1889 (the Kodak trademark is registered in 1888).

1888

Emile Reynaud creates optical theater. He is better versed in drawing than photography. He makes up stories, draws them directly on gelatin, strings them together in sequence, and shows them to an audience. Showings at the *Musée Grévin* from 1892 to 1900.

Louis Aimée Augustin Le Prince (1841-1890) builds a movie camera and submits a patent application for it on January 11th 1888. He shoots on the Leeds Bridge and at Roundhay, his home in England, in October 1888. These little-known experiments could be the oldest existing films.

1891-92

USA / First motion picture camera, the Kinetograph, designed by W.K.L. Dickson for Thomas Edison, marketed in 1894.

1892

Eastman Co. becomes Eastman Kodak, world leader in film for photography and cinematography.

1894

USA / First movie studio, the Black Maria, built by Edison.

USA / First (individual) projections of films using the Kinetoscope (peep show device).

Feb 1st 1895

The Lumière brothers patent the cinematograph, but do not present it until March, followed by an official public presentation in December.

August 1895

France / L. Gaumont & Co. founded by Louis Gaumont.

Nov 1st 1895

Germany / Max von Skladanovsky gives a public demonstration of his invention, the Bioscope, before demonstrating it at the *Salon Indien*, but the machine is heavy and impractical, and does not survive the competition with the Lumière machine.

1895

France / December 28th, first on-screen projection by the Lumière brothers, who present a recording and projection system.

1895-1896

USA / Creation of the first major American movie companies: Vitagraph, Cineograph (Lubin), Polyoscope Company (Selig) and American Mutoscope Company, founded by W.K.L. Dickson among others (this later became American Mutoscope and Biograph (AM&B), and then Biograph Co).

1896

Creation of the *Pathé Frères* company by brothers Charles and Emile Pathé, marketing phonographs, cinematographs, and precision instruments.

Early 1896

Launch of the Biograph, a projection device, by the American Mutoscope Company, which spreads all across the USA, as well as Europe from 1897 onward.

March 2nd 1896

In the United Kingdom, Robert William Paul markets the Theatograph, a projector that will be acquired by Méliès.

April 20rd 1896

France / Louis Henri Charles files a patent application for a moving picture projection device.

1898

Edison starts 'patent wars' with all of his competitors in the USA (projection and recording).

Georges Méliès

1899

He makes a politically-oriented film about the Dreyfus Affair using 'reconstructions of actual events'. He plays the role of Labori, one of Captain Dreyfus' lawyers.

1902

The film 'A Trip to the Moon' achieves worldwide success and is widely copied in the USA. Georges Méliès sends his brother Gaston over there to protect his interests and establish his business on the American market.

1904

Georges Méliès founds the magicians' trade association, of which he remains the chairman until the end of his life.

1908

After his admission in 1907 to the first cartel formed by Edison to control American production, which becomes an industry, he is forced to increase his production rate and therefore builds Studio B so that he can shoot two movies in parallel.

1909

He chairs the international conference of film editors in Paris.

1912

He makes his last film, 'The Bourrichon family's journey'. From 1896 to 1912, he makes 520 films, of which he is the producer, distributor, writer, set designer, director, and leading actor. His latter films are not as successful as he hoped because of competition from young filmmakers and their modern ideas. He did not create a company at any stage; he always invested his own money, and his finances end up in a critical situation.

1913

His wife dies and he closes down both studios for good. The showing of his movies in the USA and the movies made by his brother Gaston provide him with some income when the Robert-Houdin theater (like every other theater) closes in 1914 because of the First World War.

1917-1922

He converts Studio B to a variety theater, directed by his daughter Georgette. He ends up playing over a hundred different roles there, alongside his son and daughter and other actors and opera singers.

1923

Georges Méliès is bankrupt. He sells his Montreuil property to pay his debts. The same year, the Robert-Houdin theater, which he had directed continuously until the outbreak of the First World War, is expropriated and demolished for the extension of Boulevard Haussmann.

1925

Georges Méliès marries Jehanne d'Alcy (the widow Manieux), one of his former performers at the Robert-Houdin theater and then a movie actress. She currently runs a store selling toys and candy in the concourse of Montparnasse Station.

1929

Georges Méliès is honored at a gala event held at the Pleyel hall, Paris, in December.

1931

Louis Lumière presents him with the Cross of the Legion of Honor.

1932

France is experiencing a serious economic crisis, and the toy store is not making a profit. Georges Méliès, his wife, and his granddaughter Madeleine are invited to live at Orly castle, which belongs to the *Mutuelle du Cinéma*.

1938

Georges Méliès dies in Paris on January 21st.

Birth of motion picture

1902

France / Creation of the first Pathé studio in Montreuil, followed by two others, in Vincennes and Montreuil.

1904

Pathé-Frères grows, opening a subsidiary in New York.

1905-1906

Invention of film coloring stencils (to replace the workshops where films were hand-painted using a brush). Pathé develops a mechanical stencil coloring process.

1905

Popular 'Nickelodeon' theaters spring up in America, with programs changing daily.

1908

End of the 'Patent Wars' in which Edison took legal action against all competitors in the USA, resulting in the creation of a trust: the Motion Picture Patents Company.

1909

International conference of film producers, chaired by Georges Méliès. The Edison perforation is adopted as the standard. Motion pictures are no longer sold, but rented.

Much earlier...

The physiological effect of retinal persistence was observed by Isaac Newton and Patrick (le Chevalier) d'Arcy and in the 17th and 18th centuries. This defect of the eye, combined with the brain's ability to interconnect several separate images, makes it possible to create simulated motion. The first scientific demonstration of this effect is the Faraday wheel in 1830, followed by other devices, such as the Thaumatrope, the Phenakistiscope, the Zootrope, the Praxinoscope, etc. These were quite commonly marketed as toys from 1850 onward. Austrian general Franz von Uchatius enhanced the technique with a projection system in 1853, inspired by magic lanterns, an ancestor of the projector, in existence since the 17th century. The birth of photography took place in 1839 thanks to Jacques Daguerre. The next step was to combine these devices that recreate motion with the concept of photography.

Le Voyage dans la Lune

« Cette pièce n'est certes pas ma meilleure mais on en parle encore après trente ans ! Elle a laissé un énorme souvenir, étant la première du genre. Bref, on la considère comme mon chef-d'œuvre – je n'ai qu'à m'incliner ».

Lettre citée dans Histoire comparée du cinéma, vol.2, op. cit., p.448.

Tourner au temps du Voyage

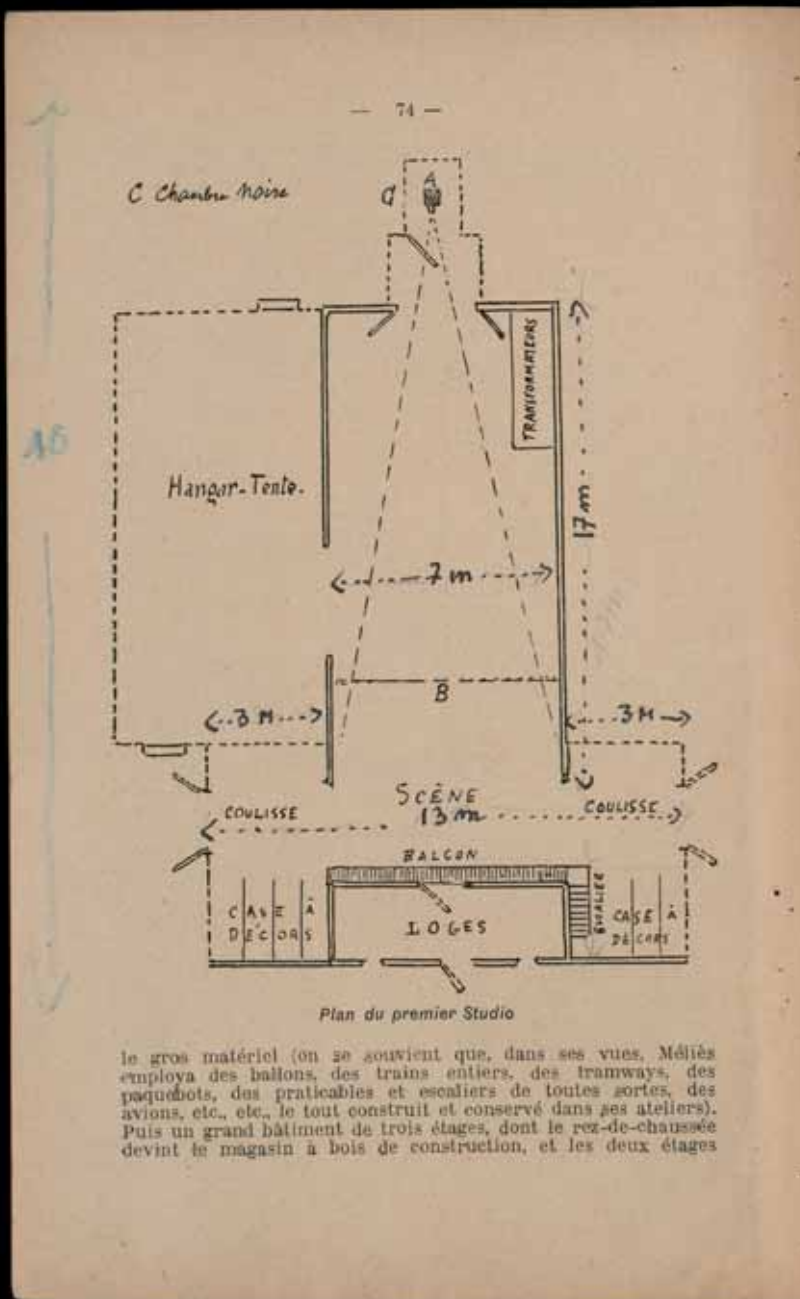
Les ateliers
ou « Dieu soit loué je ne deviendrai pas fou...
du moins par la faute des nuages. »

En mai ou juin 1896, Georges Méliès, qui vient de fonder la Star Film, est enfin prêt à réaliser des films. Pour ce faire, il commença par tendre dans son jardin potager de Montreuil-sous-Bois, au pied du mur de la maison, exposé sud-ouest pour être ensoleillé, des décors formés de toiles peintes. Celles-ci étaient tendues avec des mâts et contrepoids ou des cordes attachées aux arbres. Un portique de fer surplombait ces décors et formait un pont au-dessus du lieu de prise de vues, permettant ainsi aux machinistes circulant au-dessus du décor de réaliser quelques effets truqués. La caméra était placée sur une plate-forme en fer, face à la scène. Les inconvénients de ce système furent très vite évidents : la toile du fond bougeait dangereusement au moindre souffle de vent, les acteurs et techniciens étaient constamment exposés aux intempéries. En outre, il n'y avait aucun moyen de contrôler les changements de lumière pendant la prise, surtout lorsque la caméra était arrêtée pour réaliser un trucage de substitution.

L'atelier A

Méliès se met donc en tête de construire un « atelier de poses », selon ses propres termes, au milieu de sa propriété. Il s'agissait pour lui de la « réunion de l'atelier photographique (dans des proportions géantes) à la scène de théâtre », laquelle reprenait l'idée d'un atelier lumineux, héritée des peintres et des photographes mais aussi du théâtre puisque ses dimensions allaient correspondre exactement à celles du théâtre Robert-Houdin.

Les plans furent probablement dessinés à l'automne 1896 mais, laissant passer l'hiver, les travaux ne débutèrent qu'au printemps 1897.



le gros matériel (on se souvient que, dans ses vues, Méliès employa des ballons, des trains entiers, des tramways, des paquebots, des praticables et escaliers de toutes sortes, des avions, etc., etc., le tout construit et conservé dans ses ateliers). Puis un grand bâtiment de trois étages, dont le rez-de-chaussée devint le magasin à bois de construction, et les deux étages

Plan de l'Atelier A après agrandissements.
Plans of the studio A after the works.
Fond Méliès – CNC – Cinémathèque française



L'atelier ou studio de Georges.
Vue extérieure des ateliers construits dans le jardin
de la propriété de Montreuil à partir de 1897.

External of Georges' studio in Montreuil's garden as of 1897.
Collection Cinémathèque française – CNC



Pages suivantes :
Vue intérieure du studio-atelier, vers 1901.
Au fond, derrière le rideau noir, se trouve
l'appareil de prise de vues.
Préparation des décors sur toiles enroulées avec
Georges Méliès (sur la gauche) brossant un décor.

Next pages :
Inside the Studio, around 1901. At the back, behind the
black curtain, the camera. Preparation of the sets with
Georges Méliès (on the left) brushing a set.
Collection Cinémathèque française – CNC



Quand l'atelier de poses fut terminé, le 22 mars de cette même année, les tournages purent y prendre place. *Sur les toits* semble bien être l'une des toutes premières bandes tournées dans l'atelier. Il s'agit alors du premier atelier de pose édifié dans le monde, si l'on considère que ceux de Robert William Paul et de Thomas Edison (la « Black Maria ») sont si rudimentaires face aux multiples machineries équipant l'atelier A, qu'ils ne préfigurent pas ce que seront, quelques années plus tard, les studios de cinéma (le mot ne prendra sa dénomination actuelle que vers 1910).

Maurice Noverre a rencontré Méliès et visité son studio de Montreuil dans les années 1920. Voici la description qu'il en fit en 1929, dans *Le Nouvel Art Cinématographique*, magazine qu'il dirigeait alors : « Prenant modèle sur les ateliers de photographie et se basant sur le recul nécessaire à son appareil de prises de vues pour obtenir des tableaux comportant environ 6 mètres d'ouverture (largeur maximum utilisée habituellement par lui, M. Méliès se borna à établir le plan d'une grande salle vitrée de tous côtés et recouverte d'un toit de verre (sauf au fond, derrière ce qui allait être la scène). Il en arrêta les dimensions à 17 mètres de longueurs. Sur 6 mètres de large : simple quadrilatère, couvert à 4 mètres de hauteur d'une toiture vitrée à double pente, le sommet étant à 6 mètres du sol ». En réalité, les dimensions initiales de l'atelier étant celles du théâtre Robert-Houdin, la longueur était de 13,5 mètres et la largeur de 6,6 mètres. Quant au bâtiment, il coûta à Méliès la somme de 70 000 francs, montant relativement élevé pour l'époque.

« L'atelier fut parqueté, les parois garnies de verres dépolis sur toutes les faces et au-dessus, excepté trois travées (en avant de la scène) qui reçurent du verre simple, transparent, pour les cas de lumière solaire insuffisante. Ces travées furent d'ailleurs complétées par des volets mobiles composés de châssis garnis de toile à calquer permettant d'aveugler les rayons solaires gênants. Derrière la scène, fut construite une petite loge (4 mètres de large sur 5 mètres de long) pour les artistes, peu nombreux dans les scènes du début. Cette installation sommaire suffit pendant quelque temps, les premières vues truquées de Méliès ne comportant guère de machinerie théâtrale et la plupart des effets n'étant obtenus qu'à l'aide de « substitution par arrêt » et de trucages photographiques. (...) Par la suite, quand il se lança dans la production des grandes féeries et des voyages fantastiques à la « Jules Verne », Méliès songea à modifier, en la complétant, son installation et à corriger les défauts, reconnus à l'usage, du premier studio. Cet atelier primitif était orienté de façon à recevoir la lumière face à la scène, aux heures les plus propices, c'est-à-dire de 2 h du matin à 3 h de l'après-midi, et ne pouvait, dès lors, recevoir des décors dans tous les coins. »

Effectivement, l'atelier étant orienté au sud-sud-ouest, le soleil n'était dans l'axe de la scène qu'à 13h, ce qui laissait peu de temps à Méliès pour tourner, les jours de beau temps.

« Au bout de très peu de temps, désireux d'obtenir certains effets fantastiques ressortissant de la machinerie théâtrale, Méliès fit creuser, à l'emplacement réservé à la scène, une fosse de 3 mètres de profondeur, sur toute sa surface. Le plancher fut modifié et agencé comme une scène de théâtre de féerie, avec rues, trappes, trappillons, mâts à décors, tampons ascendants pour les apparitions, trappes en étoile, trappes dites « tombeau » et treuils ».

Nous sommes alors en 1900. Méliès ne le sait pas encore mais il va tourner cette année là 51 films totalisant 1 790 mètres. Il s'apprête ainsi à tourner *Jeanne d'Arc*, une « pièce cinématographique à grand spectacle » et la première bande à dépasser les 200 mètres. Dans ces conditions, cet atelier primitif lui semble un peu étroit...

« La largeur de 6 mètres (maximum utilisable pour les décors, vu l'obligation de laisser un espace libre hors du tableau, pour les entrées et sorties des artistes), devint insuffisante ; une baie fut ouverte derrière l'appareil,

et un appentis construit pour pouvoir le reculer. On obtient alors des tableaux de 7 mètres d'ouverture, mais il n'y avait plus, ni à droite, ni à gauche, de coulisse, d'où la gêne considérable pour régler les sorties dans les scènes à nombreux personnages. Méliès (...) fit alors construire à droite et à gauche deux annexes vitrées de 3 mètres de large, avec portes se faisant vis-à-vis, ce qui formait une large coulisse permettant au personnel de se grouper hors du tableau ; les portes permettaient la traversée d'un long cortège, formé dehors, dans le jardin, passant en travers du tableau, et ressortant par la porte opposée (...). Par la même occasion, il fit surmonter la scène d'un cintre vitré de 2 m 30 de hauteur avec deux ponts de fer traversant la scène et un balcon les rejoignant à droite et à gauche de la scène ; cette disposition permit aux machinistes de circuler aisément tout autour de la scène, et d'un pont à l'autre. » En 1944, Jehanne d'Alcy complète : « Il a fallu faire deux sorties pour faire passer des tramways. [Méliès] faisait passer des voitures et des défilés de troupes. Il a fait *Jeanne d'Arc* là dedans. »

« Enfin, de ce fait, la largeur totale du studio étant passée à 13 mètres, une grande bâtisse à deux étages fut construite derrière, en remplacement de la petite ; le rez-de-chaussée contint alors les loges des dames, et le premier les loges des hommes ; deux grands casiers à décors furent installés dans les annexes, à droite et à gauche de la scène, puis on construisit un grand hangar, contigu à tout le studio et de même dimension que lui, avec sol bitumé, mais composé seulement de charpentes de fer, supportant une toiture de toile et des stores de côté et permettant à volonté d'en faire une salle fermée (abritée du soleil et de la pluie), ou une simple carcasse à jour, tous stores roulés, afin de ne pas enlever de lumière dans le studio, au moment des prises de vues. Cette nouvelle construction servait généralement à la peinture des décors et à la menuiserie, en été, pour éviter la chaleur torride du studio. Occasionnellement, elle devenait une grande tente permettant de faire habiller une très nombreuse figuration. »

« Enfin (...), poursuit Noverre, une nouvelle petite pièce fut construite derrière celle qui abritait l'appareil, de façon à le faire reculer encore, et à pouvoir prendre des vues jusqu'à 11 mètres d'ouverture. Ce sont ces modifications continues, occasionnées par des besoins successifs, qui furent la cause de l'aspect télescopique étrange que présente ce premier studio. Bientôt les constructions se multiplièrent aux alentours du studio. D'abord, un énorme hangar qui servit à emmagasiner le gros matériel (on se souvient que, dans ses vues, Méliès employa des ballons, des trains entiers, des tramways, des paquebots, des praticables et escaliers de toutes sortes, des avions, etc., le tout construit et conservé dans ses ateliers). Puis un grand bâtiment de trois étages, dont le rez-de-chaussée devint le magasin à bois de construction, et les deux étages des magasins de costumes ; ce bâtiment était entièrement en brique, ciment et fer, à l'exclusion de tout bois, pour éviter les dangers d'incendie. Il fut collectionné là plus de 20.000 costumes de toutes sortes et de toutes les époques, avec leurs accessoires, lingerie, chaussures, armes, perruques, buffleteries, gants, bijouterie, etc... ».

Maurice Noverre, « L'œuvre de Georges Méliès. Etude rétrospective sur le premier « studio cinématographique » machiné pour la prise de vue théâtrales », *Le Nouvel Art cinématographique*, 2e série, n°3, Brest, juillet 1929, p.64-83

L'atelier B

Un second atelier, dit atelier B, fut construit fin 1907, toujours sur sa propriété de Montreuil, pour répondre aux demandes du marché, en particulier américain. Désormais, il pourra tourner deux films simultanément. Il s'agissait d'une structure en verre et en acier reposant sur des fondations en briques. Les principaux avantages de ce studio était ses équipements techniques : Méliès fit en effet installer des lampes à arc et des tubes à vapeur de mercure qui, « convenablement combinés » permettaient d'employer une lumière artificielle « concurremment avec le jour », (l'électricité fût toutefois installée dans l'atelier A vers 1902) ou encore une grue d'élévation, qui permettait de soulever et abaisser des personnes et des objets importants sur la scène. En 1914, après sa ruine, Méliès transforme l'atelier B en cinéma de quartier. Durant la guerre, se succèdent dans



"Les décors de Star Film étaient peints dans un hangar contigu à l'atelier principal. Méliès était secondé par un garçon de talent, un nommé Claudel. "

Maurice Astaix - Commission historique de 1944 - Cinémathèque française

"Ils étaient peints à plat sur le sol, dans le style du théâtre français, contrairement au théâtre anglais où les décors étaient souvent peints accrochés à leur place de jeu. Ce petit détail est peut-être la raison de la précision et des détails des décors, mais aussi de leur aspect «à plat», sans réelle profondeur, et les rares décors construits en perspective ne sont que des exceptions. On connaît la relation entre une peinture exécutée d'en haut et un certain manque de relief de l'image, même si, dans le cas de Méliès, certains éléments censés être éloignés étaient dessinés de plus petite taille, pour simuler la profondeur de la scène et compenser ainsi cet inconvénient. "

Jacques Malthête, « Les deux studios de Georges Méliès » in Méliès magie et cinéma, Paris, Paris Musées, 2002

Page de gauche & page suivante:
Décors au studio de Montreuil.

Left & next pages:
Sets at the studio de Montreuil.
Collection Cinémathèque française – CNC



cette salle des tours de chant et des concerts avant qu'elle ne soit rebaptisée théâtre des Variétés artistiques et inaugurée en octobre 1917.

En 1923, l'ancien atelier B fut démoli en un mois. Juste après la 2nde guerre mondiale, ce fut le tour de l'atelier A. Entre 1896 et 1912, environ 520 films ont été tournés à Montreuil-sous-Bois.

La troupe

«Sa troupe? Les vrais de vrai du café-concert!»

Il n'existe pas à proprement parler de troupe de la Star Film. En effet, Georges Méliès, en fonction de ses prises de vues, composait la troupe dont il avait besoin. Il s'agissait parfois de quelques personnages et figurants, parfois de plusieurs dizaines.

On y trouvait, joyeusement mêlés, des proches de Méliès, des voisins et des comédiens de théâtre. Les années passant, les derniers remplacèrent de plus en plus souvent les premiers. Ainsi, Louvel, le jardinier de Méliès, apparaît-il lors des tous premiers essais caméra en train de brûler des feuilles ou encore la bonne de la famille, Octavie Hunier, figure-t-elle dans *Une partie de cartes* (première bande de Méliès en 1896). Il y a là aussi des membres de la famille, comme le fils de Georges Méliès, André (*Un locataire diabolique*), sa fille Georgette (*Un bon petit diable*), un cousin, Paul (*Le sacre d'Édouard VII*). Il y a enfin les amis et les habitants du voisinage. «Quand il y avait de la figuration, il invitait tout le personnel, même les amis, les parents et les voisins» témoigne l'opérateur Maurice Astaix à la Commission de recherche historique.

Cependant Méliès sait que seuls des comédiens professionnels sauront jouer avec assez de grâce et de naturel les rôles qu'il imagine. À cette époque, il s'en trouve beaucoup, au théâtre du Châtelet ou encore aux Folies Bergère. Il ne s'agissait cependant pas pour Méliès d'engager les grands noms de l'époque (ceux-ci n'ont d'ailleurs accepté que très tardivement, vers 1908, de jouer au cinéma et uniquement en échange de l'anonymat). Non, ce que cherchait avant tout Georges Méliès, c'était des artistes anonymes mais capables de réaliser ses trucs, danses et cascades tout en jouant.

Pour cela, ses relations avec le monde des spectacles parisiens lui fût fort utile. Il recrute ainsi dans ces lieux et dans les music-hall les artistes dont il a besoin. Bleuette Bernon, qui chante au cabaret L'Enfer quand Méliès la repère, jouera en 1899 dans *Cendrillon* tout en continuant sa carrière à l'Eldorado. Ce sera elle qui sera «la femme dans le croissant de lune» dans le *Voyage*.

Il constitue, au fur et à mesure de ses tournages, une sorte de troupe rapprochée : Jeanne Calvière, écuyère au Cirque d'Hiver venant du Trianon Lyrique, est engagée sur le tournage de *Jeanne d'Arc* (1900) et restera de nombreuses années dans la troupe Méliès. Quant au comédien André Deed, Méliès dira de lui qu'il est le seul qui a su comprendre la finesse de ses trucages et la finesse d'exécution qu'il demandait.

Paul Gilson témoigne de cet heureux mélange : «Sa troupe ? Les voisins, ses aides, les excentriques en baudruche, les patineurs à roulettes, Little Tich, les acrobates de Folies-Bergères, les Ping-Pong Girls, le quadrille du Moulin-Rouge, les ombres portées de la Loïe Fuller, Fragson, Mamzelle Zizi Papillon, les vrais de vrai du café-concert ». Si au début, Méliès se déplace lui-même afin de recruter ses comédiens et figurants, très rapidement, la rumeur se propageant dans Paris, ceux-ci viennent directement le voir dans son bureau, au théâtre. Face à cette affluence, il délègue alors à ses proches le soin de faire les choix. Il va même, pour composer la figuration, particulièrement nombreuse, de *Cendrillon* engager un chef de figuration.

Le cas de Jehanne d'Alcy est particulier. Non pas parce qu'elle sera la seconde épouse de Georges Méliès, mais parce qu'elle sera l'une des toutes premières comédiennes à quitter le théâtre (où elle avait acquis jusqu'en 1896 une certaine notoriété) avec l'intention de se consacrer entièrement au cinématographe. Elle tournera dans les films de Méliès jusqu'à ce que son physique ne le lui permette plus, s'occupant alors des costumes.

Comparé à d'autres (Pathé et Gaumont notamment), Méliès payait bien ses comédiens : un Louis d'or par jour, plus le déjeuner. L'engagement se fait jour par jour pour le lendemain. Et en cas d'impossibilité de tourner à cause de l'absence de soleil, Méliès défrayait quand même ses comédiens.

Les opérateurs Méliès

Les opérateurs Méliès ont, quant à eux, une situation beaucoup plus stable que, par exemple, les opérateurs Lumière : ils ne voyagent pas, ils sont assurés de leur salaire et ne dépendent pas du succès des séances de projection. Toutefois, ils sont tenus de remplir plusieurs fonctions qui dépassent leur statut d'opérateurs. Ainsi, Leclerc puis François Lallement, Maurice Astaix et Théophile Michault s'occupent tout à la fois de développer les bandes cinématographiques et participent à la pose des décors. Parfois, ils font même office d'acteurs : Lallement joue ainsi l'officier de marine dans *Le Voyage dans la lune*.

La fonction d'opérateur est extrêmement importante chez Méliès. En effet, au-delà de la régularité des tours de manivelle (qui évitent notamment à l'image de se balancer de haut en bas) ou de l'habilité à jouer avec la vitesse de défilement de la pellicule (qu'il doit, par exemple, accélérer lors des scènes de bataille et ralentir lors des prises de vues nuageuses), ce qui constituait la base du métier, l'opérateur Méliès est capable de nombreuses manœuvres visant à créer les effets et trucs demandés. Ainsi Méliès écrit : «Il va sans dire que l'opérateur pour ce genre doit être exercé et très au courant d'une foule de petites ficelles du métier (...). Une erreur d'un tour, l'oubli d'un numéro en comptant à haute voix tandis qu'il prend la vue, une seconde de distraction fait tout manquer. Il faut un homme calme, attentif, réfléchi, capable de résister à tous les agacements et à l'énervement ».

«Les vues cinématographiques», fonds Méliès, B7 M74, BIFI.

«Michault est l'un des plus brillants. Il peut effectuer un fondu en comptant de 1 à 10 puis en tournant la manivelle à l'envers, quand d'autres doivent remettre la bande à son point de départ en sortant la pellicule et en la rembobinant dans une pièce noire. »

Méliès en scène

Quant à Méliès, unique metteur en scène de la Star Film, contrairement aux sociétés Pathé et Gaumont qui employaient simultanément plusieurs réalisateurs, il supervisait chaque étape de la réalisation de ses films. Ainsi, il ordonnait chaque tableau, réglait l'utilisation de l'appareil avant toute prise en indiquant à l'opérateur l'instant où il devait effectuer la manœuvre afin d'exécuter un effet et «mâchait à tous les rôles» qu'ils allaient tenir.

Méliès écrit ainsi à propos de lui-même : «Là, le metteur en scène, généralement l'auteur, explique d'abord verbalement l'ensemble de la scène à jouer, puis fait répéter partiellement les diverses parties de l'action ; l'action principale d'abord, puis les épisodes accessoires. Il dirige la marche, le placement des figurants, et est obligé de jouer à chacun son personnage pour bien lui indiquer ses gestes, ses entrées, ses sorties, la place qu'il doit occuper en scène ».

Jehanne d'Alcy confirme, à sa manière : «Il préparait ses machins et puis il disait : «Vous, vous allez faire ça ». En outre, la précision exigée pour certaines scènes à trucs lui imposait souvent de tenir lui-même le rôle : «La grande difficulté d'exécution de mes propres conceptions m'obligeait à tenir toujours le premier rôle dans mes films (...). J'étais à cette heure star sans le savoir puisque le terme n'existait pas encore (...). Mais tout de même, pour l'histoire, je dois dire que je fus vedette pendant 19 ans. »

— JOUR DE REPOS —

Bons Bourgeois et Notables!
Assis autour des tables,
buons gaiment, buons gaisment
et buons en fumant!
La bière brune ou blanche
écume dans les pots,
C'est aujourd'hui Dimanche,
C'est le jour du repos,
Vivons les Crocs!

(Voix du régisseur):
"Allons tas de fainéants
en scène pour la Matinée!
Vous vous reposerez après
la soirée."



Une journée de travail

Pour Méliès, une planification détaillée et une longue préparation étaient essentielles. Toute sa vie, il se leva tôt, consacrant sa journée, de 7 heures à 17 heures à Montreuil, à préparer les scénarios, les décors, les costumes et les nombreux détails logistiques de la production de ses films. Certains décors pour une pantomime compliquée pouvaient nécessiter plusieurs mois de travail. Les décors à moitié terminés étaient souvent utilisés pour des petits films courts, avant de trouver leur place dans des productions plus ambitieuses. Le tournage des films se déroulait à la lumière de la mi-journée, de 11 heures à 15 heures, souvent à la fin d'une semaine de travail. Les acteurs, convoqués la veille pour le lendemain, arrivaient alors à 9 heures pour se maquiller, se costumer et répéter.

Il n'était pas rare alors que 9 heures soient consacrées à la réalisation délicate d'un tableau dont la projection ne durera que deux minutes mais, en général, 2 ou 3 tableaux pouvaient être tournés par jour si tout se déroule bien. La pellicule était alors immédiatement développée et, quand la scène était ratée, elle était reprise le lendemain.

Lorsque le travail n'allait pas bien, cela déclenchait de vives colères chez Méliès: «(...) quand il en voyait qui passaient leur temps à blaguer ou à pincer les femmes», raconte Jehanne d'Alcy, «il disait «moi, je me fatigue, vous vous amusez, vous pourrez rester chez vous la prochaine fois».

Après le tournage, la soirée était consacrée aux activités du théâtre Robert-Houdin, parfois réservée pour assister aux représentations d'autres théâtres parisiens.



«La scène de l'atelier de pose est en petit,
une image assez fidèle du théâtre de féerie.»

Georges Méliès

Le Voyage dans la Lune.
Vues stéréoscopiques de l'opéra d'Offenbach.
A Trip to the Moon.
Stereoscopic views of the Offenbach opera.

Les Origines du voyage

Sur les motivations qui l'ont conduit à réaliser son film, Georges Méliès écrira en 1933, «L'idée du *Voyage dans la Lune* me vint d'un livre de Jules Verne intitulé *De la Terre à la Lune* et *Autour de la Lune*. Dans cet ouvrage, les humains ne purent atterrir sur la lune (...). J'ai donc imaginé, en utilisant le procédé de Jules Verne (canon et fusée), d'atteindre la lune, de façon à pouvoir composer nombre d'originales et amusantes images féeriques au-dehors et à l'intérieur de la lune et de montrer quelques monstres, habitants de la lune, en ajoutant un ou deux effets artistiques (les femmes représentant les étoiles, les comètes..., effet de neige, fond marin...)». Cependant, d'autres œuvres que le livre de Jules Verne, publié en 1865, ont certainement influencé Georges Méliès. A commencer par le livre de H. G. Wells *Les Premiers Hommes dans la Lune* publié en français quelques mois avant le tournage du film.

Entre ces deux dates, une autre œuvre a vu le jour qui a probablement été une source d'inspiration pour Georges Méliès : *Le Voyage dans la Lune* écrit par Albert Vanloo, E. Leterrier et Arnold Mortier et mis en musique par Jacques Offenbach.

Il s'agit d'un opéra-féerie en quatre actes et vingt-trois tableaux représenté pour la première fois le 26 octobre 1875 au théâtre de la Gaité et repris au théâtre du Châtelet à partir du 31 mars 1877.

Autre source d'inspiration possible, relevée par Laurent Mannoni et Jacques Malthête dans le catalogue de l'exposition *Méliès magie et cinéma*, le spectacle «A Trip to the Moon» qui fut créé en 1901 pour l'exposition panaméricaine de Buffalo, état de New York.

Imaginé par deux américains, Frederick Thompson et Skip Dundy, ce spectacle connaît un immense succès. «Moyennant un ticket d'entrée de 50 cents, (...) les spectateurs pénètrent dans un grand vaisseau spatial d'une trentaine de places, le Luna, (...) au centre d'un grand panorama circulaire. Au signal d'un gong, les ailes du vaisseau se déploient et simulent un décollage. Une soufflerie entre en action. Bientôt, les toiles peintes (...) s'effacent, remplacées par des vues aériennes de Buffalo, puis par le globe terrestre qui semble s'éloigner rapidement. Après quelques péripéties, le vaisseau arrive bientôt dans le voisinage de la lune, qu'il survole longuement avant de se poser au centre d'un cratère. Les passagers sont alors pris en charge par des Sélénites». On peut raisonnablement imaginer que Méliès ait entendu parler de l'attraction au moment où il s'apprête à tourner *Le Voyage*.

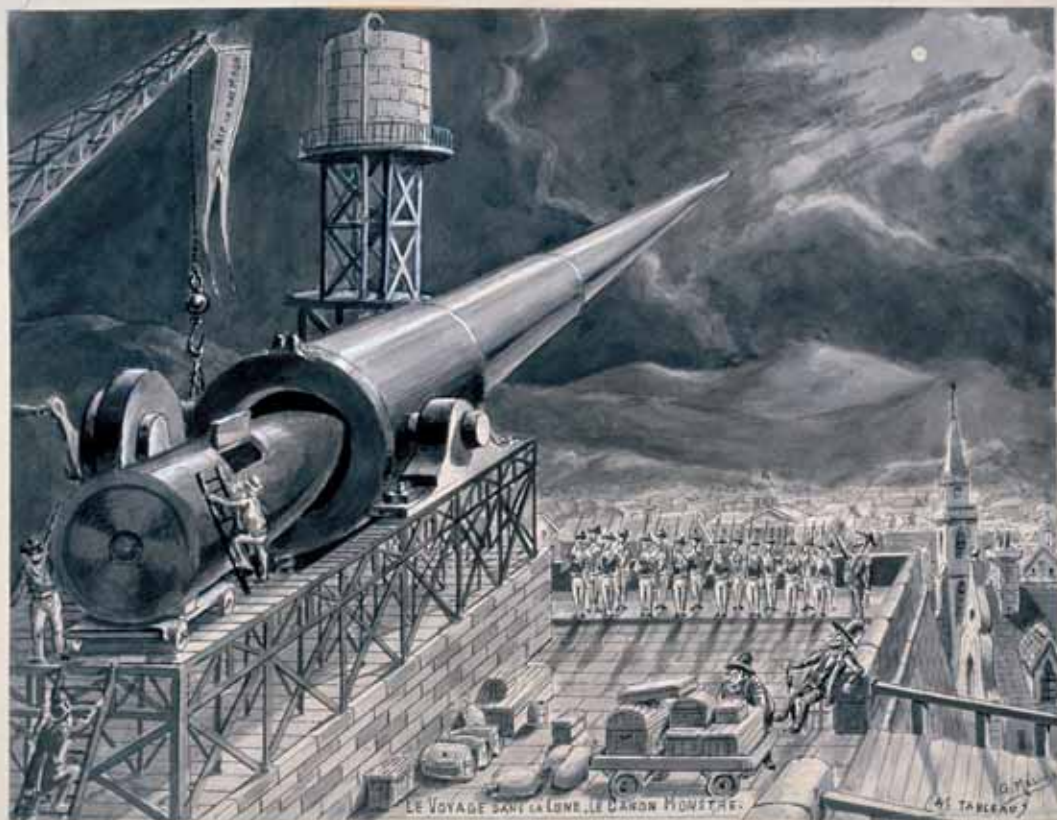


Les féeries, une tradition française

La féerie est une tradition théâtrale née le 6 décembre 1806 avec la première du *Pied de mouton*, «mélodrame-féerie comique» de A-L-D. Martainville à la Gaîté. Spectacles fantastiques, outranciers, extravagants et blagueurs, ils furent particulièrement populaires en France entre 1860 et 1880. C'est à cette époque que Le Châtelet, comme des dizaines de théâtres à Paris, créèrent les grands classiques de la féerie: *Cendrillon*, *Les mille et une nuits*, *Robinson Crusoé*, *Le Prince Soleil*, *Le roi carotte* (sur une musique d'Offenbach) ou encore *Cocotte aux œufs d'or*.

À cette même époque, où il usait ses fonds de culotte à Louis-le-Grand, il eut sans doute l'occasion de découvrir ces spectacles avec ses parents. Ils le marqueront, car bon nombre de féeries seront à l'origine de ses films. L'exemple le plus saisissant des liens intimes qu'il entretenait avec la féerie est le cas des *Pilules du Diable*. Cette pièce du Châtelet datant de 1839 l'inspire directement pour réaliser en 1906 *Les Quat' cents farces du Diable*, film commandé à Méliès par... Le Châtelet.

Il existait bien des équivalents des féeries en Allemagne ("Zauberstücke") ou en Angleterre ("Pantomime") mais les metteurs en scène de ces pays ne se sont guère montrés influencés. Au contraire de la France où Alice Guy, Ferdinand Zecca et surtout Georges Méliès s'inscrivirent directement dans ce genre.



« Le Canon Monstre »
Fond Méliès – CNC – Cinémathèque française

Le Tournage

En mai 1902, Georges Méliès commence le tournage du Voyage dans l'atelier A. De cette aventure, il nous reste surtout la distribution. A ce propos, Méliès écrit : « La Lune était Bleuette Bernon, chanteuse de music-hall, les étoiles étaient des girls des ballets du théâtre du Châtelet, et les hommes (les principaux), Victor André, du théâtre de Cluny, Delpierre, Farjaux, Kelm, Brunnet, chanteurs de music-hall, et moi-même. Les Sélénites étaient des acrobates des Folies-Bergères ». Quant aux opérateurs, ils se nommaient Michault et Lucien Tainguy. Le film sorti en France le 1^{er} septembre 1902.

Les dessins du Voyage

La plupart des dessins de Méliès des années 1930, entre autres ceux se rapportant au Voyage, ont été vraisemblablement exécutés à la demande d'Henri Langlois. La Cinémathèque française passe, en effet, commande à Méliès au printemps 1937 d'un important travail :

« À la demande de la Cinémathèque française, je refais (...) les maquettes, modelées à l'encre de Chine, de soixante des mes principaux décors de féeries cinématographiques. »

Georges Méliès, lettre à un destinataire inconnu, 30 avril 1937
Fond Méliès – CNC – Cinémathèque française

Dans son kiosque de la gare Montparnasse, Méliès réalise également quelques dessins pour Maurice Noverre :

« ...Quand j'ai composé ces premiers croquis, j'ai utilisé ce que j'avais sous la main dans ma cage de bois (vulgairement cagibi) c'est-à-dire : mon stylo, et son encre, et du papier raide, et bien uni que je trouve dans les boîtes de confiserie. Tout cela, parce que j'avais fait cela non pour les reproduire, mais pour mon amusement et le vôtre. »

Lettre de Georges Méliès à Maurice Noverre, 27 mars 1929
Fond Méliès – CNC – Cinémathèque française

Questionnaire

64

What year did you get the idea for "Trip to the Moon"? (1)

What year did you start "The Trip to the Moon"? Month (2) Year

When was the negative of "Trip to the Moon" finished? (3)

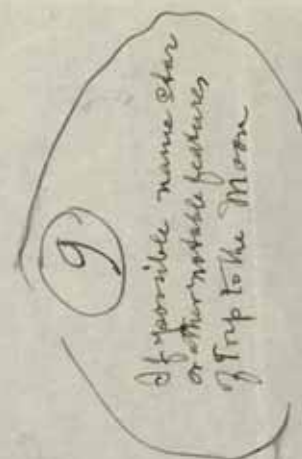
When were the first prints of "Trip to the Moon" released in France? (4)

When was it first released in the United States of America? (5)

What was the probable cost of the production, \$ (6)

Was this subject copy righted in the U. S. A.? (7)

If so please give date (8) and number of prints



CNC (C)

Reply to Questionnaire

1 - The idea of "Trip to the Moon" came to me from the book of Jules Verne, entitled: "From the earth to the moon and round the moon". In this work the human people could not attain the moon, turned round it, and came back to earth, having, in fact, missed their trip. I then imagined, in using the process of Jules Verne, (gun and shell) to attain the moon, in order to be able to compose a number of original and amusing fairy pictures outside and inside the moon, and to show some monsters, inhabitants of the moon, in ~~joining~~ adding one or two artificial effects (women representing Stars, Comets, etc) (snow effect, bottom of the sea, etc)

2 - Trip to the moon was begun in May 1902

3 - The negative was finished in August 1902

4 - The first prints were sold in France the same month - August 1902

5 - I don't know exactly when they were sold in U.S.A. (Probably one or two months after.) As soon as the first positives were forwarded to U.S.A, probably through commission agents, they were copied (counterparts) and sold in large number, by Edison and Lubin of Philadelphia, perhaps also by some others, for the number of copies sold in America was enormous relatively to the number printed in my laboratory

6 - The cost was about 10.000 francs, sum relatively high

CNC (C)

Georges Méliès répond à un questionnaire de Jean-Acmé Le Roy, pionnier du cinéma américain qui, à la fin des années 1920 souhaite rédiger un ouvrage sur l'histoire des pionniers et interroge ses pairs.

Georges Méliès replies to a questionnaire received from Jean-Acmé Le Roy, a pioneer in American cinema, who at the end of the 1920s, planned to write a book on the history of cinema

Questionnaire de Jean-Acmé Le Roy.
Questionary by Jean-Acmé Le Roy

for the time, caused specially by the mechanical scenes and principally the cost of the cardboard and canvas costumes made for the Selenites, or moon inhabitants, knees, heads, feet, all these articles being made specially and consequently expensive. I made myself the models, sculpted in terra cotta, and the plaster moulding; and the costumes were made by a special masks manufacturer, accustomed to mould cardboard.

7 - The subject was not copyrighted in U.S.A. It is why it was such copied everywhere, and it is also the reason why I open an office in N.Y. In order to have my following films copyrighted, and an agent (my brother) in U.S.A. for preventing, as much as possible, the piracy.

8 - No date, the film having not been copyrighted.

(9)

When I made "Trip to the Moon" there was not yet "Stars" amongst the artists, their name was never known nor written on bills or advertisements. The film was named Starfilm - and the name Méliès, itself, did not appear on the screen, though I performed the principal characters. The people employed in Trip to the Moon was entirely acrobats, girls and singers coming from music halls, the actors ^{theatrical} having not yet accepted to play in cinema films, as they considered the motion

picture as much below the theatre. They came only later, when they knew that music hall people gained more money in performing films than themselves in playing in theatres for about 300 francs a month, and that was generally the case for most of them.

In the cinema, they could gain more than the double.

2 years after my office was, every night, full of theatrical people coming for asking to be engaged.

I remember that in "Trip to the Moon", the Moon (the woman in a crescent) was Blenette Besson, music hall singer, the stars were ballet girls, from theatre du Châtelet - and the men (principal ones) Victor André, of Cluny theatre, Delpierre, Fargaux - Kelm - Brunnet, music-hall singers, and myself - The Selenites were acrobats from Folies Bergère.

I think to have replied about all what you want to know, will give more details if wanted by you.

GM

Gorki au Royaume des Ombres

En juillet 1896, Maxime Gorki assista à une projection du *Cinématographe* Lumière à Nijni-Novgorod en Russie. Dans l'un des textes qu'il publia dans les journaux à cette occasion, l'écrivain russe releva avec une extrême sensibilité le silence et l'absence des couleurs :

«Hier soir, j'étais au Royaume des Ombres. Si seulement vous pouviez vous représenter l'étrangeté de ce monde. Un monde sans couleur, sans son. Tout ici – la terre, l'eau et l'air, les arbres, les gens – tout est fait d'un gris monotone. Des rayons de soleil gris dans un ciel gris, des yeux gris dans un visage gris, des feuilles d'arbres qui sont grises comme la cendre. Pas la vie, mais l'ombre de la vie. (...) les feuillages gris comme la cendre sont agités par le vent et les silhouettes grises de gens condamnés à un perpétuel silence, cruellement punis par la privation de toutes les couleurs de la vie, ces silhouettes glissent en silence sur le sol gris. (...) Une vie naît devant vous, une vie privée de son et du spectre des couleurs – une vie grise et silencieuse – une vie blafarde, une vie au rabais».

Article paru dans le quotidien Nijegorodskilistok le 4 juillet 1896. Traduction française par Jay Leyda, «Kino. Histoire du cinéma russe et soviétique», Lausanne, Ed. L'Age d'homme, 1976, p 472-474.

La Couleur

L'absence des couleurs fut effectivement très vite ressentie par les spectateurs des premiers films. C'est probablement ce qui explique que les fabricants de vues animées d'alors se firent fort de présenter aux spectateurs des films coloriés. Les inventeurs redoublèrent donc d'imagination et les procédés pour y parvenir furent nombreux avant de pouvoir présenter le premier film couleur en 1922. Certains procédés connurent une assez grande fortune et furent d'un emploi plus fréquent qu'on croit généralement¹ (même si, à l'époque de Méliès, les vues coloriées sont restées minoritaires, constituant le clou des programmes).

1. En 1905-1906, 25% des titres Pathé étaient vendus en couleurs, dont 7% au pochoir.

Les procédés

Ce fut le cas du procédé le plus ancien mais qui donnait des résultats spectaculaires : le coloriage au pinceau. Cette technique est apparue dès 1894 (*La Danse d'Annabelle* de W.K.L. Dickson, bande pour Kinetoscope) et consistait à peindre à la main avec un pinceau ou une brosse des couleurs à l'aniline (transparentes, celles-ci étaient très lumineuses et préservaient l'effet de profondeur) sur des pellicules positives des films, image par image. On peut mesurer l'immensité du travail fourni pour colorier un film comme *Le Voyage dans la lune* si l'on songe qu'il a fallu peindre avec une minutie hors pair, couleur après couleur, les 13 375 images de la bande.

À partir de 1904, se développe la technique du pochoir, sans remplacer pour autant le coloriage. Les ouvrières découpaient alors à l'aide d'un stylet, dans une copie positive, les parties qui devaient être coloriées. Le pochoir ainsi obtenu était alors consacré à une seule et même couleur. L'opération est répétée autant de fois qu'il y avait de couleurs à poser. On appliquait ensuite la couleur à l'aide d'un coton imbibé.

Au début de 1907, le découpage des pochoirs se mécanise puis, rapidement, plusieurs procédés sont mis au point pour colorier les bandes grâce à des machines qui contrôlent à la fois la superposition du pochoir et l'application des couleurs.

Se développent également très tôt d'autres techniques moins coûteuses et plus aisées d'exécution. Retenons le teintage et le virage.

La technique du teintage utilisait un colorant acide (Amaranthe, Bleu direct, Ponceau, Vert acide, Vert naph-tol, Violet acide...) qui pénétrait uniformément la gélatine de l'image positive, n'affectant que les parties claires de la pellicule. Les bandes étaient alors monochromes et l'image argentique fixée restait noire dans une gélatine entièrement teinte. On choisissait la couleur en fonction de l'ambiance dominante : vert pour les paysages, bleu pour la nuit, jaune pour les scènes d'intérieur...

Quant à la technique du virage, elle consiste à remplacer l'argent métallique de la pellicule positive par un sel coloré. La coloration sera donc plus intense sur les parties sombres de l'image, contrairement aux parties claires où la gélatine est presque pure.

Ces deux procédés, qui étaient parfois appliqués ensemble, visaient à pallier modestement l'absence de coloriage (même si certains films pouvaient être en partie coloriés en parties virés).

Pour coloris ! Sensationnel pour coloris ! Spécial pour coloris !

Catalogues Star Film français de 1906 et 1908

La Star Film, comme la plupart des grandes maisons éditrices de vues animées, offrait un certain nombre de leurs vues en coloris. Les copies étaient donc vendues soit en noir et blanc, soit en couleur, moyennant un prix plus élevé (le double généralement, en France comme à l'étranger). Georges Méliès proposait ainsi plusieurs de ses films coloriés à la main à ses riches clients, comme le magasin Dufayel qui n'achetait que des vues spectaculaires en couleur.

C'était en effet les films les plus spectaculaires, en particulier les féeries, qui étaient vendus en couleur. D'autres titres pouvaient être cependant recommandés « pour coloris » ou accompagnés de la mention « splendide en couleurs ». Le Rêve du radjah (1900) dans le catalogue Star Film américain de 1908.

Les films de Méliès semblent avoir été coloriés dès 1897, c'est-à-dire dès ses débuts. Il eu d'ailleurs très tôt le souci de tourner la plupart de ses films avec, en tête, les différents coloris qu'il ferait appliquer sur la pellicule. Pour ce faire, il met en place un incroyable dispositif dès la conception des décors, des costumes puis des maquillages. En effet, comme les pellicules orthochromatiques de l'époque ne restituaient que certaines couleurs, il eu l'idée de peindre ceux-ci en divers tons de gris afin d'éviter de se retrouver à l'étape du coloriage avec des masses noires et opaques pratiquement impossibles à colorier. Méliès s'est d'ailleurs lui-même expliqué sur sa pratique :

« 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; 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 coloriés 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, (les 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. »

« Les vues cinématographiques de Georges Méliès », Annuaire Général et International de la Photographie, Plon, Paris, 1907, p.376 et suivantes.

L'atelier de coloris

Une fois le film tourné, si une commande de film couleur lui arrivait passage de l'Opéra, Georges Méliès se tournait alors vers un « ateliers de coloris ». À l'époque, les éditeurs de films avaient la possibilité de faire « colorier à façon » leurs bandes dans différents ateliers. Ainsi, en 1906, Charles Pathé possédait, rue du Bois à Vincennes, un atelier de coloriage occupant 200 ouvrières où le travail se faisait entièrement au pochoir. De même, la maison Gaumont indique dans son catalogue : « Nous nous chargeons, moyennant un prix à façon, de colorier même les bandes qui ne sont pas de notre collection. »

« Les films de Georges Méliès devaient, dans son esprit, être projetés en couleurs. »

J-P. Mauclaire, cité par P. Leprohon in Le Cinéma, cette aventure, A. Bonne, Paris, 1970, p.65



Mais l'un des plus importants ateliers fut sans doute celui que dirigeait Elisabeth Thuillier, 87 rue du Bac, à Paris. Cette ancienne coloriste de plaques en verre et celluloid pour lanternes magiques passait pour l'une des meilleures de la profession. Rien d'étonnant donc que Georges Méliès, qui ne possédait pas son propre atelier de coloris, se soit tourné vers elle dès ses premiers films.

« 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. »

Il faut ici bien évidemment comprendre que ce sont les ouvrières spécialisées, et non pas les couleurs, qui dépassaient la vingtaine.

Et Elisabeth Thuillier de poursuivre, à propos des coûts que la couleur engendrait : « De six à sept mille francs par copie pour une bande de 300 mètres, et cela avant guerre. Nous exécutions en moyenne soixante copies pour chaque production. Le coloriage à la main grevait donc assez lourdement le budget des producteurs. »

L'Ami du Peuple (du Soir) – 13 décembre 1929

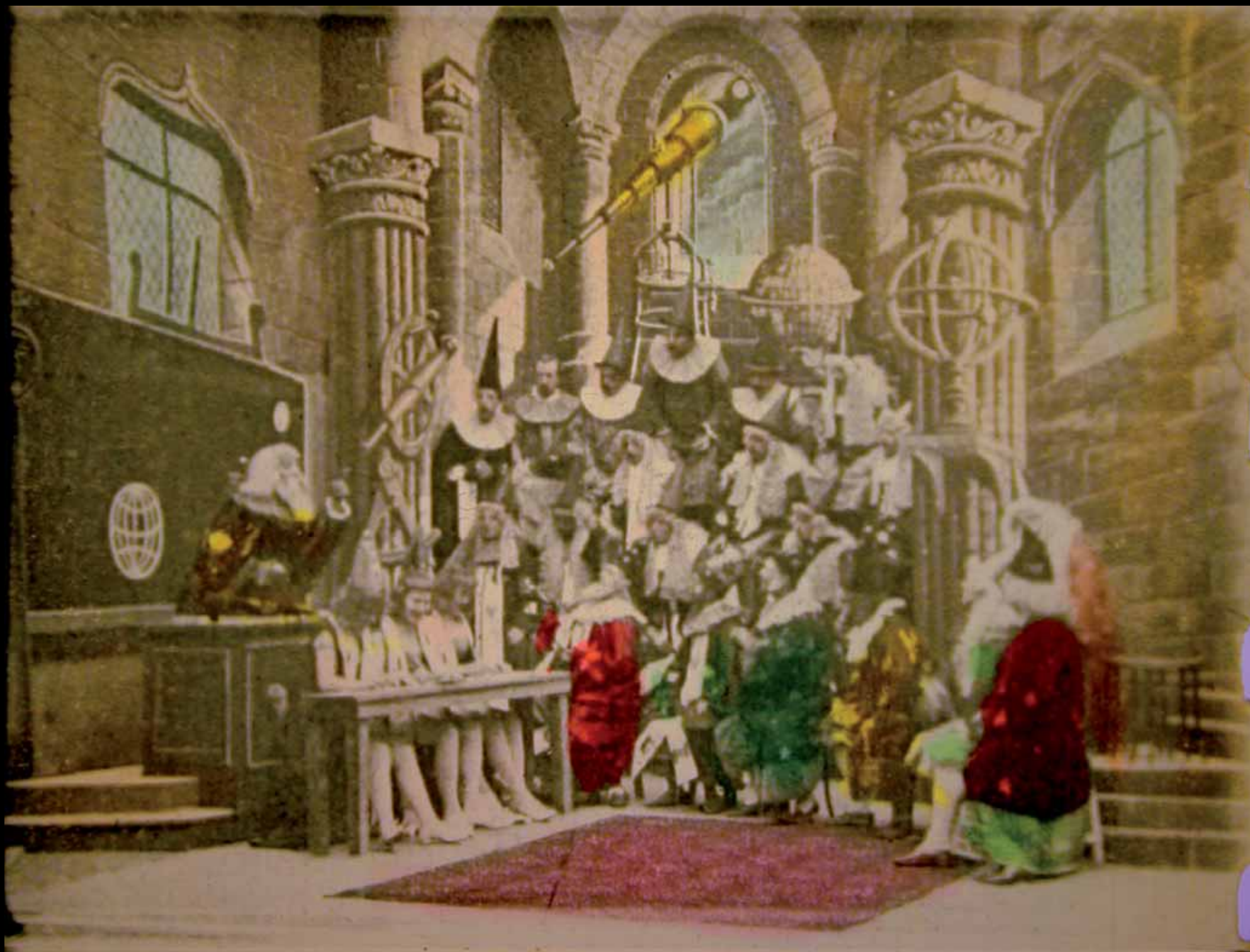
« La couleur des films de Méliès est à celle des films d'aujourd'hui ce que le vitrail est au linoléum artistique. »

François Mazeline, 1929

Au contraire des films de Pathé et Gaumont, les bandes de Méliès semblent, au moins pour ceux passés chez E. Thuillier, n'avoir été coloriées qu'à la main, sans l'aide du pochoir. En effet, tous ses films en couleur connus présentent des coloriations instables d'une image à l'autre (au contraire du pochoir) et les traits de pinceaux sont souvent très visibles.

Mais ce qui fait la particularité de la couleur chez Méliès est bien évidemment l'excellence du travail réalisé par l'atelier Thuillier. Le goût sûr d'Elisabeth Thuillier sur le choix et la répartition des couleurs ainsi que l'habileté des coloristes fait des films Méliès en couleur des œuvres d'art uniques.

En-tête de lettre provenant de l'atelier de coloris de Madame Elisabeth Thuillier à Paris. Letterhead from the Mrs Thuillier Ateliers, colorist in Paris.



*Le Voyage dans la Lune en couleur.
« Le Congrès Scientifique
à l'Astronomic Club ».*

*A Trip to the Moon in color.
'Scientific conference at the Society
of Astronomers'.*

© Lobster Films-Fondation Groupama
Gan pour le Cinéma-Fondation
Technicolor pour le Patrimoine
du Cinéma



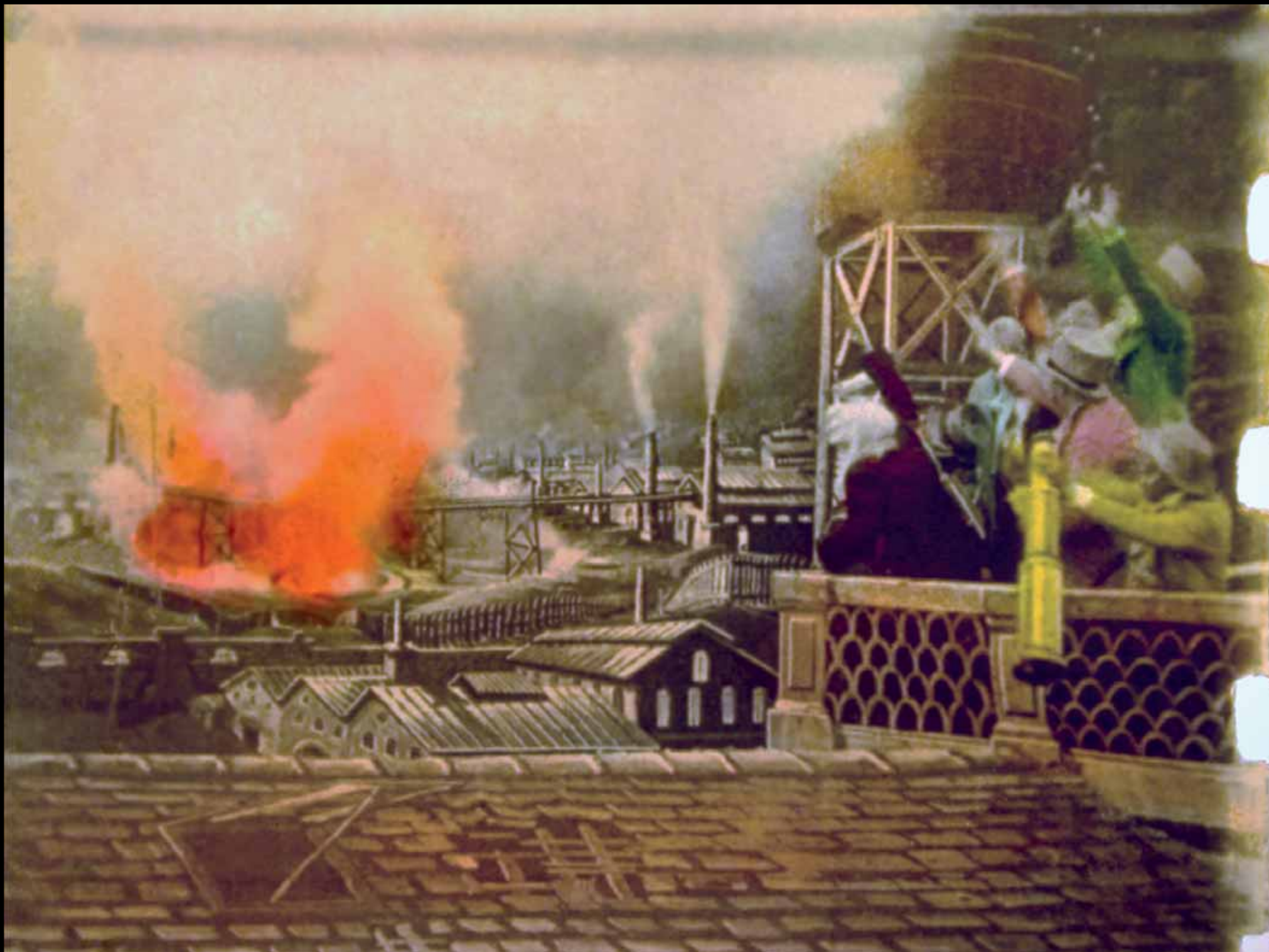
«Le Congrès Scientifique
à l'Astronomic Club».

'Scientific conference at the Society
of Astronomers'.



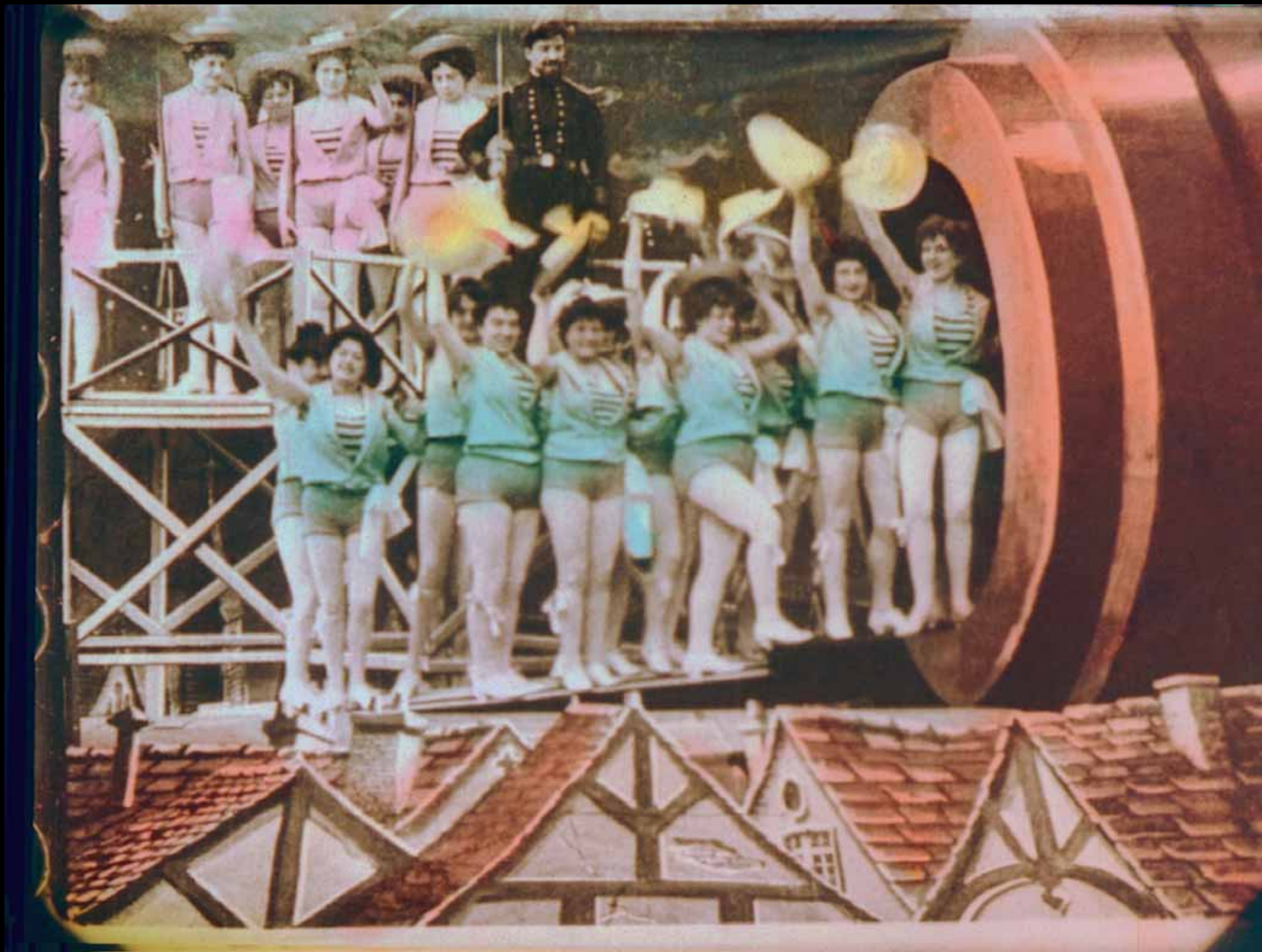
«Les ateliers de construction
du projectile».

'The projectile manufacturing plant'.



«La Fonderie. Les hauts-fourneaux.
Coulée du canon».

'The Foundry. The blast furnaces'.



«L'embarquement des Astronomes».
'The Astronomers embarkation'.



« En plein dans l'œil ».
'Right in the eye'.



«Chute de l'obus sur la Lune.
Le clair de terre».

*'The shell falls on the Moon.
The rising of the earth'.*



« Le rêve. Les bolides.
La Grande Ourse. Phoebe ».

*'The dream. The fireballs.
The Great Bear. Phoebe'.*



« À l'intérieur de la Lune.
La grotte aux champignons géants ».

*'Inside the Moon.
The cave of giant mushrooms'.*



« Le Royaume de la Lune.
L'armée des Sélénites ».

*'The Moon kingdom.
The Selenite army'.*



« Poursuite échevelée ».
'A frenzied chase'.

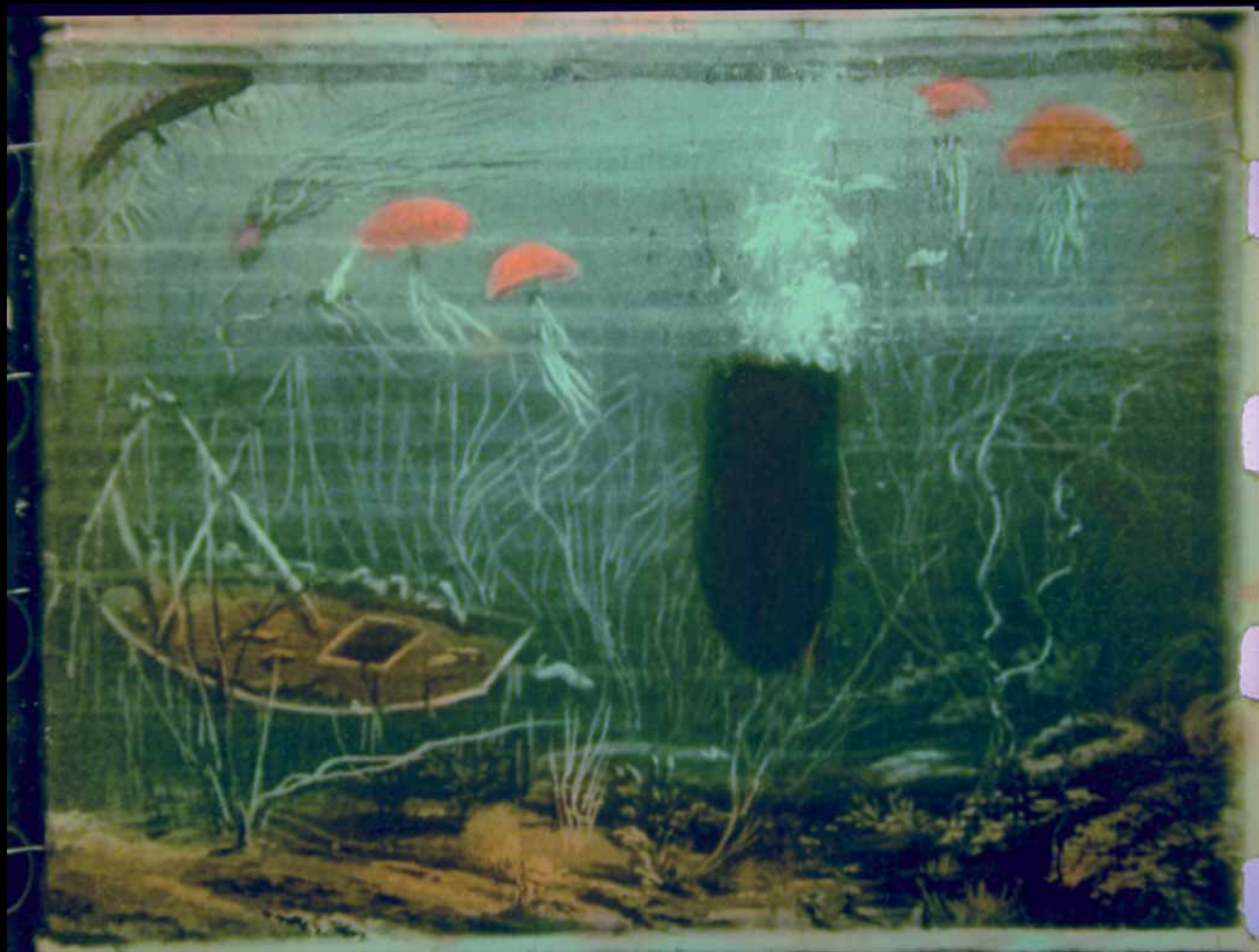


«Les astronomes retrouvent l'obus.
Départ de la Lune».

*'The Astronomers return to the missile.
Leaving the Moon'.*



«Explosion d'un Sélénite».
'The Selenite explosion'.



« Au fond de l'océan ».
'At the bottom of the ocean'.



«Grand défilé triomphal».
'Grand victory parade'.



«Décoration des héros du voyage».
'Decoration of the heroic explorers'.

A Trip to the Moon

“This play is surely not one of my best, but people are still talking about it thirty years later! It left an indelible trace because it was the first of its kind. In short, it is considered my masterpiece – I can only bow and agree”.

Letter quoted in *Histoire compare du cinéma*, vol. 2, op. cit. p.448

Film-making and the Trip

**The workshops
or “ God be praised I shall not go mad...
at least not because of the clouds.”**

In May or June 1896, Georges Méliès, who had just founded Star Film, was finally ready to make films. To this end, he began by putting up painted canvases against the wall of his house in Montreuil-sous-Bois, in his vegetable garden, in a south-westerly disposition to catch the sun. The scenery was held up by masts and counter-weights or cords attached to trees. An iron portico hung over the set and formed a bridge above the filming area, thus allowing the machine operators to move above the scene to produce special effects. The camera was placed on an iron platform, facing the stage. The drawbacks of the system were obvious: the backdrop could move dangerously in even the slightest breeze, the actors and technician were exposed constantly to the changing weather. In addition, there was no way of controlling lighting while filming, especially when the camera was stopped in order to produce a ‘substitution’ effect.

Workshop A

Méliès therefore conceived the idea of building an ‘image capture workshop’ in the middle of his property. This for him was designed bring together the photographic studio – though in on a much grander scale – and the theatre stage: it would take the form of a light-filled workshop, of the same as the Robert-Houdin theatre. Plans were probably drawn up in autumn 1896, but work did not start until spring 1897, after winter was over. When the workshop was finished on the 22nd March of the same year, film-making could begin in earnest. *Sur les toits* (“On the roof”) seems to be one of the very first filmed in the studio. This was the first workshop of its kind in the world: in comparison, those of Robert William Paul and of Thomas Edison (the “Black Maria”) were rudimentary, having less equipment than workshop A, and certainly not heralding what cinema studios would become in later years (the word studio would not take on its modern meaning until around 1910).

Maurice Noverre met Méliès and visited his studio in Montreuil in the 1920s. He described it in *Le Nouvel Art Cinématographique* (“The New Cinematographic Art”), a magazine he directed: “Taking as his model photography workshops and adapting it to take into account the distance necessary for his camera to film scenes of roughly 6 metres wide, (the maximum width he generally used, M. Méliès was determined to plan a large room of glass on all sides, covered by a glass roof (except at one end, behind what was to be the stage). He decided the final length should be 17 metres . Across the 6 metres: a simple rectangle, covered by a glass sloping roof 4 metres above it, the highest point being 6 metres from the ground.”

In reality, the original dimensions of the workshop were those of the Robert-Houdin theatre, whose length was 13.5 metres and width 6.6 metres. As for the construction work, this cost Méliès 70,000 francs, a relatively large sum for the time.

“The workshop had wooden floors, the walls were decorated with frosted glass on all sides, except for three bays (in front of the stage) which had ordinary transparent glass, for when sunlight would be insufficiently strong. These bays could be closed by moving shutters, made out of a frame fitted with a canvas, to block out disturbing unwanted natural light.

Behind the stage, a small artists’ dressing room was built (4 metres wide, 5 metres long), who were few in number to begin with. This basic set up sufficed for some time, the first visual effects by Méliès relying mainly on theatrical machinery and his special effects obtained for the most part through ‘substitution by camera stop’ and photographic effects. (...) Later, when he started producing major fairytales and fantastic travel stories in the style of “Jules Verne”, Méliès thought to modify his workshop, changing it to correct the faults that had become apparent through use.

This basic workshop was placed so that the front of the stage received most light, at the best hours of the day, that’s to say between 2am and 3pm, and so stage scenery could not be put in every corner. In fact, the workshop lay south-south west, the sun falling on the stage at 1pm only, which left Méliès with little time to film on days when the weather was fine.

After a very short time, wishing to obtain fantastic effects using theatre equipment, Méliès had a 3 metre deep hole dug in place of the stage. The flooring was then modified and set out like a theatre stage, with streets, trap doors, decorated masts, stands that moved upwards as people or objects would ‘appear’, trap doors made of cloth, trap doors known as ‘graves’, and winches”.

It was 1900, and Méliès did not yet know that this was the year he would make 51 films, using 1,790 metres of film. He was preparing to shoot Joan of Arc, “a spectacular cinematographic play” and the first reel used more than 200 metres of film. His workshop started to seem a little narrow...

“The width of 6 metres (the maximum that could be used for the set, given the need to leave free space around it so that the artists could come and go) was insufficient; a bay was opened behind the camera and a lean-to constructed so that the camera could be moved back. In this way, the shot could be 7 metres wide, but the problem was there was no passage-way either to the right or left, so exits were difficult to manage when a shot required several characters on stage. Méliès (...) therefore had two glass extensions (‘annexes’) built, each 3 metres wide on the left and right, with doors, so forming a large area where people could group together out of fim-shot; the door allowed for a long line of people to pass through it, starting outside in the garden, then passing through the set and exiting through the opposite door (...). At the same time, he had a glass arch 2m 30 in height mounted over the stage, with two iron bridges crossing the set and a balcony joining them together on the right and the left; this arrangement allowed the machine operators to move easily around the whole of the stage, from one bridge to the other.”

Note that in 1944, Jehanne d'Alcy had this to say: “We had to make two exits that even trams could pass through. Méliès had cars and theatre troupes go through. He made Joan of Arc in there.”

“The width of the studio now being more than 13 metres, a large two-storey building was built behind it, to replace the smaller one; the ground floor had the ladies’ dressing rooms, and the first floor, the men’s dressing rooms; two large case-loads of set decorations were housed in the ‘annexes’, on the right and left of the stage, then we built a large hangar, adjacent to the studio and of the same size, with an asphalt floor, but made up of iron frames supporting a canvas roof and shutters on the side, and enabling the room to be completely closed as often as necessary (sheltered from the sun and the rain), or to serve as a simple empty space in the day, with the shutters up so as not to block light into the studio when filming was taking place. This new construction served generally to paint scenery and carpentry in the summer, to avoid the torrid heat of the studio. From time to time, it was transformed into a large tent where a great number of actors could dress.

“Finally (...)”, continues Noverre, “a new small room was built behind the one that stored the camera, so that it be possible to move this back even further and enable 11 metres wide shots. Modifications were made continually, in successive waves, driven by changing needs so that this first studio ended up having a strange telescopic appearance. Soon construction started around the studio. First, an enormous hangar which served as storage space for heavy equipment (on set Méliès used balls, entire trains, trams, cruise ships, climbing frames and stairs of all kinds, airplanes, etc. Everything having been built and stored in his workshops). Then a large building with three floors, the ground floor of which became the wood store-room, and the two other floors for customers; this building was made entirely of brick, cement and iron, and had no wood, to reduce the risk of a fire. Over 20,000 costumes of all kinds and from all eras, with their accessories, underwear, shoes, arms, wigs, buffleteries, gloves, jewellery, etc....were kept here.”

Maurice Noverre, «The work of Georges Méliès. A retrospective study of the first “cinematographic studio” designed for theatrical film-making», Le Nouvel Art cinématographique, 2^e série, n°3, Brest, juillet 1929, p.64-83

Workshop B

A second workshop, known as workshop B, was built at the end of 1907 to meet market requirements, particularly that of America, again on the Montreuil property. From then on, Méliès could work on two films in parallel.

The workshop was a structure made of glass and steel, built on a brick foundation. The studio was extremely well-equipped: Méliès had arc lamps installed together with mercury vapour tubes which if “satisfactorily combined” would allow the use of artificial light “together with natural light” (electricity was installed in workshop A around 1902), and a crane enabled people and objects to be lifted up onto the stage.

In 1914, when he was already ruined financially, Méliès transformed workshop B into a local cinema. During the war, the space was used for concerts, before being renamed the *Théâtre des Variétés artistiques*, inaugurated in October 1917.

In 1923, what used to be workshop B was demolished in just one month.

Shortly after the second world war, workshop A was also destroyed.

Between 1896 and 1912, around 520 films were shot in Montreuil-sous-Bois.

The theatre company

“His troupe? A real café-concert crowd!”

Strictly speaking there was no Star Film theatre troupe. Georges Méliès simply composed the troupe he needed depending on what was required for his films. Sometimes there were principal characters and extras, so-

metimes numbering several dozen. They were a happy mix of Méliès’ close friends and family, neighbours and theatre actors. As the years passed, more and more often the latter took the place of the former. For example, Louvel, Méliès’ gardiner, appeared in the first ever camera test films, burning leaves, and the family, Octavia Hunier, featured in *Une partie de cartes* (“A Game of Cards”), Méliès’ first film dating back to 1896. Here again there were family members, such as Georges’ son, André (*Un locataire diabolique*), his daughter Georgette (*Un bon petit diable*), a cousin, Paul (*Le Sacré d’Edouard VII*). There were also neighbourhood friends and acquaintances. “When he needed actors, he invited all the staff, friends, parents and neighbours,” commented the operator Maruice Astaix to the Commission for historical research.

However, Méliès knew that only professional actors would be able to act with sufficient grace and ease in the roles he imagined. At the time, there were many actors to be found at the Châtelet theatre, or even the Folies Bergères. Méliès did not intend to hire the stars of the day (they in any case would only accept cinema work much later, around 1908, and then anonymously). No, what Georges Méliès was looking for were ordinary actors capable of making his special effects work, and who could dance and move while playing their parts.

His links to the world of Parisian shows proved extremely useful. He recruited from the theatre and music-hall. Bleurette Bemon, who was singing at *L’Enfer* cabaret when Méliès spotted her, would play in 1899 in *Cendrillon* (“Cinderella”) while continuing her career at the Eldorado. It was she who played “the woman in the crescent moon”, in *A Trip to the Moon*.

He gradually built a core troupe as his career progressed: Jeanne Calvière, a stablewoman at the *Cirque d’Hiver* (Winter Circus), at the Trianon Lyric theatre, was hired on the production of *Jeanne d’Arc* (1900), and would remain part of his troupe for several years.

As for the actor André Deed, Méliès would claim that he was the only actor capable of appreciating the subtlety of his special effects and the finesse of execution required to produce them. Paul Gilson commented: “His troupe? Neighbours, helpers, eccentric wind-bags, roller skaters, Little Tich, acrobats from the Folies Bergères, the Ping-Pong Girls, dancers from the Moulin-Rouge, Loïe Fuller, Fragson, Mamzelle Zizi Papillon...a real café-concert crowd ».

If to begin with Méliès himself recruited his actors and extras, very quickly he became known around Paris, and was sought out in his office at the theatre. Confronted with the large number of candidates, he delegated hiring actors and extras to his close friends and family. For *Cendrillon*, where a large number of extras was required, he even employed a Chief Extra.

The case of Jehanne d’Alcy was unique. Not only because she became Méliès’ second wife, but because she was one of the very first actresses to leave the theatre (where she had become quite famous by 1896), with the intention of devoting herself entirely to cinema. She would feature in Méliès’ films until her physical appearance prevented her from doing so, and then took care of costumes.

Compared to others (Pathé and Gaumont in particular), Méliès paid his actors well: one golden *Louis* a day, plus lunch. People were hired the day before, for the following day. And when filming was sometimes impossible due to lack of sunlight, Méliès still paid his actors.

Méliès’ operators

Méliès operators enjoyed much more stable employment, than say, the Lumière’s: they did not travel, were guaranteed a salary and did not rely on a projection’s success for their earnings. Nonetheless, they were required to carry out various tasks that went beyond their operator role. Thus, Leclerc, then François Lallement, Maurice Astaix and Théophile Michault all developed film, and contributed to setting up scenery. Sometimes, they even doubled as actors: Lallement played the Marine officer, for example, in *A Trip to the Moon*.

The role of operator was highly valued by Méliès. In fact, in addition to regularly turning the camera handle (to avoid the picture moving from top to bottom in particular) or the ability to manipulate the speed of the moving film (which had to be accelerated during battle scenes and slowed down during cloud-filming), Méliès’

operators had to be adept at numerous manoeuvres needed to produce the special effects he was looking for. Méliès wrote: “It goes without saying that the operator for this genre has to be expert and knowledgeable about a huge number of little things in the industry (...). A mistake in turning the handle, counting aloud while he’s filming, or a second’s distraction can ruin everything. An operator needs to be calm, attentive, thoughtful, and with a high tolerance for annoyances and excitement.”

« Les vues cinématographiques », fonds Méliès, B7 M74, BIFI

“Michault is one of the most brilliant. He can fade out by counting from 1 to 10 and simply turning the handle in the other direction, while others have to put the film back at its starting point, taking the film out of the reel and rewinding in a black room.”

Méliès on set

Méliès, Star Film’s sole director supervised each and every step of his productions, in contrast to Pathé and Gaumont, who employed several directors at the same time. Méliès directed each scene, adjusted the camera before each shot was filmed, indicating to the operator the moment where he would have to facilitate a special effect, and involved himself in everything. Méliès wrote about himself: “Here, the director, generally the author, explains first of all verbally to the group how the scene is to be played, then makes the different people rehearse different parts of the action; the main action first, then the smaller episodes. He directs the movement, the placing of the extras and has to play the character to be able to explain his movements well, his entrances, exists, and the space that he should occupy on stage.”

Jehanne d’Alcy confirmed his words, in her own: “He prepared his stuff and then he would say “You, you’re going to do this.”

In addition, the precision required for certain of his illusionist scenes, forced him into taking on a role himself: “The greatest difficulty in realising my own ideas forced me to sometimes play the leading role in my films (...). I was a star without knowing I was one, since the term did not yet exist (...). But for the record, I should say I was a star for 19 years.”

The Trip's origins

On his motivations for making A Trip to the Moon, Georges Méliès wrote in 1933: “The idea of a trip to the moon came to me when I was reading a book by Jules Vernes called ‘From the earth to the Moon and around the Moon’. In the book, the humans could not land on the moon (...). So I imagined, using the same means as Jules Verne (canon and rocket), landing on the moon, in such a way that I could put together some arresting and amusing fairytale images, show the outside and inside of the moon, and some monsters who might live on the moon, add one or two artistic effects (women representing the stars, the comets..., snow effects, the bottom of the sea).”

However, works other than the book by Jules Verne, published in 1865, no doubt influenced Méliès. Starting with H.G. Wells’ The First Men in the Moon, published in French a few months after the film was shot. Between these two dates, another work appeared which was undoubtedly a source of inspiration: A Trip to the Moon by Albert Vanloo, E. Leterrier and Arnold Mortier, set to music by Jacques Offenbach. This was a fairytale opera in four acts and twenty-three scenes and was performed for the first time on 26 October 1875 at the Gaité theatre, then at the Châtelet theatre from 31 March 1877.

Laurent Mannoni and Jacques Mathête point to another source of possible inspiration in the exhibition catalogue ‘Méliès, Magic and Cinema’ – the show “A Trip to the Moon” which was created in 1901 for the pan-American exhibition in Buffalo, in the state of New York. Written by two Americans, Frederick Thomsn and Skip Dundy, this show enjoyed tremendous success. “For a 50 cent ticket, (...) spectators entered a large spatial vessel with around 30 places, called the Luna, (...) at the centre of a large circular panorama. At the sound of a gong, the wings of the vessel would move and simulate take-off. Wind would blow, and soon the painted scenery (...) would fade, replaced by the earth seeming to fade into the distance. After a few adventures, the vessel would approach the moon, flying over it slowly, before landing in the centre of a crater. Selenites would then take charge of the passengers”.

It would be reasonable to assume that Méliès had heard of the attraction at the time he was shooting A Trip to the Moon.

Source : LM et JM - Electra – A Trip to the Moon – p.172 à p.192

The Shoot

In May 2002, Georges Méliès began filming A Trip to the Moon in workshop A. Of the adventure, what remains are the names of the cast. On the subject, Méliès wrote: “The Moon was Bleurette Bemon, a music-hall singer, the stars were the girls from the ballets at the Châtelet theatre and the men (the main characters) were Victor André from the Cluny theatre, Delpierre, Farjaux, Kelm, Brunnet, music hall singers, and myself. The Selenites were acrobats from the Folies-Bergères. “

The film’s operators were Michault and Lucien Tainguy.

The film was released in France on 1st September 1902.

Color

The absence of color was remarked by the spectators of the very first films. This probably explains why the early producers of moving images would claim to be capable of making coloured films. The inventors redoubled their efforts and set their imaginations to work, with numerous methods of achieving colour being explored before the first colour film was presented in 1922. Certain of these methods were very successful, and were used more often than is generally thought (even if in Méliès’ time, coloured pictures were in the minority, they were a major attraction for the public).

1. In 1905-1906, 25% of Pathé’s films were sold in colour, 7% were stencilled

Methods

The oldest method, which gave dazzling results, was colouring by paintbrush. The technique came to light in 1894 (*La Danse d’Annabelle* by W.K. L. Dickdon, reel for the Kinetoscope) and consisted of painting by hand with a brush using aniline colours (transparent, these were very luminous and conveyed the impression of depth) on film positives, frame by frame.

One can only imagine the immense amount of work that was involved in colouring A Trip to the Moon: applying colour after colour to the 13,375 images that make up the film was painstaking, detailed work.

From 1904, the stencil technique developed, but this did not replace brush colouring. Workers would cut out

with the help of a pen, from a film positive, the parts of the film which were to be coloured. The stencil obtained in this way was coloured one single colour. The operation was repeated for as many colours were needed. Then colour was applied with the aid of a cotton bud.

At the beginning of 1907, the cutting out of stencils became mechanised, then, rapidly, different methods were fine-tuned to colour film, using machines that would control both the placement of the stencil and the colour application.

Other less costly and more easily applicable techniques were developed very early on, such as *teintage* (tinting) and *virage*.

Tinting uses an acidic colourant (amaranth, direct blue, ponceau, acid green, naphthol green, acid violet...) that uniformly penetrates the gelatine of the positive film frame, affecting only the light parts of the film. The reels were monochrome at the time and the fixed argentic image remained black in a gelatine that was entirely tinted. The colour was chosen according to the dominant ambiance required: green for landscapes, blue for night, yellow for indoor scenes...

The *virage* technique consisted of replacing the silver metal in the positive film by a coloured salt. The colour would be more intense on the darker parts of the image, in contrast to the lighter parts, where the gelatine was almost pure.

These two methods were sometimes used together, though certain films could be in part coloured and in part ‘virés’.

Splendid in colour!

Star Film French catalogue from 1906 to 1908

Star Film, like most large production houses, sold a number of shots in colour. Copies were sold either in black and white, or in colour at a higher price (double generally, in France and elsewhere). Georges Méliès proposed several of his hand-coloured films to his rich customers, such as the Dufayel shop, which was only interested in spectacular colour shots.

It was the most visually striking, in particular the fairytale films (féeries) that were sold in colour. Other films could however be recommended ‘for colouring’ or be qualified by the phrase ‘splendid in colour’ such as *le Rêve du radjah* (1900) in Star Film’s American catalogue in 1908.

Méliès’ films seem to have been coloured as early as 1897. From the beginning of his career he was concerned with the colours he would then apply to his films.

He put in place incredible resources to design scenery, costumes and make-up, to this end. In fact, he had the idea of painting the orthochromatic films of the time in various shades of grey to avoid having large blocks of black, opaque film which would be impossible to colour, when it came to the colouring stage. Méliès explained his approach: “Decor is made according to the chosen model (...) and painted using glue, as on the stage; only painting is done only in shades of grey, using all the intermediary grey colours between pure black and pure white. (...). Scenery in colour comes out very badly. Blue becomes white, reds and yellows become black, like the greens ; all the effect is destroyed. The scenery needs to be painted like the backgrounds to photographs. (...) It’s best to use only specially-made objects, and carefully painted in different shades of grey, depending on what kind of objects they are. As important films are often coloured by hand before being shown, it would be impossible to colour real photographed objects, which, if they were in bronze, mahogany, red, yellow or green cloth, would become an intense black, and thus without transparency, and it would be impossible to give to them the translucent tone necessary for projection (...). For the same reason, most costumes must be specially made in tones that come out well in photography and which can be coloured easily later (...). But here again (the artists) are not exempt from the laws governing scenery painting in which white and black alone are used. So no red on the cheeks or lips, unless you want to appear black. Make-up can be applied only in black and white.”

« Les vues cinématographiques de Georges Méliès », Annuaire Général et International de la Photographie, Plon, Paris, 1907, p.376 et suivantes.

The colour workshop

Once a film was shot, if an order for the film in colour arrived at his passage de l’Opéra, Georges Méliès would use a ‘colouring workshop’. At the time, film producers were able to colour their film reels in different workshops. So in 1906, Charles Pathé possesses on rue du Bois in Vincennes, a colouring workshop that employed some 200 workers, and where the work was done entirely by stencil. In the same way, Gaumont indicated in its catalogue: “We can, for a price, take charge of colouring even film reels that are not part of our collection.”

But one of the most important workshops was undoubtedly that directed by Elisabeth Thuillier, 87 rue du Bac, in the second arrondissement of Paris. This former glass and celluloid colourist was known to be one of the best in the profession. It was not surprising then that Georges Méliès, who did not have his own colouring workshop, would turn to Elisabeth when he first started film-making.

“I coloured all of M. Méliès’ films. The colouring was done entirely by hand. I had 200 people employed in my workshop. I passed my nights selecting and sampling colours. In the daytime, the workers applied the colours according to my instructions. Each specialised worker took responsibility for one particular colour. There were often over twenty (specialised workers).”

And on the cost of colour: «Between 6000-7000 francs per copy for a 300 metre reel, and that was before the war. We were working on average on around 60 copies for each film. Colouring by hand was quite a large proportion of a film producer’s budget.»

L’Ami du Peuple (evening edition) – 13th December 1929

“The colour in Méliès’ films is to today’s films what a stained glass window is to artistic linoleum”

François Mazeline, 1929

Unlike the films of Pathé and Gaumont, Méliès’ films – at least those that E. Thuillier dealt with – seem not to have been stencilled. All his known colour films present image instability typical of hand-colouring, and brush strokes are clearly visible. However, this and the excellent choice and application of colour, are what makes these films unique works of art.



Le Monde à portée de la main.

«Le Monde à portée de la main»,
 dessin de Georges Méliès.
 Drawn by Georges Méliès.
 Fond Méliès – CNC – Cinémathèque française

L'héritage de Georges Méliès

Georges
 Méliès
 Legacy'

—Michel Gondry—



Michel Gondry, cinéaste filmmaker, France, USA
Hommage à Méliès. Avril 2011.
Oui Oui Music Video "Boulevard des Capucines"
Premier film d'animation de Michel Gondry.
Photogrammes représentant Georges Méliès.

Oui Oui Music Video "Boulevard des Capucines" by Michel Gondry.
His first animation feature. Stills representing Georges Méliès.
Courtesy of Michel Gondry

On m'a demandé un texte sur Georges Méliès. Le voici.
Puis je l'ai passé systématiquement en traduction dans toutes les langues proposées par Google translator et je n'ai gardé que le résultat final.
Cela donne deux textes de plus.

Cher monsieur Méliès,
Vous avez le premier, ouvert les portes de l'imaginaire au cinéma.
Puis, comme tout homme poli, vous avez laissé entrer tout un tas d'autres magiciens en tenant cette porte ouverte.
Finalement, elle s'est doucement fermée alors que vous étiez toujours dehors, pas tout à fait dehors mais dans votre magasin de jouets de la gare montparnasse.
Merci.

Le meilleur de la deuxième personne.
Pensez-vous que c'était le premier film.
Donc, si vous êtes un travailleur, honnête, intelligent et plus ouvert
Soft sons, mais Play Station Montparnasse.
Je vous remercie.

Cher menteur.
Tout d'abord, le film a ouvert la porte à votre imagination.
Puis, un homme bon, laisse la porte ouverte à un certain nombre d'autres savants.
Puis, lentement, mais à partir du magasin de jouets fermés en dehors et la gare Montparnasse.
Merci.

I was asked for a text on Georges Méliès. Here it is.
I then passed it through translation in every possible language available in Google translator, and kept only the final result.
This gives two additional texts.

Dear Mr Méliès.
You, the first, opened the gates of all imaginary worlds to the cinéma.
Then as French politeness oblige, you let many other magicians in, holding the door for them.
Eventually, the door softly closed itself, leaving you outside.
Not actually outside, but in your little toy shop at the Montparnasse train station.
Thank you.

The best of the second person.
Do you think it was the first film.
So if you are a hardworking, honest, intelligent and open minded man,
Soft sounds, but Play Station Montparnasse.
Thank you.

Dear Liar.
Firstly, the film opened the door to your imagination.
Then, a good man leaves the door open to a number of other scholars.
Then, slowly, but from the toy store closed and the outside gare Montparnasse.
Thank you.

—Terry Gilliam—

Georges Méliès est le premier magicien du cinéma. Son sens joyeux de l'amusement et sa capacité à nous surprendre ont beaucoup influencé mes toutes premières œuvres d'animation mais aussi mes films ultérieurs. Il semble que son influence se soit aussi exercée présente de façon subtile. La dernière scène de *The Imagination of Doctor Parnassus* a été conçue comme un hommage à la fin de la vie de Georges Méliès. Comme mon Docteur Parnassus, il était réduit à vendre des jouets dans une petite boutique. Dans une gare de chemin de fer à Paris. Pour une raison que j'ignore, je n'avais jamais su de quelle gare il s'agissait et je ne l'ai découvert que peu après la fin du tournage de mon film. C'était la gare Montparnasse ! Et aujourd'hui Méliès reste toujours une source d'inspiration très vive !

George Méliès was the first great film magician. His joyous sense of fun and ability to astound were a big influence on both my early animations and then my live action films. He seems to have wielded more subtle influences as well. The last scene of *The Imagination of Doctor Parnassus* was meant as an homage to the end of Méliès' life. Like my Doctor Parnassus, he was reduced to selling children's toys from a little stall. His stall stood outside a Paris railway station. For some reason I was never aware of which one until sometime after finishing the film. It was Montparnasse! But, of course, Melies still has a tight creative grip on me.

Terry Gilliam, cinéaste / filmmaker, UK-USA

—George Lucas—

"I've always been a great supporter of film restoration. The restoration of this newly discovered color print is a treat for anyone who loves cinema and its history. Méliès' grand adventure gave us all the opportunity to dream. The art of film has come a long way since that time, but the spirit never changes. We will forever use the medium as a means of exploring the unknown and the impossible - following in the tradition that was set more than a century ago."

George Lucas, cinéaste / filmmaker, USA



—LunAIR!—

Air par / *by* Luciana Val & Franco Musso.

Entretien avec Jean-benoît Dunckel & Nicolas Godin
du groupe AIR, compositeurs, interprètes et réalisateurs de la musique.

Près de treize ans après votre premier album, *Moon Safari*, vous signez la bande-son de la version colorisée du *Voyage dans la lune*. En quoi ces deux expéditions lunaires se répondent-elles ?

Nicolas Godin : *Moon Safari* correspond, pour nous, à une période d'innocence : nous en étions à nos débuts, nous ne pensions pas en termes de carrière. En un sens, les images du *Voyage dans la lune* ont ressuscité en nous cette innocence perdue. Elles font partie de notre inconscient : on ne se souvient plus quand on les a vues pour la première fois, on sait juste qu'elles nous ont marqués – je me rappelle notamment d'un clip des Smashing Pumpkins qui en utilisait des extraits et m'avait bouleversé, dans les années 1990. Revoir ces images pour les mettre en musique nous a renvoyé au plus profond du monde de l'enfance.

Jean-Benoît Dunckel : Entre *Moon Safari* et la bande originale du *Voyage dans la lune*, nous avons appris à composer pour l'image. Notre musique, à nos débuts, était très pop ; elle est devenue, avec le temps, plus expérimentale.

De *Virgin Suicides* à *Quartier lointain*, toutes vos B.O. content des voyages dans le temps et dans l'espace. C'est encore le cas avec *Voyage dans la lune*...

Nicolas Godin : Pour chaque album, nous prenons l'auditeur par la main et l'emmenons quelque part. C'est le rôle de la musique. Nous n'avons pas d'autre prétention que celle-ci.

Jean-Benoît Dunckel : Le voyage dispose l'esprit à l'ouverture, au changement. Notre musique a la même ambition : agir sur le corps et sur l'esprit. Notre rôle est similaire à celui de Madame Thuillier, qui a coloré le film de Méliès, ou à celui des musiciens qui jouaient en direct dans les salles de cinéma pendant la projection : il s'agit de prolonger l'expérience filmique en stimulant le cerveau du spectateur. Nous ne faisons pas du rock, mais de la musique psycho-acoustique, de *l'ambient*. C'est pourquoi notre musique se prête aussi bien aux voyages et aux bandes originales.

Vous disposiez d'à peine vingt jours pour écrire et enregistrer la bande-son. Comment se sont déroulées les sessions d'enregistrement ?

Nicolas Godin : La musique a jailli très rapidement, comme si nous l'avions mûrie pendant toute une vie. L'univers de Méliès appartient à la mémoire du monde : l'image de la lune avec la fusée dans l'œil est ancrée en chacun d'entre nous. Ce film a su traverser les décennies avec un pouvoir d'évocation intact.

Jean-Benoît Dunckel : Méliès a posé les bases pour plusieurs générations de cinéastes, de décorateurs de plateau, de créateurs d'effets spéciaux – de la même manière que les Beatles ont défini le format pop dans les années 1960. Si les définitions de Méliès ou des Beatles avaient été différentes, le cinéma ou la musique auraient été radicalement autres.

Votre B.O. frappe par sa grande synchronie avec les images de Méliès : chaque son rythme, scande, ponctue l'action du film. Batteries et percussions jouent d'ailleurs un rôle prépondérant...

Nicolas Godin : Nous avons joui d'une grande liberté par rapport à nos précédentes expériences de composition pour l'image. Pour une fois, le réalisateur étant décédé, il n'y avait personne au-dessus de nous pour nous dire quoi faire : on a pu travailler à l'image près, car on savait que tout ce que l'on enregistrerait allait être conservé dans le film. On jouait face à l'écran, pour caler au mieux la musique – ce qui nous a valu quelques

torticolis... Par ailleurs, c'était la première fois que nous composions pour un film muet : en l'absence de dialogues, la B.O. devenait l'un des principaux fils narratifs. Cela nous a libérés, je crois. L'aspect euphorique de notre partition vient en partie de là.

Jean-Benoît Dunckel : Méliès a pensé son film comme une suite de tableaux : c'est presque du théâtre filmé. Face à cet aspect statique et vintage, notre musique devait apporter du dynamisme, de l'énergie, de la modernité. D'où l'importance accordées aux rythmiques : la batterie est ce qui permet le plus facilement de dater un morceau, de l'ancrer dans le contemporain.

D'un point de vue technologique, le film mêle des effets spéciaux très primitifs, issus du théâtre ou de la peinture, et des techniques de restauration dernier cri. Votre écriture juxtapose, de même, l'organique et l'électronique, instrumentations acoustiques et effets analogiques ou numériques. Avez-vous privilégié l'une de ces deux approches ?

Jean-Benoît Dunckel : Dans notre musique, l'acoustique et l'électronique ont toujours cohabité dans le but de surprendre et d'émouvoir l'auditeur : l'acoustique amène de l'onctuosité et de la sincérité, tandis que l'électronique stimule l'imagination.

Nicolas Godin : *Le Voyage dans la lune* est sans doute plus organique que la plupart de nos précédents projets. On tenait à ce que cela sonne « fait à la main », bricolé, à l'image des trucages de Méliès. Tout est joué en live, il y a peu de boucles. On a beaucoup utilisé le mellotron pour les bruitages, un ancêtre du synthétiseur que l'on trouvait dans tous les théâtres anglais : comme le film de Méliès, notre B.O. est irriguée par l'art vivant. Il y a eu, de même, un gros travail sur le vent. Après, c'est vrai que nous aimons trafiquer les voix : nous n'avons aucun respect pour elles, nous ne hiérarchisons pas les sons. Ici, il nous a semblé intéressant de faire parler les humains avec des sons d'animaux (poules, éléphants, etc.), à rebours des productions Disney, où les animaux parlent comme des humains. C'est notamment le cas lors de la séquence de l'assemblée d'astronomie, où tout le monde cancanne comme dans un poulailler : les idées originales – aller sur la lune – y sont combattues par la meute des bien-pensants.

Votre musique mêle admirablement les humeurs, alternant entre des séquences légères et d'autres plus mélancoliques.

Jean-Benoît Dunckel : Nous avons utilisé des effets classiques de la musique de film, comme les modulations harmoniques. Par exemple, lorsque la lune change d'aspect, nous changeons d'harmonie. A vrai dire, nous nous sommes adaptés à chaque tableau du film.

Nicolas Godin : Pour la séquence très burlesque des bonds sur la lune, nous avons imaginé une musique ludique, un peu surf et psychédélique. Mais nous avons aussi gardé à l'esprit que la découverte d'un territoire correspond souvent à la fin d'une civilisation : c'est ce qui c'est passé avec Christophe Colomb et c'est, je crois, ce qu'évoque, par endroits, le film de Méliès.

Jean-Benoît Dunckel : Manier l'équilibre entre les émotions, c'est quelque chose que les compositeurs de musique de film français, comme Michel Colombier ou Georges Delerue, réussissent plus facilement que les Américains.

Almost thirteen years after your first album, *Moon Safari*, you've put your name to the soundtrack of the colourised version of *A Trip to the Moon*. In what way are these two lunar expeditions connected?

Nicolas Godin: *Moon Safari* corresponds, for us, to a period of innocence: we were starting out, we weren't thinking in career terms. In a way, the images of *A Trip to the Moon* revived that lost innocence in us. They're part of our unconscious: we don't remember when we saw them for the first time, but we just know that they marked us – I especially remember a video by the Smashing Pumpkins which used extracts from the film, which bowled me over, in the 1990s. Seeing these images again to set them to music took us way back to the world of childhood.

Jean-Benoît Dunckel: Between *Moon Safari* and the original soundtrack of *A Trip to the Moon*, we learned how to compose for images. Our music, in its beginnings, was very pop; it's become more experimental over time.

From *Virgin Suicides* to *Quartier lointain*, all your original soundtracks are about voyages in time and in space. This is the case again with *A Trip to the Moon*...

Nicolas Godin: For each album, we take the listener by the hand and lead him somewhere. That's what music does. We have no other pretensions than that.

Jean-Benoît Dunckel: Travel helps the mind to open, to change. Our music has the same ambition: to affect the body and the mind. Our role is similar to Madame Thuillier's, who coloured Méliès' film, or to role of rock musicians who played live in cinema theatres during a showing: it's about prolonging the experience of film by stimulating the spectator's brain. We don't make rock music but psycho-acoustic music, ambience. That's why our music works so well for voyages, and original soundtracks.

You had less than twenty days to write and record the soundtrack. How did the recording sessions go?

Nicolas Godin: The music gushed out very quickly, as if we'd been nurturing it for a life-time. Méliès' universe belongs to the world's collective memory: the image of the moon with the rocket in its eye is anchored in each one of us. This film has come through decades with its evocative power intact.

Jean-Benoît Dunckel: Méliès laid the base for several generations of film-makers, set decorators, creators of special effects – in the same way as the Beatles defined the pop format in the 1960s. Had the definitions of Méliès or of the Beatles been different, cinema or music would have been radically different.

Your soundtrack is striking for its great synchronicity with the images of Méliès: each sound gives rhythm, stress, or punctuation to the action of the film. Drum and percussion play a dominant role...

Nicolas Godin: We had great freedom compared to our previous experience of composing for images. For once, since the director is dead, there was nobody above us telling us what to do: we were able to work with each image, because we knew that everything we recorded would be preserved in the film. We played facing the screen, to synchronise the music better – which caused a bit of neck ache... In fact, this was our first time composing for a silent film: with no dialogue, the soundtrack becomes one of the main narrative threads. That freed us up, I think. The euphoric aspect of our score comes partly from that.

Jean-Benoît Dunckel: Méliès thought of his film as a series of scenes: it's practically filmed theatre. With that static, vintage look, our music had to have dynamism, energy, modernity. Hence the importance we gave to rhythms: the drum is what allows you to most easily date a piece of music, to anchor it in the contemporary world.

From a technological point of view, the film brings together very primitive special effects, from the stage or from painting, and the very latest restoration techniques. Your writing juxtaposes, in the same way, the organic and the electronic, acoustic instruments and analog and digital effects. Have you favoured one of these two approaches?

Jean-Benoît Dunckel: In our music the acoustic and the electronic have always lived together to try to surprise and move the listener: the acoustic brings unctuousity and sincerity, while the electronic stimulates the imagination.

Nicolas Godin: *A Trip to the Moon* is undoubtedly more organic than most of our past projects. We wanted it to sound «hand-made», knocked together, a bit like Méliès' special effects. Everything is played live. We used the mellotron for the sound effects, an ancestor of the synthesiser which you could find in all the English theatres: like Méliès' film, our soundtrack is nourished by living art. We also did a lot of work on wind. Afterwards, it's true that we like to play around with voices: we have no respect for them, we don't have a sound hierarchy. Here, it seemed interesting to us to make the humans talk with animal sounds (hens, elephants, etc), the opposite of Disney productions, where animals talk like humans. This is particularly the case in the astronomer sequence, where everyone is clucking as if in a hen-house: original ideas – to go to the moon – are fought against by the crowd of right-minded people.

Your music is an admirable mix of differing moods, alternating between light and more melancholy sequences.

Jean-Benoît Dunckel: We used classic film music techniques, like modulating harmonies. For example, when the moon changes, the harmony changes. We really adapted ourselves to each scene of the film.

Nicolas Godin: For the very burlesque jumping scene on the moon, we imagined some fun music, a bit surf and psychedalic. But we also bore in mind that discovering a new territory often corresponds to the end of a civilisation: that's what happened with Christopher Columbus and it is I think, in places, what the film of Méliès evokes.

Jean-Benoît Dunckel: Managing to balance the emotions is something that French musical composers, such as Michel Colombier or Georges Delerue, more easily succeed in doing than the Americans.

Histoire de la restauration

Le Voyage dans la lune est proposé à sa sortie en 1902 en noir et blanc mais aussi en couleur. La version couleur, longtemps considérée comme perdue, est retrouvée en 1993 par la *Filmoteca de Catalunya*, dans un état critique. À partir de 1999, des travaux extrêmement délicats débutent pour décoller et numériser les images. Il faut attendre 2010, pour qu'une restauration complète soit engagée, permettant de réassembler les fragments des 13,375 images du film et de les restaurer, une par une. Les images manquantes, perdues ou trop dégradées, ont été reprises de la version noir et blanc puis coloriées.

«En 1999, nous avons eu la chance de retrouver 30 films de Georges Méliès. C'est en évoquant cette découverte avec le regretté Anton Gimenez, directeur de la *Filmoteca de Catalunya* à Barcelone, que nous apprîmes, au cours de la discussion, l'existence d'une copie couleur du Voyage dans la lune.

La *Filmoteca* possédait bien cette copie, mais selon Gimenez, celle-ci était totalement décomposée. Nous lui proposons alors de lui échanger cette ruine contre une copie d'un film perdu de Chomon. L'affaire est conclue et, quelque temps après, nous recevons une boîte contenant la précieuse relique. À l'intérieur se trouve une bobine de film 35mm où nous pouvons distinguer les premières images encadrées par de petites perforations caractéristiques des copies des premiers temps. Malheureusement notre galette ressemble d'avantage à une rondelle de bois, tant la décomposition a transformé la pellicule souple en une masse compacte et rigide. Nous décidons à notre tour de consulter plusieurs laboratoires spécialisés. Leur diagnostic est sans appel : la copie est définitivement perdue. Des lors, autant tenter notre chance. Armés d'un petit morceau de bristol souple et d'une infinie patience, nous avons commencé à séparer les spires une à une. À notre grande surprise, la plupart des images n'étaient pas collées entre elles. Seuls les bords (la manchette) s'étaient décomposés et se trouvaient irrémédiablement soudés.

Centimètre par centimètre nous avons progressé, dégageant parfois des bandes entières, mais souvent des petits fragments. Parfois, l'image avait même disparu. Il fallut plusieurs semaines pour révéler la presque totalité des images. La bobine déroulée, elle demeurerait cependant d'une fragilité extrême. Dans cet état, il était inimaginable de la passer sur une tireuse alternative en immersion, seule technique permettant de recopier les images sur un nouveau support de sauvegarde avant restauration. Deux options s'offraient donc à nous. Soit essayer de rendre sa souplesse d'origine au support afin de le faire passer dans la tireuse, soit photographier au banc-titre chaque image au risque de les briser. La première solution nécessitait un traitement chimique qui pouvait rendre sa souplesse au support pour une courte durée, mais qui malheureusement accélérerait par la suite la décomposition. La seconde solution allait entraîner de nombreuses déchirures et était délicate et longue. Nous nous sommes retrouvés contraints de nous tourner vers le traitement chimique. La copie a été envoyée au laboratoire Haghefilm, où elle allait être placée durant plusieurs semaines sous une cloche de verre, soumise aux vapeurs d'un mélange chimique mis au point dans les laboratoires des *Archives Françaises du Film*. Après plusieurs mois d'effort, près d'un tiers du film fut ainsi sauvegardé sur pellicule internégative. Il devenait enfin possible de revoir ces images en couleur. Cependant, l'autre moitié du film, qui n'avait pu passer dans la tireuse, nous était rendue sous forme de fragments informes, que le séjour prolongé dans les vapeurs chimiques avait rendu encore plus cassants.

Début 2000, c'est armé d'un nouvel appareil photo numérique d'une définition de 3 millions de pixels que nous avons photographié les images survivantes. Un an d'effort fut nécessaire pour sauvegarder les 5.000 dernières pièces de ce gigantesque puzzle (qui en compte plus du double). 10 ans ont passé. L'assemblage du puzzle pouvait enfin commencer ».

Story of a restoration

A Trip to the Moon was made available on its release in black and white but also in colour. The colour version, long considered lost, was found in 1993 by the *Filmoteca de Catalunya* in a critical state. In 1999 extremely delicate work started to separate and digitalize the images. It was not until 2010 that a complete restoration was begun, enabling the fragments of 13,375 images from the film to be reassembled and restored, one by one. Images that were missing, lost or damaged were taken from the black and white version, then coloured.

«In 1999, we were lucky to find 30 films by Georges Méliès. It was by mentioning this discovery to the much missed Anton Gimenez, then director of the *Filmoteca de Catalunya* in Barcelona, that we learned in the course of our discussion with him about the existence of a colour copy of A Trip to the Moon.

The *Filmoteca* had this copy, but according to Gimenez, it was in a state of total decomposition. We offered to exchange his ruined Méliès for a copy of a lost film by Chomon. The deal was done, and some time later, we received a case containing the precious relic. Inside, there was a 35mm film on which we could distinguish some of the first film images framed by the small perforations characteristic of early films. Unfortunately, our round reel looked more like a ring of wood, such was the extent to which decomposition had transformed the originally supple film into a rigid, compact mass. We decided to consult several specialist laboratories. Their diagnosis was irrevocable: the copy was lost. From that point on, we had nothing to lose. Armed with a small piece of flexible card and infinite patience, we started to separate the film spires one by one. Much to our surprise, most of the images were not stuck one to the other. Only the sides themselves had decomposed and were irremediably welded together.

We progressed centimetre by centimetre, taking out entire strips of film at a time but often in small fragments. Sometimes the image had disappeared. It took several weeks to uncover the quasi-totality of the images. The reel, now unwound, was still extremely fragile. In its condition, it was unthinkable that we could use wet gate step printing, the only technique that would enable the images to be copied again onto a new film before they could be restored. We had two options. Either we tried to give the film back its original flexibility so that it could be duplicated, or we photographed each image using an animation stand, but at the risk of breaking the film.

The first solution required chemical treatment which would render the film pliable for a short period, but which would unfortunately accelerate its decomposition subsequently. The second solution would lead to numerous tears and would be delicate and long. We found ourselves forced to consider chemical treatment. The copy was sent to the Haghefilm laboratory, where it was placed for several weeks under a glass bell, subjected to vapours of a chemical mix developed by the *Archives Françaises du Film*. After several months of effort, nearly a third of the film was saved onto an inter-negative film. Finally it was possible to view these images in colour. However, the other half of the film, which we were not able to put through the printer, was given back to us in formless fragments that the prolonged stay in chemical vapours had made even more brittle.

At the beginning of 2000, using a new 3 million pixel digital camera, we photographed the surviving images. A year of work was necessary to save the 5,000 last pieces of this gigantic puzzle (which has more than double that number in total). 10 years passed. And the piecing together of the puzzle could finally begin.»

Serge Bromberg & Eric Lange (Lobster Films)

The 2010 works dealt with digital image files that were the result of several digitization and scanning efforts completed between 2002 and 2005. Files received were in various formats – TIFF, TGA, JPG – and several different resolutions. Some frames were captured via digital camera, frame by frame – some were scanned on a digital scanner from short sections of the 1902 original tinted print element that were chemically processed to render them pliable enough to be placed in a scanner. Much of the resulting image data received represents shattered pieces of frames, and partial or broken frames.

At this point in the process, there is no ability to playback a continuous image stream, due to the condition of the original material and lack of a common file format and resolution.

Because the digitization took place over a period of years in different physical locations and different technical environments, utilizing dissimilar gear, the resulting data was not natively organized into a sequentially-numbered image order. Each digitization session generated its own naming convention and frame numbering protocol. The result was that, unlike a traditional scanning process of continuous frame sequences, in this case there was no intuitive indication of where each frame of this image data lived in the film's timeline by simply reading the file name and number.

Several versions of some shots had been created as a result of the separate capture sessions. And due to variations in the specific conditions and equipment used in each digitizing session, the files differed greatly from one another in color, density, size, sharpness and position – it was becoming clear that integrating them into a seamless stream of matching images was to be a challenge of extremely large proportions.

Our primary task at this point became that of organizing our “bucket of random frames” into a reconstruction of the correct frame order (data conform) in order to further assess and develop our restoration path.

In order to create an proper conform timeline, the files all now needed to be converted to a common file format – are files to be further evaluated and possibly integrated into the final restoration timeline were subsequently re-rendered as DPX files.

Using as reference an HDCAM telecine of an existing B&W print, the individual frames and short frame sequences of the tinted nitrate were carefully matched in an editorial project to their proper location in the timeline, matching each frame to its identical frame in the B&W image stream.

For the first time in this editorial conform, we were able to see exactly what original color material existed (both whole frames and partial remnants), what condition it was in and what material was missing entirely. This timeline was to become our foundation going forward. As frame sequences would be repaired, the timeline would be updated with each new version of restored replacement data. Playing back this timeline of newly assembled, color tinted images for the first time was very exciting – it is likely that no one has had the opportunity to view this image sequence playing back in any form for many decades, if not a century or more!

The next step was to perform an initial stabilization processing pass on the collection of battered and shattered images, adjusting the relative positional relationships of all individual frames, one to the other.

Next, preliminary “de-flicker” processing was applied to help balance the massive frame-to-frame and intra-frame density variations resulting from the physical deterioration of this old photochemical element.

Following these initial steps, a color “pre-grade” was applied, via the Resolve color correction platform, to attempt to bring the widely diverse colors and densities of the various capture sources into reasonable proximity of one another. This step is crucial for the ensuing image restoration processing, as well as providing a baseline “look” for the digital tinting of B&W data that will be required to create replacement data for missing sequences. A final color grading will follow all restoration, reconstruction and tinting steps, to bring remaining color and density variables into control.

The Méliès family provided access to a personally held B&W print, which was scanned at the French Film Archives on the custom Sasha digital image scanner. The Sasha scanner uniquely creates vertically oriented TIFF files this vertical TIFF image stream was then processed to re-orient the files to the required horizontal format and rendered to DPX format to match the other image data.

This B&W data was also then color “pre-graded”, to provide a similar background color as existed in the pre-tinted stock of the original nitrate element.

Image reconstruction of many types follows, utilizing a palette of restoration and visual-effects-specific digital platforms, including Digital Vision Phoenix/DVO, MTI, and After Effects. Our restoration team rebuilt shattered frames, reassembling broken pieces of images into new full-frame recreations of their original state.

B&W pre-graded material is stabilized and de-flickered, then digitally cleaned to reduce image damage such as scratches, emulsion digs and dirt.

Image Restoration, the cleaning of dirt, scratch and other image flaws, continues now on both the original color data and the B&W print data, followed immediately by the frame-by-frame digital tinting of the B&W pre-graded data. This tinting process is designed to digitally replicate the look and style of the original. Resulting data will be used where no original material exists.

As image sequences are completed, both the cleaning of original data and the tinting of B&W data, the new repaired material is dropped into the base timeline, slowly building a conform made of all-new cleaned and/or tinted material.

Matching the tinted B&W replacement data to the original source data provides a huge challenge, as the two data sets do not match each other in size, position, grain structure or density, due to the difference in condition of the source elements (the B&W is much less damaged) and different digitization specifications. Each individual frame is carefully resized and repositioned as necessary to match the original material. The grain is then matched to the original source, the comparative contrast and density are balanced and the image structure of the tinted B&W data slightly texturally treated to intercut more seamlessly with the original source. This process is done frame by frame, inserting the replica tinted material in each of the film's seventeen Acts.

When all restored, reconstructed and tinted material is in place, another stabilization and de-flicker pass is applied to further integrate the disparate sources.

Prior to final color grading and rendering, the final data image stream will be time-converted to insure the properly perceived playback speed. The original material was captured at a much slower frame rate than today's methods: 14frames per second (fps) with a “hand-cranked” camera. It will now need to playback at the proper apparent speed while paying out at 24 frames per second.

A final color grading pass has balanced the overall color integrity of the various elements. Separate color space gradings has been completed for film, digital cinema and HD release formats.

Tom Burton (Technicolor)



Fiche technique du film

Le Voyage dans la Lune *A Trip to the Moon*

Un film de *A film by* Georges Méliès

Couleur • Restauré en 2011 • Format 1:37 (Original format : 1,33:1) • Durée : 13 mn 56

Date de sortie : 1^{er} septembre 1902 (France) • 4 octobre 1902 (Etats-Unis)

Color • Restored in 2011 • Aspect ratio 1.37:1 (Original aspect ratio: 1.33:1) • Running time: 13 min 56 sec

Release date: September 1st 1902 (France) • October 4th 1902 (USA)

Réalisation *Director* Georges Méliès

Scénario *Written by* Georges Méliès d'après le roman de Jules Verne «*De la Terre à la lune*» et «*Autour de la Lune*»,
Georges Méliès, based on the Jules Verne novels «*From the Earth to the Moon*» and «*Around the Moon*»

Production *Produced by* Georges Méliès

Distribution *Cast* Georges Méliès (Professeur Barbe fouillis), (*Professor Barbe fouillis*), Bleuette Bernon (Phœbe),
François Lallement (l'officier), (*The Officer*), Henri Delannoy (le pilote de la fusée), (*Captain of the Rocket*)

Musique 2011 *Music* AIR

Six savants, membres du Club des Astronomes, entreprennent une expédition qui doit les conduire sur la lune. Ils partent dans un obus, tiré par un canon géant. Arrivés sur la lune, ils découvrent le clair de terre et rencontrent les Sélénites. Ils échappent à leur roi et retournent sur terre. Tombés dans la mer, puis repêchés par un navire, les six héros de cette aventure seront accueillis triomphalement.

Six scientists, members of the Society of Astronomers, embark on an expedition to the Moon. They travel in a bullet-shaped shell, shot from a gigantic cannon. After reaching the Moon, they see the Earth rising in the sky and meet the Selenites. They escape from the king of the Selenites and return to Earth. They splash down in the sea and are hauled out by a ship. Finally, the six heroes of this adventure return home to a triumphant welcome.

Premier film classé Patrimoine mondial de l'humanité par l'Unesco en 2002

The first movie to be designated as a World Heritage film by UNESCO, in 2002

Copyright 2011 • Lobster Films • Fondation Groupama Gan pour le Cinéma
Fondation technicolor pour le Patrimoine du Cinéma

Copyright 2011 • Lobster Films • Groupama Gan Foundation for Cinema
Technicolor Foundation for Cinema Heritage

Générique de la restauration

Lobster Films Serge Bromberg & Eric Lange

Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinéma Séverine Wemaere

Fondation Groupama Gan pour le Cinéma Gilles Duval

Une copie noir et blanc nitrate originale appartenant à Madeleine Malthête-Méliès et un contretype nitrate appartenant au CNC ont été utilisés pour cette restauration. La numérisation de ces deux éléments a été réalisée au CNC-AFF. Certains fragments avaient été auparavant sauvegardés sur pellicule internégative par Haghefilm. La restauration numérique a été réalisée en 2011 par Technicolor à Los Angeles.

A black and white original nitrate print belonging to Madeleine Malthête-Méliès and a positive print belonging to CNC have been used for this restoration. The digitization of those elements was made at CNC-AFF. Some fragments had been previously safeguarded on an internegative print at Haghefilm. 2011 digital restoration was made by Technicolor in Los Angeles.

Technicolor

Tom Burton, Karen Krause, Mike Underwood,
Danny Albano, Joe Zarceno, John Healy, Trey Freeman

CNC-AFF Béatrice de Pastre

AIR

Nicolas Godin & Jean-Benoît Dunckel
avec l'aimable autorisation de / *with the courtesy of* EMI
Editions Revolver

Remerciements tout particuliers à / *Special thanks to*

l'Association des Amis de Georges Méliès – Cinémathèque Méliès

Également à / *Also to*

Olivier Assayas, Mariona Bruzzo, Rosa Cardono, Eric Garandau, François Hurard, Anton Jimenez, Duncan Jones, Jacques Malthête, Laurent Mannoni, Frédéric Mitterrand, Esteve Rimbau, Sara-Jane Richardson, Nicolas Saada, Martin Scorsese, David Shepard, Serge Toubiana, Juan Vrijs.

Et à / *And to*

Philippe Andrau, Pascale Bouillo, Marianne Bower, Violaine Bromberg, Rémi Burah, Hélène Clark, Laurent Cormier, Marie-Anne Dauduit, Monica Donati, Lisa Frechette, Alain Lahana, Gilles Langlais, Peter Limburg, Brigitte Paulowitz, Charles-Edouard Renault, Nicolas Ricordel, Nita Scott.

Voyage dans la Lune • en couleur • version restaurée

© 2011 Lobster Films • Fondation Groupama Gan pour le Cinéma • Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinéma.

Les auteurs de la restauration

À propos de Lobster Films

Lobster Films est considérée comme l'une des plus actives collections privées de films anciens au niveau international.

Nous recherchons depuis 1985 les films perdus, dans le but de participer à la sauvegarde du patrimoine cinématographique mondial.

En plus du travail de restauration, Serge Bromberg, Eric Lange et leur équipe font circuler les films dans le monde entier, sous forme de ciné-concerts, programmes audiovisuels, films de long-métrage (comme *L'Enfer* d'Henri-Georges Clouzot, César 2010 du meilleur documentaire, sélection officielle à Cannes) et DVD. Leur credo : restaurer des films, mais avant tout restaurer l'émerveillement ! Lobster Films a aussi fondé la plateforme web multilingue EUROPA FILM TREASURES qui réunit toutes les grandes cinémathèques européennes et permet de faire découvrir leurs pépites au grand public.

À propos de la Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinéma

Créée en 2006, la Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinéma agit en faveur de la sauvegarde et de la valorisation du patrimoine cinématographique mondial. La Fondation Technicolor intervient suivant trois grands axes : préserver mais aussi valoriser le patrimoine du cinéma et, enfin, former et sensibiliser tous ceux qui peuvent jouer un rôle pour la protection de ce patrimoine. L'un des objectifs de la Fondation est de restaurer, chaque année, une ou plusieurs œuvres majeures du cinéma pour mieux sensibiliser le public au patrimoine cinématographique et aux risques qu'encourent les films lorsqu'ils sont mal conservés. Elle a ainsi restauré *Lola Montès* de Max Ophüls en 2008 puis, avec la Fondation Groupama Gan, *Les Vacances de Monsieur Hulot* de Jacques Tati en 2009, *Selvi Boylum al Yazmalim* d'Atif Yilmaz, l'Intégrale Pierre Etaix en 2010 et *Le Voyage dans la lune*, en couleur, de Georges Méliès en 2011.

www.technicolorfilmfoundation.org

À propos de la Fondation Groupama Gan pour le Cinéma

Créée en 1987, la Fondation Groupama Gan pour le Cinéma est aujourd'hui devenue l'un des principaux partenaires privés du cinéma français. Elle a ainsi permis à plus de 140 cinéastes de tourner leur premier film, grâce à une aide financière. Aujourd'hui son soutien est considéré comme un label de qualité. La Fondation accompagne également plus d'une trentaine de festivals en France et dans le monde. La Fondation apporte son concours à la restauration de nombreux chefs-d'œuvre cinématographiques. Elle a ainsi restauré *Le Carrosse d'or* de Jean Renoir, *L'Âge d'Or* de Luis Buñuel, *Jour de Fête*, *PlayTime*, *My Uncle* et *Les Vacances de Monsieur Hulot* de Jacques Tati. Elle a sauvegardé en 2010, avec la Fondation Technicolor, les films de Pierre Etaix et le film turc de Atif Yilmaz *Selvi boylum, al yazmalim* dans le cadre d'un programme annuel avec les archives turques et, bien sûr, en 2011, *Le Voyage dans la lune*, en couleur de Georges Méliès !

www.fondation-groupama-gan.com

The authors of the restoration

About Lobster Films

Founded in 1985, Lobster Films's core activity consists of searching lost films throughout the world. It is considered as one of the foremost private archives in Europe. Serge Bromberg, Eric Lange and their team restore; organise piano concerts all over the world; distribute and produce. More recently, Henri-Georges Clouzot's *Inferno*, won the Cesar 2010 for Best Documentary and was selected in Official competition of Cannes 2009. In other words, Lobster Films have made it a challenge of every day to renew the interest of the audience for heritage cinema. Lobster is also the founder of the European multilingual website Europa Film Treasures, the Internet platform which shows restorations from the major European film archives.

Lobster



FONDATION
TECHNICOLOR

About Technicolor Foundation for Cinema Heritage

Created in 2006, The Technicolor Foundation for Cinema Heritage is a non-profit entity, acting in the field of preservation and promotion of film heritage. The Technicolor Foundation operates worldwide according three main directions: preserve but also highlight cinema heritage and finally train and sensitize everyone who can play a part in the safeguard of film heritage.

Each year, one of the objectives of this foundation is also to restore a key title of the international cinema in order to better raise the audience's awareness about the importance of film heritage and about the risks endangered by films when not properly safeguarded. In 2008, the Foundation restored *Lola Montès* by Max Ophüls and in 2009, jointly with Groupama Gan Foundation, *Mr Hulot's Holiday* by Jacques Tati in 2009, *Selvi Boylum al Yazmalim* by Atif Yilmaz within a yearly restoration of Turkish classics, the Complete Film Works of Pierre Etaix in 2010 and *A Trip to the Moon*, in color by Georges Méliès in 2011.

About Groupama Gan Foundation for Cinema

Founded in 1987, the Groupama Gan Foundation for the Cinema is today one of the key private partners for French films. It has accompanied 140 filmmakers in making their first feature film, thanks to project grants. Today its support is recognised as a mark of quality.

The Foundation also promotes more than 30 film festivals in France and around the world.

The Foundation restores many classics. It has notably participated in the restoration of *Le Carrosse d'or* by Jean Renoir, *L'Âge d'Or* by Luis Buñuel, *Jour de Fête*, *PlayTime*, *My Uncle* and *Mr Hulot's Holiday* by Jacques Tati and, jointly with the Technicolor Foundation for Cinema Heritage, it restored *Selvi Boylum al Yazmalim* by Atif Yilmaz within a yearly restoration of Turkish classics, Pierre Etaix's films in 2010 and, of course *A Trip to the Moon*, in color, by Georges Méliès in 2011.

Bibliographie

Références bibliographiques et périodiques qui ont été des sources précieuses pour la rédaction de cet ouvrage.

References, precious sources for the editing of this book.

L'Ami du peuple – Edition du soir du 13 décembre 1929
=> micr.d10033 (n° microfilm) interview de Mme Thuillier
par F. Mazeline.

« Le cinéma à l'exposition universelle de 1900 » d'Emmanuelle Toulet dans la Revue d'histoire moderne et contemporaine de 1986 – de la page 179 à 208.

« Les merveilleux coloris des fantasmagories » de Sophie Bodet – Cinémaction 102 de janvier 2002.

Georges Méliès ou l'apparition du cinéma » de Stéphane Delorme dans les Cahiers du Cinéma n°569, juin 2002.

« Cent ans de Méliès » de Olivier Joyard et Jean-Marc Lalanne dans les Cahiers du Cinéma n°569, juin 2002.

« Méliès et la naissance du spectacle cinématographique » de M. Malthête-Méliès – Editions Klincksieck, 1983.

« Manuel pratique du projectionniste-conférencier » de Georges Michel Coissac, Editions Maison de la Bonne Presse, 1908.

« Le boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès » de Jacques Deslandes, Editions du Cerf, 1963.

Encyclopedia of early cinema, by Richard Abel, Routledge, 2010.

Méliès, magie et Cinéma, sous la direction de Jacques Malthête et Laurent Mannoni, Paris Musées, 2002.

L'œuvre de Georges Méliès, Jacques Malthête et Laurent Mannoni, Editions de La Martinière, 2008.

Georges Méliès, *l'illusionniste fin de siècle ?* sous la direction de Jacques Malthête et Michel Marie, Colloque de Cerisy / Presses de la Sorbonne Nouvelle.

Georges Méliès, par Georges Sadoul, Cinéma d'aujourd'hui. Seghers, 3 édition, 1970.

1895, bulletin de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma, n°2, avril 1987.

Le Voyage autour du monde de la G. Méliès Manufacturing Company (juillet 1912 – mai 1913) – Association « Les Amis de Georges Méliès ».

Remerciements

Pour la rédaction de cet ouvrage, nous avons contacté de nombreuses archives dans le monde car les films de Georges Méliès ont beaucoup voyagé.

Nous tenons à remercier chaleureusement ces institutions de patrimoine pour leur accueil enthousiaste, les recherches qu'elles ont menées pour nous et les trésors qu'elles ont bien voulu nous nous confier pour reproduction dans ce livret. Parmi elles, nous remercions tout particulièrement la Cinémathèque française à Paris, Filmoteca de Catalunya à Barcelone, Filmoteca Espanola à Madrid, British Film Institute à Londres, Margaret Herrick Library à Los Angeles, George Eastman House à Rochester, Library of Congress à Washington, MoMA à New York.

For this book, we have contacted many film archives in the world. As Méliès' films had been distributed in many countries, we followed Georges in order to find some archive documents.

We would like to thank the film heritage institutions that opened wide their doors to us, made documents research and allowed us to use them in this book. Among them: Cinémathèque française in Paris, Filmoteca de Catalunya in Barcelona, Filmoteca Espanola in Madrid, British Film Institute in London, Margaret Herrick Library in Los Angeles, George Eastman House in Rochester, Library of Congress in Washington, MoMA in New York.

Séverine Wemaere & Gilles Duval

Avril **April 2011**

Remerciements particuliers à / **Special thanks**

Eléonore Béquignon, Jacques Bidou, Serge Bromberg, Marionna Bruzzo, Rosa Cardona, Ian Christie, Monica Coull, Joël Daire, Monica Donati, Catherine Gautier, Terry Gilliam, Jane Glicksman, Michel Gondry, Barbara Hall, Philippe Jacquier, Larry Kardish, Anastasia Kerameos, Patrick Loughney, George Lucas, Ron Magliozzi, Jacques Malthête, Laurent Mannoni, Karine Mauduit, Nathalie Morris, Mike Pogozer, Jose Maria Prado, Sylvie Pras, Esteve Rimbau, Sara-Jane Richardson, Régis Robert, Katharine Rovanpera, Josh Siegel, Serge Toubiana, Gilles Veyrat.

Design graphique: Ariane Galateau

Filmographie de Georges Méliès

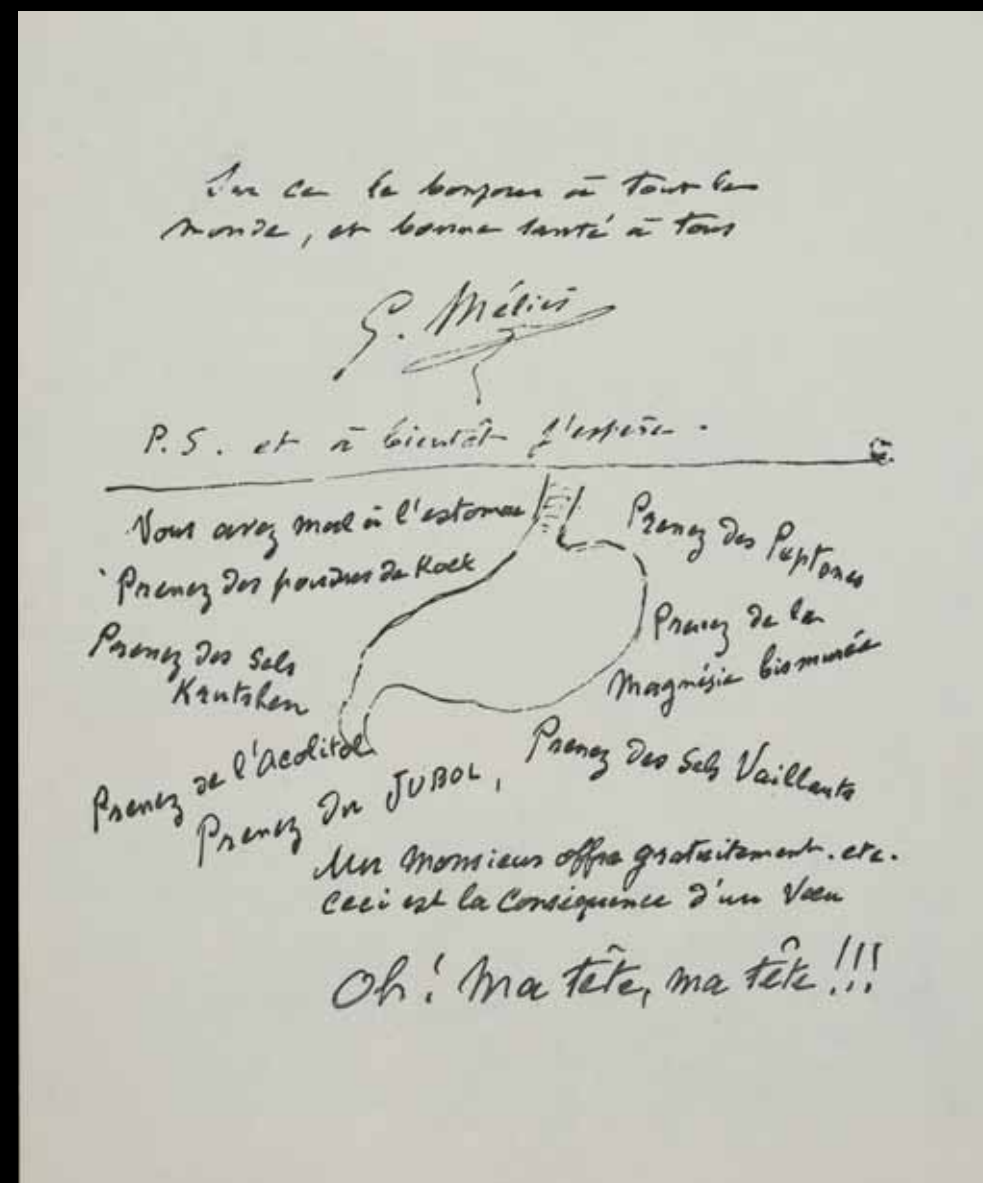
On estime qu'en dix-sept ans d'activité, Georges Méliès réalisa entre 500 et 600 courts métrages de 1 à 40 minutes, en privilégiant trois genres : la féerie, la science-fiction et la reconstitution historique. Il est à noter que selon la législation en vigueur concernant les droits d'auteur, l'ensemble des réalisations de George Méliès sont passées dans le domaine public au 1^{er} janvier 2009, l'année suivant la soixante-dixième depuis sa mort. Le Voyage dans la Lune est le 20^e film de Georges Méliès, qui tourne depuis six ans (son premier titre est *Escamotage d'une Dame au théâtre Robert-Houdin* est son premier film, et date de 1896). Méliès est déjà connu du public notamment avec *L'Affaire Dreyfus* (1899), *Cendrillon* (1899) et *L'Homme à la tête de caoutchouc* (1901).

It is estimated that over a period of seventeen years, Georges Méliès made 500-600 short films, of between 1 and 40 minutes in length, in three main genres: fairytale (féerie), science fiction, and historical fiction. Note that in compliance with existing copyright legislation copyright, all of Georges Méliès' works have been in the public domain since 1st January 2009, the year following the seventieth anniversary of his death.

A Trip to the Moon is Georges Méliès' 20th film, produced ten years after he first started making films, (his first, *Escamotage d'une Dame au théâtre Robert-Houdin* – The Vanishing Lady at the Robert-Houdin theatre – was made in 1896). Méliès was already well-known to the public thanks to *L'Affaire Dreyfus* (1899), *Cendrillon* (1899) and *L'Homme à la tête de caoutchouc* (1901).

Quelques titres...

1896 : Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin	1903 : Faust aux Enfers
1896 : Le Manoir du diable	1903 : Les Cartes vivantes
1897 : Faust et Marguerite	1904 : Le Thaumaturge chinois
1899 : Cendrillon	1904 : Le Voyage à travers l'Impossible
1899 : L'Affaire Dreyfus	1905 : Le Palais des Mille et Une Nuits
1901 : L'Homme à la tête de caoutchouc	1905 : Le Raid Paris-Monte Carlo en 2 heures
1902 : Le Voyage dans la Lune	1906 : Les 400 Farces du Diable
1903 : Le Chaudron infernal	1907 : L'Éclipse du soleil en pleine lune
1903 : Le Cake-walk infernal	1907 : 20 000 lieues sous les mers
1903 : La Lanterne magique	1908 : La Fée libellule
1903 : Le Rêve du Maître de Ballet	1912 : Cendrillon ou La pantoufle mystérieuse
	1913 : Le Voyage de la famille Bourrichon



Dessin de Georges Méliès, vers 1930.
Drawing by Georges Méliès, around 1930.
Fond Méliès – CNC – Cinémathèque française

Livret Interdit à la vente / *This booklet is not for sale*
Tous droits de reproductions réservés / *All rights reserved*

© mai 2011 • Fondation Groupama Gan pour le Cinéma
& Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinéma