1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

80 | 2016

Varia

Walter Percy Day (1878-1965), pionnier britannique des effets spéciaux français des années 1920

*Walter Percy Day (1878-1965), a British special effects pioneer in French cinema
of the 1920s*

Susan Day et Réjane Hamus-Vallée

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/5241>

DOI : 10.4000/1895.5241

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2016

Pagination : 108-127

ISBN : 9782370290809

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Susan Day et Réjane Hamus-Vallée, « Walter Percy Day (1878-1965), pionnier britannique des effets spéciaux français des années 1920 », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 80 | 2016, mis en ligne le 01 décembre 2019, consulté le 08 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5241> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5241>

Walter Percy Day, portrait par Thomas S. Day, 1946, Day Archive, Paris.

Walter Percy Day (1878-1965), pionnier britannique des effets spéciaux français des années 1920

par Susan Day et Réjane Hamus-Vallée

Le « procédé Day » ou « la maquette Day » sont des termes techniques que l'on retrouve dans le vocabulaire professionnel français jusqu'au début des années 1990, que ce soit dans *l'Encyclopédie du cinéma* de 1989¹ (« le procédé Day, du nom de son inventeur »), ou dans différents travaux de Vincent Pinel² (la « maquette Day »). Si cet usage atteste de l'importance de l'inventeur Day pour l'industrie française, à tel point que le terme est encore utilisé plus de soixante ans après le retour effectif de ce Britannique dans son pays natal, on commence à peine à entrevoir le rôle majeur de ce brillant technicien dans l'essor des décors du cinéma français des années 1920.

Il fut tour à tour peintre, inventeur, superviseur des effets spéciaux, peintre sur verre, maquettiste, et même acteur, et la polyvalence de Walter Percy Day, pourtant commune à cette époque, rend difficile la production de recherche à son sujet. Sa carrière tunisienne, anglaise, française, puis à nouveau anglaise, multiplie les allers-retours, et explique aussi le peu d'archives existant à son sujet. Une exploitation des archives Day encore disponibles, conservées et alimentées par sa petite-fille Susan Day, permet néanmoins de faire le point sur celui qui a apporté « une révolution dans le décor cinématographique »³ français.

Du photographe au peintre, à la peinture photographique

Né en 1878 à Luton (Bedfordshire) au sein d'une famille modeste, Percy Day entame à quinze ans un apprentissage en photographie qui durera trois années, aux termes desquelles il pourra, grâce à la générosité d'un véritable oncle d'Amérique qui subvient à ses besoins, suivre les cours de la Royal

1. Roger Boussinot (dir.), *l'Encyclopédie du cinéma, Volume 1*, Paris, Bordas, p. 555.

2. Entre autres dans Vincent Pinel, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan, 1996 [rééd. avec Christophe Pinel, 2008 et 2016]. On retrouve dans des cours de cinéma par correspondance de 1930 « le système des maquettes Day » (Vladimir Zederbaum, *Cours de technique générale du cinéma*, Paris, École universelle par correspondance de Paris, 1930, p. 175). À noter que plusieurs ouvrages italiens portant sur les effets spéciaux citent le « day effeto » comme Ettore Pasculli, *Il cinema dell'ingegno, narrazione, immagine, tecnologia* (Milan, Gabriele Mazzotta, 1990, p. 246), ou le « procedimento Day », bien séparé du « procedimento matte » qui suit dans Francesco Pasinetti (dir.), *Filmlexikon, piccola enciclopedia cinematografica* (Milan, Filmeuropa, 1948, p. 188).

3. Titre de l'article consacré au travail de Walter Percy Day sur *les Opprimés* par Georges Baye, « À propos du film *les Opprimés*. Une révolution dans le décor cinématographique », *Ciné Miroir*, 15 mars 1923, p. 91.

Walter Percy Day, autoportrait (1954), Day collection, Paris.

Academy School⁴. Il entame alors une carrière de peintre, qui l'emmènera quelques années en Tunisie, avant de revenir en Angleterre en 1912. Par un heureux hasard, il loue un studio se situant dans le jardin de la maison du professeur de physiologie Augustus-Désiré Waller, ami d'Étienne-Jules Marey. Le professeur Waller introduit Day dans son univers, et lui fait rencontrer le président de la Elder Dempster Steamship Line, M. Gurney. Autre hasard, ce dernier vient d'assister à une démonstration du procédé Hall au moment où il commande son portrait à Day. C'est au cours d'une des poses que M. Gurney évoque cette technique qui lui semble pouvoir compléter les revenus de Day. La double compétence de Percy Day en tant que peintre⁵ et photographe trouve alors un terrain d'expression privilégié, et Day est engagé aux studios Elstree en 1919⁶. Cependant, il décide rapidement de partir en France, qui lui semblait être « dans des conditions plus favorables qu'en Angleterre, et [je] pensais qu'il y aurait des progrès fulgurants faits dans la reconstruction post-guerre. »⁷

4. Ces informations proviennent des notes non publiées, ayant servi à préparer la conférence puis l'article de Walter Percy Day, « The origin and development of the matte shot », Fourth Newman Memorial Lecture, *The Photographic Journal*, octobre 1948, pp. 209-211. Walter Percy Day suivra aussi les cours de la Heatherley School de Londres, seule spécialisée dans les portraits.

5. Son style et son apprentissage académique lui ont aussi permis cette adaptation au milieu cinématographique, puisque les trucages qu'il réalise ensuite exigent une technique « cinémato-réaliste » précise et très particulière.

6. Malheureusement, les deux années qui suivent, entre son embauche et son départ pour la France, sont peu documentées, il est impossible à ce jour de savoir quel fut le rôle exact de Day sur la production britannique de ces années.

7. « In a more flourishing condition than England and [I] believed that there would be striking progress made in the recovery from the effects of war ». Extrait d'une coupure de presse non identifiée et non datée tirée des archives Day, Dorchester (Dorset). Il est aussi possible que Day ait été envoyé à l'occasion de l'ouverture d'une succursale du *Hall's Process* à Paris, puisque trois correspondances de cette compagnie se trouvent dans le fonds Jean Renoir concernant *Nana* à la Cinémathèque française, et mentionnent clairement M. Day comme l'un de leur contractuel (permanent ? sur ce seul projet ? aucune mention ne le précise). Par exemple, le courrier du 4 novembre 1925, adressé aux « Films Renoir », et donnant l'accord pour réaliser une « miniature pour 7 000 francs », précise que « M. Day a déjà commencé », et qu'il utilise des plaques de fibroïne à 125 francs pièce. Le courrier du 7 novembre 1925 demande le contrat et précise que « Je reçois un mot de M. Day me disant que le six courant au soir il n'avait pas encore reçu les plans documents, etc. ». Les courriers sont à tête de *The Hall's Process*, 39 boulevard du Temple, Paris III, et signés par J. [?] de Losaday [?].

Il emmène dans ses bagages une technique que personne ne semble alors connaître à Paris : le *glass shot* et son dérivé, le procédé Hall (*Hall's Process*⁸).

La révolution de la peinture sur verre, le *glass shot*

Le *glass shot*, aussi appelé en français « peinture sur verre », est utilisé au cinéma par l'Américain Norman Dawn à partir de 1907. Selon ses mémoires⁹, Dawn aurait déjà utilisé la technique en photographie dès 1905, même si les ouvrages spécialisés sur le sujet évoquent uniquement la retouche sur verre des clichés, et jamais la retouche au moment de la prise de vue¹⁰. Le principe consiste à intercaler entre l'appareil de prise de vues et le décor une vitre (généralement entre un à deux mètres de longueur, et distante d'un à deux mètres de la caméra) sur laquelle un peintre vient ajouter des éléments manquants *photoréalistes* qui semblent appartenir au décor lorsque l'on regarde depuis le point de vue de la caméra.

Schéma de Norman Dawn expliquant son premier usage du *glass shot* en photographie, sur le même principe de son usage au cinéma (Article de Raymond Fielding, *op. cit.*).

Norman Dawn aurait ainsi restauré des missions californiennes abîmées par le temps en leur redonnant des arches et des toitures par la peinture sur verre pour *California Missions* en 1907. Comme le remarque justement Georges Baye en 1923, dans un article exalté sur cette « révolution dans le décor cinématographique » :

Le système permet de représenter à l'écran indifféremment des monuments de très grande hauteur, des sites, des villes ou des paysages variés, devant lesquels peuvent jouer les personnages du scénario, sans recourir à des constructions multiples et très coûteuses. L'invention est surtout de la plus grande importance pour les films historiques et elle évitera bien souvent des déplacements lointains et onéreux¹¹.

8. Qui s'appelle aussi « *Hall Process* » en anglais.

9. Que l'on peut trouver relatés dans Raymond Fielding, « Norman O. Dawn : Pioneer worker in special-effects cinematography », dans Raymond Fielding (dir.), *A Technological History of Motion Pictures and Television : an Anthology from the Pages of the Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers*, Los Angeles, University of California Press, 1983, pp. 142-149 ; originellement publié dans le *Journal of the SMPTE*, janvier 1963, vol. 72. Fielding employa plus souvent le nom abrégé de Norman Dawn que nous utiliserons ici aussi.

10. Nous renvoyons au mémoire inédit de Réjane Hamus-Vallée, « Peindre comme un cinéaste, pour une esthétique du Matte Painting » (novembre 2013, Paris 3 Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Giusy Pisano).

11. Georges Baye, *op. cit.*, p. 91. Nous reviendrons sur cet article qui a tendance à attribuer à Walter Percy Day la paternité du *glass shot*, ce que n'a jamais revendiqué l'artiste.

Le Bossu (1925) : à gauche le plateau, à droite l'image finale, qui expose tout le travail fait en peinture (Day Archive, Paris).

Et la technique du *Hall's Process*

En 1916, Norman Dawn propose ses services à Billy Bitzer, chef opérateur d'*Intolerance* de David Wark Griffith, qui ne donne pas suite. « Bitzer ne voulait rien de ces choses manipulées. Certes, d'accord, c'était faux, mais... je me disais, peu importe la taille de tes décors, *je peux les faire dix fois plus grands* »¹². Or, le directeur artistique du film, Walter G. Hall, met au point peu après une amélioration du *glass shot* de Dawn avec le procédé qui va porter son nom, et pour lequel il dépose un brevet le 23 décembre 1918 (délivré le 29 mars 1921)¹³.

Il y propose de ne pas utiliser de verre, matériau d'un maniement difficile puisque le moindre reflet sur la vitre, la moindre poussière, peuvent révéler la supercherie au grand public. La partie peinte l'est donc sur du contreplaqué (ou du carton rigide, et plus tard de l'aluminium) plus solide, suspendu devant la caméra. Le support rigide est prédécoupé en suivant exactement les contours des éléments rajoutés dans le plan. De même, le procédé, grâce à une grille perspectiviste, permet de réaliser la peinture avant le tournage. Il n'est donc plus nécessaire que l'équipe d'un film attende que le peintre exécute sa peinture sur verre au moment du tournage¹⁴.

12. « Bitzer didn't want any of that fakey stuff. Well, of course, it was fakey, but... I thought, no matter how big you make your sets *I can make them ten times bigger* (author emphasis) », cité par Mark Cotta Vaz et Craig Barron, *The Invisible Art, the Legends of Movie Matte Painting*, San Francisco, Chronicle Books, 2002, p. 40.

13. Griffith aussi a été vraisemblablement inspiré par Dawn quand il dépose son propre brevet en 1921, pour une invention, perfectionnement des peintures sur verre, qui permet « d'obtenir une image représentant l'ancienne Babylone pour une dépense réduite. Si le fond et le premier plan étaient à la même échelle, la dépense serait prohibitive. Par le moyen de cette invention, il est possible de produire un film avec tout le réalisme et le caractère saisissant qu'on aurait eus avec un environnement à l'échelle. »

14. Ce qui est aussi tout à fait possible en réalisant une peinture sur verre avec un repérage précis.

Extrait du brevet de Hall, exposant les différentes étapes et les accessoires nécessaires pour pouvoir prévoir la miniature, et la fabriquer sur du contre-plaqué.

Néanmoins, les autres contraintes de cette extension de décor par peinture demeurent, en particulier la difficulté d'accorder les différentes perspectives, de faire correspondre les textures peintes et les textures réelles, et surtout la nécessité d'avoir la même lumière dans la partie peinte (ce qui oblige à peindre aussi les ombres) et dans la partie « réelle ». Dans tous les cas, le temps de tournage est limité en extérieur à une heure environ, avant que le décalage des ombres entre celles de la peinture (figées) et celles sur le décor (au gré du soleil) ne devienne visible.

Photo du tournage de *Verdun, visions d'histoire*, Léon Poirier, 1928. Léon Poirier est sur la gauche de la photo. L'ombre de l'arbre sur la peinture rend visible le dispositif, et au moment de la prise de cette photo, les ombres vont vers la droite, et sont très marquées sur le sol. Or, on discerne sur la peinture l'absence d'ombres dans cette direction, il est donc nécessaire d'attendre que le soleil fasse tourner les ombres de l'autre côté avant de lancer la prise de vue (Day Archive, Paris).

L'apport de Walter Percy Day en France

Selon la presse française du début des années 1920, Walter Percy Day aurait introduit en France les deux techniques, celles du *glass shot* et du *Hall's Process*¹⁵. Georges Baye, déjà cité, décrit longuement dans son article le *glass shot*, tout en faisant allusion sans le nommer au *Hall's Process*, procédé qui lui semble toutefois plus contraignant :

Il est à noter que la vitre peut être remplacée par un tableau peint sur carton épais, mais découpé aux parties que la glace laisse transparentes. On évite ainsi les risques de reflets, mais une fois le découpage fait, aucune retouche n'est possible, ce qui n'est pas un moindre inconvénient et qui fera sans doute toujours donner la préférence à la peinture sur vitre imaginée par M. Day¹⁶.

Inversement, un article du *Courrier cinématographique* de 1929 aborde essentiellement le *Hall's Process*, toujours sans le nommer, mais en évoquant un brevet américain de 1920, et en précisant que le procédé « a été apporté en France par un peintre décorateur de grand talent : Percy Day »¹⁷. C'est aussi l'avis du chef opérateur Hugues Laurent qui déclare que « M. Day, artiste peintre anglais, fut un des premiers qui, à cette époque, exécutait en France, un certain nombre de maquettes peintes sur glace sans tain »¹⁸.

Mais la carrière de Day en France est véritablement lancée à la suite d'une mini-polémique provoquée par une scène de *l'Arriviste*, dont la sortie suit de peu celle des *Opprimés* en 1923. La scène en question se déroule dans la Chambre des députés, pour laquelle évidemment l'autorisation de tournage fut refusée. « Percy Day reproduisit le lieu en studio – si fidèlement qu'à la sortie du film, des

15. Il se peut que la technique ait été utilisée en France avant l'arrivée de Day, toutefois à ce jour, aucun document ne permet de le préciser, et son arrivée correspond néanmoins clairement à l'essor de la technique en France.

16. *Op. cit.*

17. « La prise de vues. Les décors : le procédé dit de la maquette », *le Courrier cinématographique*, 29 juin 1929, signé « le caméraman », pp. 18-19. Percy Day figure dans une des photos illustrant l'article. L'article se conclut par une ode au cinéma, puisque « par ce léger aperçu, on voit combien est important, dans l'art cinématographique, l'apport des autres arts : architecture, peinture et dessin, soumis logiquement aux exigences de l'objectif » (p. 19).

18. Curieusement cependant, la suite de cette partie met en avant Perrier comme utilisateur en France du procédé Hall (non cité), et la difficulté selon Hugues Laurent que rencontre Day pour s'y adapter, en raison selon lui de sa méconnaissance du tracé d'une perspective, remarque curieuse pour un peintre qui a été formé par la Royal Academy (mais qui *a priori* n'était pas familier avec l'usage du *regulator*, très prisé alors, pour créer des tracés perspectivistes). Laurent parle ici à la première personne, puisqu'il affirme avoir alors conseillé à Day l'embauche de Delaitre, qui forma ainsi son fils Arthur Day aux secrets du tracé perspectiviste. (Hugues Laurent, *la Technologie du décor de film*, cours IDHEC, Cinémathèque française, p. 52). Cet ouvrage n'est pas daté, mais il contient une chronologie des trucages de décor qui s'arrête en 1953, et qui ne cite pas le Transflex, pourtant fort utilisé à partir de sa mise au point en 1954. On peut en déduire que cet ouvrage date du milieu ou de la fin des années 1950. Cette chronologie fut reprise telle quelle par Léon Barsacq, *le Décor de film 1895-1969* (Paris, Veyrier, 1985, p. 177) : d'abord la glace peinte ramenée par Day en France, puis le procédé Hall utilisé par Perrier, enfin le cache/contre-cache d'Assola.

Les Opprimés: en haut à droite de l'image, on distingue un balcon sur lequel des personnages bougent. Ils étaient placés sur une petite tour, une simple construction en hauteur, la peinture étant grattée à l'endroit précis où ils devaient apparaître (Day Archive, Paris).

questions virulentes furent posées dans l'hémicycle : comment un étranger avait-il été autorisé à filmer ces lieux ? »¹⁹.

19. « Percy Day reproduced the locality in the studio – so true to life than when the film was released, excited questions were asked in the Chamber : why has a foreigner been permitted to film this house », Egon Larsen, « Here is the Inside Story of the Magician of British Films », *Cavalcade*, 21 mai 1949, p. 9. Cette anecdote fut souvent répétée dans la famille Day. Cette assertion est complétée par l'article signé Edmond Epardaud, publié dans *Cinéa-ciné pour tous*, n° 15, 15 juin 1924, qui précise p. 16 que, « pour la circonstance, André Hugon avait reconstitué, au studio de Joinville, la salle des séances du Palais Bourbon. Rien que cela ! » Notons que ce débat est tout à fait révélateur du « faire vrai », injonction dominante des années 1920, qui entraînera le décor cinématographique dans certaines dérives, longuement critiquées par différents chefs décorateurs, dont Hugues Laurent (voir son cours à l'Idhec déjà cité) et les différentes conférences et notes de Lucien Aguettand, qui se trouvent dans le Fonds Lucien Aguettand de la Cinémathèque française.

Les commandes de Day se développent alors de manière fulgurante, au moment où les décors cinématographiques sont en quête de réalisme – pour un coût le plus bas possible. Il travaille, entre autres²⁰, sur *la Terre promise* (1925) puis *Destinée!* (1925) d'Henri Roussel, *le Bossu ou le petit parisien* de Jean Kemm (1925), *Jalma la double* (1927) de Roger Goupillères, *Croquette, une histoire du cirque* de Louis Mercanton (1928), *la Merveilleuse Vie de Jeanne d'Arc, fille de Lorraine* (1928) de Marc de Gastyne, *la Bodega* (1928) de Benito Perojo²¹, *Verdun, visions d'histoire* (1928) de Léon Poirier et *la Fin du monde* (1930) d'Abel

Gance. Un travail énorme qui l'entraîne parfois à recycler ses anciennes peintures, comme cette reprise de la même peinture d'une salle de trône dans *le Joueur d'échecs* en 1926 (Raymond Bernard) et *Casanova* (Alexandre Volkoff) en 1927²².

C'est aussi à ce moment que débute sa collaboration avec Julien Duvivier, le réalisateur avec lequel Day va coopérer le plus souvent, avec *l'Homme à l'Hispano* en 1926, suivi par *le Mystère de la Tour Eiffel* (1927) et *la Divine Croisière* (1928). Pour *le Tourbillon de Paris*, drame portant sur un chanteur d'opéra en quête de retour, l'artiste peint des scènes de neige immaculée et des intérieurs renaissants d'un château écossais. La soirée qui se tient dans le jardin d'une élégante demeure parisienne, les intérieurs art déco et les décors de l'Algérie colonisée de *Maman Colibri* (1929), mélo sur une baronne déclassée qui s'ensuit avec le fils de son meilleur ami, proviennent essentiellement du coup de pinceau de Day. Les plans truqués de *la Merveilleuse Vie de Thérèse Martin* (1929), une fable de la ferveur mystique à l'intérieur d'un couvent carmélite, comprend des scènes dans le cloître et dans l'église, les intérieurs du Vatican, la chambre d'audience du pape et une scène dans laquelle la future Sainte

Cinéa ciné pour tous, n° 16, 1^{er} juillet 1924, p. 24.

20. Nous voudrions ici remercier Lenny Borger, qui a mis à la disposition de Susan Day ses propres recherches sur la filmographie française de Day. En plus des films cités ici, Day a probablement œuvré sur *la Princesse aux clowns* d'André Hugon (1924-1925), *la Flamme* de René Hervil (1925), *le Martyre de Saint Maxence* d'E. B. Donatien (1927), *les Trois Masques* d'André Hugon (1929); *le Roi des Aulnes* de Marie-Louise Iribé (1930). Mais il reste encore à affiner ce travail, avec un manque de source criant, les archives Day comportant encore des photographies de plateaux *a priori* français, non identifiées. Nous renvoyons le lecteur au site www.walterpercyday.org alimenté par Susan Day pour une filmographie plus complète.

21. Une coproduction franco-espagnole sortie par la CGC (Compagnie générale cinématographique).

22. Cette façon de procéder est courante dans la peinture sur verre hollywoodienne des années 1930 à 1950, tout comme l'est le recyclage des accessoires ou des décors, encore maintenant.

Cette peinture tirée du *Joueur d'échecs* en 1926 (Day Archive, Paris) est reprise légèrement modifiée dans *Casanova* en 1927.

Thérèse de Lisieux prend le voile. Enfin, Day met au point la technique du *stationary matte* (voir infra) dans le cadre d'un film de Duvivier, *Au bonheur des dames* (1929). Leur collaboration se poursuivra jusqu'à dans les années 1940, puisque Day participera aux effets spéciaux de *Panique* (1946) et de son film britannique, *Anna Karenine* (1948).

Le tournant de l'après 1925 : *Nana* et *Napoléon*

Day travaille ainsi sur plusieurs productions de grande envergure, avec une visée internationale, entre 1926 et 1928. Outre *Michel Strogoff* (1926) de Viatcheslav (Victor) Tourjansky et *Salammbô* (1925) de Pierre Marodon, il y a aussi *le Joueur d'échecs* de Raymond Bernard. Adapté de la nouvelle de Henri Dupuy Mazuel, avec des décors de Jean Perrier, le film se déroule dans la Russie tsariste. Le film est à son climax dans une dramatique scène d'exécution devant le Palais d'hiver, utilisant des plans truqués par Day. Des plans « avant » et « après » du palais de l'Hermitage, pour lesquels Day utilisa le

À gauche et à droite milieu, deux extraits de *Cinémagazine* pour *Le joueur d'échecs* (p. 73 et pp. 78-79, *op. cit.*).

Un autre plan du film (Day Archive, Paris).

Hall's Process, sont d'ailleurs reproduits dans un numéro spécial de *Cinémagazine*²³ qui met en avant les décors du film, sans citer Day.

Parmi ces deux années, on trouve aussi deux chefs-d'œuvre reconnus du cinéma, *Nana* de Jean Renoir, sorti en 1925, et *Napoléon* vu par Abel Gance (1926). Pour le premier, Day employa de manière certaine le *Hall's Process*, comme le démontrent les plans de construction très précis, conservés à la Cinémathèque française, et accompagnés des lettres déjà évoquées de la société *Hall's Process* de Paris. Il s'agit du plan sur l'escalier monumental qui conduit à la chambre de Nana. Comme souvent dans ce type de

trucage, le bas du plan est un vrai décor, incluant la grande porte en haut de l'escalier, tandis que l'étage supérieur est une peinture. D'un point de vue technique et esthétique, ce travail repose sur un paradoxe, puisqu'il contient une peinture qui doit, par endroits, apparaître pour le spectateur comme une peinture (les fresques ornementales) et, à d'autres, se transformer en murs et morceaux de bâtiment. Ce défi se double d'une durée particulièrement longue pour un plan truqué (plus de vingt secondes), laissant un temps d'exploration du plan qui pourrait permettre au spectateur de repérer les lignes séparant la peinture du décor réel, ou les différences de luminosité, notamment du côté de la porte monumentale. Or, cette durée est narrativement essentielle, en particulier à la fin du

23. « En marge du *Joueur d'échecs* », *Cinémagazine*, hors série n° 2, 14 janvier 1927. L'article cite pourtant le maître décorateur « M. Perier » et son « aide » M. Carré, les opérateurs, le costumier, le premier assistant, l'ensemblier.

Nana, Jean Renoir (Cinémathèque française).

film puisqu'elle permet de mettre en valeur la douleur du personnage – qui monte difficilement l'escalier menant à Nana gravement malade –, tout comme sa solitude, puisque ses « amis » restent en bas et refusent de l'accompagner par crainte de la contagion. De plus, ce plan est essentiel au point de vue narratif, puisqu'il signifie à la fois la montée sociale de *Nana*, mais aussi la vacuité de cette réussite qui n'empêche pas son décès, et rend tout à fait dérisoire, *a posteriori*, son désir de gloire.

Dans *Napoléon*²⁴, on trouve la patte de Day dans différents plans, dont au moins deux sont

24. Percy Day y joue aussi le rôle de l'Amiral Hood, le général britannique défait par Napoléon à Toulon. Le documentaire *Autour de Napoléon*, réalisé pendant le tournage du film, montre Day en train d'être dirigé par Gance. En plus de *Jean d'Agrève*, *Napoléon* et *Cagliostro*, Percy est aussi apparu dans un petit rôle pour *le Crime du Bouif* d'André Berthomieu (il y interprète Wilson, selon le générique reproduit dans *Oran spectacles* n° 183 du 19 novembre 1932, p. 14). Enfin, il incarne un juge anglais ecclésiastique dans *la Merveilleuse Vie de Jeanne d'Arc* de Marc de Gastyne (Voir, sur ce film, Kevin Brownlow. *Napoléon, Abel Gance's Classic Film*. New York, Knopf, 1983, et sur la contribution de Day, plus particulièrement pp. 102-103 et 118-119. Traduction française, Armand Colin, 2012. Susan Day remercie chaleureusement Kevin Brownlow pour lui avoir fourni différents documents sur Walter Percy Day).

Napoléon: deux photos du tournage, puis le résultat (Cinéma-thèque française).

régulièrement cités²⁵ : celui dans la cour de l'école (repris par Barsacq²⁶ en exemple), et celui des plans larges dans le couvent des Cordeliers. Il est possible de discerner la ligne de cache invisible qui sépare le décor réel de la peinture, en observant que plusieurs mains des personnages au balcon disparaissent, comme coupées, lorsqu'ils la lèvent, et brisent ainsi la frontière invisible que constitue la peinture.

Sans disposer des documents de travail, il est strictement impossible de savoir si les plans de Day ont été obtenus par *glass shot* ou par *Hall's Process*. Mais grâce aux photographies de tournage, on comprend que l'éclairage utilisé ici se refléterait sur du verre, s'il y en avait en dessous de la peinture. De plus, le cadre qui tient la peinture le fait par le haut, et non sur la totalité, indiquant un objet léger (ce que n'est pas une peinture sur verre), révélant une utilisation du *Hall's Process*. C'est d'ailleurs l'un des points essentiels de la difficulté dans la compréhension du travail de Walter Percy Day, comme de nombreux techniciens d'effets spéciaux : peu de documents subsistent, et la qualité de leur travail rend souvent impossible la possibilité de voir le trucage. Seules des considérations annexes et une connaissance de l'état de l'art cinématographique d'une époque permettent de certifier qu'un trucage a été utilisé (impossibilité d'éclairer un vaste ensemble, limitations physiques des studios de tournage, deux indices qui permettent de mettre en doute chaque plan large des années 1920, en France ou ailleurs).

25. Il y a aussi le plan où Napoléon rentre dans l'Assemblée nationale, et ceux concernant les extérieurs en plans larges lors de la bataille de boules de neige.

26. *Op. cit.*

Le cache/contre-cache, *Au bonheur des dames*

Si Walter Percy Day n'a jamais revendiqué la paternité de la glace peinte²⁷, il mettra en revanche régulièrement en avant sa contribution à l'essor du « *stationary matte* », autrement dit du cache/contre-cache : « Vous verrez par ce que j'ai dit que je suis presque sûr de l'origine du *matte shot* dans son vrai sens, et que je prétends que les *matte shots* tels que nous les connaissons aujourd'hui, viennent de mon désir d'améliorer le procédé Hall »²⁸. À la fin des années 1920, Walter Percy Day se retrouve sur le film de Duvivier, *Au bonheur des dames*. Mais il lui est impossible de suspendre une peinture en plein boulevard au milieu de la circulation, et il teste donc une idée qu'il avait déjà eue en Angleterre, mais pour laquelle il s'était « presque fait jeter dehors pour avoir osé parler ainsi »²⁹. L'alternative qu'il expérimente est dérivée de ses connaissances photographiques, puisqu'il adapte la technique du cache/contre-cache photographique à la prise de vue cinématographique. « Mon expérience photographique me fut alors fort utile, en gardant à l'esprit la façon dont je faisais mes caches de clichés »³⁰.

Sur *Au Bonheur des dames*, il place ainsi devant l'objectif de la prise de vues en extérieur des caches noirs, qui réservent ainsi une partie de la pellicule, laissée vierge. À l'aide d'un morceau de film test, il projette ensuite en studio cette image sur le pupitre du peintre, et marque les contours de l'image qu'il lui faut peindre. Les portions d'images impressionnées seront donc peintes en noire, pour offrir un contre-cache noir, complémentaire exact du cache noir utilisé sur le tournage extérieur. Ne reste plus au peintre qu'à exécuter sa peinture, puis à filmer, sur la pellicule originelle toujours non développée, la portion manquante de l'image. Les avantages de cette technique en temps et en précision sont évidents, même si elle reste complexe à mettre en place, en raison d'une nécessité de précision absolue : le moindre « ratage » au tournage final compromettrait le rush originel, et obligerait à un retournage total du plan...

Le « cache/contre-cache » est une technique que l'on retrouve au cinéma dès 1901 pour un film Pathé (*Dans le train*) et dès 1903 sur *The Great Train Robbery* d'Edwin S. Porter³¹. Mais son application à la peinture sur verre, ultérieurement désignée par *matte painting*, n'est connue qu'à partir de la fin des années 1910, au moment où Norman Dawn dépose un brevet pour cette technique, alors qu'il n'avait pas eu l'idée de faire de même pour l'invention du *glass shot*. Le 11 juin 1918, son brevet n° 1 269 061, déposé le 23 juin 1917 est accepté, lui permettant par la suite d'attaquer tous les

27. Cette volonté viendra des autres, journalistes par exemple ; serait-ce le signe que la France veut à tout prix avoir son inventeur du *Matte Painting*, fût-il anglais ? Alexandre Trauner, le 13 mars 1984, dans *Libération* ira jusqu'à changer la nationalité de Day, puisqu'il déclare que ce sont des « Français, amenés là-bas par Alexandre Korda, qui ont fait la grandeur des systèmes de trucage anglais, la famille "Day" » (p. 24).

28. « You will see by what I have said that I am quite certain of the origin of the matte shot in its truest sense, nor am I claiming that matte shots as we know them today originated in my desire to improve the Hall Process », Walter Percy Day, « The Origin and Development of the Matte Shot », *op. cit.*

29. « I nearly went out on my ear for so doing » (*ibid.*).

30. « My photographic experience now stood me in good stead, bearing in mind how I used to vignette and matte off ordinary stills » (*ibid.*).

31. Le cache/contre-cache utilise la réserve noire introduite pour un élément noir placé devant l'objectif, il est donc différent dans le principe du fond noir employé par exemple par Georges Méliès, qui n'utilisa pas directement de cache (selon Jacques Malthête que nous remercions pour cette information).

contrevenants américains comme Ferdinand Pinney Earle l'année suivante³². Il est néanmoins fort probable que Day n'ait pas eu connaissance de ces débats, tant ses archives mettent en avant, à plusieurs reprises, l'idée que le *process shot*, appellation qu'il préfère à *stationary matte*, n'est utilisé aux États-Unis qu'à partir des années 1940³³.

La confusion autour de la paternité de l'invention en France est aussi entretenue par les écrits d'Hugues Laurent. Selon lui, c'est d'abord le chef décorateur Jean Perrier, avec un certain « Martens », qui introduit le procédé Hall en France³⁴. Mais c'est surtout « Henri Assola », superviseur d'effets spéciaux, qui « eut l'idée de faire exécuter un “cache”, silhouettant, exactement, le haut du décor, et couvrant toute la partie à peindre »³⁵, et qui va filmer le contre-cache avec « son appareil de prise de vue », caméra de son propre crû, ayant son propre système de contre-griffe stabilisant la pellicule.

En France, le procédé est quasiment mort-né³⁶, puisqu'il demande en effet une caméra parfaitement stable, le plan final étant composé de deux prises de vue différentes qui ne doivent pas connaître de variation. La moindre saute de pellicule lors d'une prise, et non dans l'autre, fait inmanquablement percevoir la double prise, et donc révèle la supercherie. Or, au moment où Day met au point sa technique, la caméra d'André Debrie, alors majoritairement utilisée en France, n'est pas assez stable, ne bénéficiant pas du système de contre-griffe évoqué par Laurent. Sans contre-griffe stabilisant la pellicule, les « jiggles » (sautes de pellicule) sont courants, et rédhibitoires si l'on cherche un réalisme sans faille³⁷. Selon Peter Ellenshaw (1913-2007)³⁸, futur beau-fils de Walter Percy Day, ces sautes

32. Mark Cotta Vaz, Craig Barron, *op. cit.*, pp. 54-57.

33. Impression qui s'explique par la présence dans les archives de Walter Percy Day d'un article américain non référencé mais daté de 1940, qui annonce dans le cache/contre-cache l'essor d'une « nouvelle » technique, article conservé et annoté avec des points d'exclamation de la main de Percy Day.

34. Ce qui selon lui va handicaper M. Day qui, « ne connaissant pas le tracé d'une perspective », va engager le maître décorateur Delaitre (H. Laurent, *la Technologie du décor de film*, *op. cit.*, p. 53). En dépit de cette remarque, Walter Percy Day avait bien appris la perspective « à l'ancienne » à la Royal Academy, à l'aide de fils et ficelles, ce que confirme le témoignage oral recueilli par Susan Day de René Renoux, collaborateur de Day sur *Michel Strogoff*, le voyant utiliser les ficelles et n'osant pas lui préciser qu'il existait des méthodes plus avancées.

35. Cette chronologie fut reprise telle quelle par Léon Barsacq, *le Décor de film 1895-1969*, *op. cit.*, p. 177 : d'abord la glace peinte ramenée par Day en France, puis le procédé Hall utilisé par Perrier, enfin le cache/contre-cache d'Assola.

36. Après le départ de Day, la « peinture cache » tombe en désuétude à tel point que le procédé est quasiment oublié. Jean-Marie Vives, peintre sur verre français qui débute sa carrière sur *la Vie est un roman* d'Alain Resnais en 1983, ne pourra faire que du *glass shot* avant de passer directement aux peintures numériques. Il ne pourra jamais tester le cache/contre-cache face à la méfiance et à la méconnaissance des productions françaises (voir le mémoire de HDR inédit de Réjane Hamus-Vallée, *op. cit.*).

37. Ainsi dans le film Pathé *Dans le train* de 1901 déjà évoqué, la fenêtre du compartiment bouge sans cesse, les contours tremblent visiblement, le spectateur peut ainsi se rendre compte facilement qu'il y a « quelque chose qui cloche ».

38. Peter Ellenshaw, *Ellenshaw under Glass or « Going to the Matte for Disney »*, Santa Clarita, Camphor Tree Publishers, 2003 : « Les matte paintings de M. Day devinrent une grande source d'amusement pour les Français, dont le sens de l'humour penche vers le macabre. Avec la caméra sautante de M. Day, il n'y aurait plus de matte paintings en France ! » [« M. Day's matte painting became a source of great amusement to the French, whose sense of humor tends toward the macabre. With Mr. Day's jiggly camera, there would be no more matte painting in France ! », p. 29].

Un plan en cache/contre-cache d'*Au bonheur des dames*, Julien Duvivier, 1929 (Day Archive, Paris).

devinrent l'objet de moquerie de la part de la profession, ce qui poussa Day à repartir en Angleterre au début des années 1930, onze ans après son arrivée en France. *Les Trois Mousquetaires* d'Henri Diamant-Berger (1932), film parlant, fut ainsi parmi les derniers films sur lesquels Day collabora sur le sol français. Mais les soucis techniques de Day ne furent certainement pas seuls en cause dans ce départ, en dépit de la fulgurante carrière qu'il vient de connaître³⁹.

39. Au sein de la famille Day, les raisons de ce retour de Day en 1932 divergent. Selon Peter Ellenshaw, Day aurait aussi voulu éviter le service militaire pour un de ses fils dans l'armée française, ce qui semble pourtant improbable, vu l'âge de ses fils alors et leur nationalité. La mort du père de Percy Day, en mai 1933, peu après son retour, peut aussi être un facteur.

La rivalité avec les miniatures suspendues

Son départ au début des années 1930 coïncide en effet avec la montée en puissance de Nicolas Wilcke et Paul Minine, deux décorateurs immigrés russes, avec lesquels Day collabore probablement depuis sa rencontre avec les cinéastes russes Viatcheslav (Victor) Tourjansky et Alexandre Volkoff sur le plateau de *Napoléon vu par Abel Gance*. On les trouve ainsi réunis sur *Casanova* de Volkoff, sur *Michel Strogoff* de Tourjansky ou encore *Cagliostro* (1929) de Richard Oswald, une production Albatros⁴⁰. Les décors de Lazare Meerson sur ce dernier nécessitent ainsi les effets spéciaux de Day et les miniatures suspendues de « Minine and Wilcke », alors en plein essor.

Wilcke et Minine déposent en 1924 un brevet pour l'utilisation des miniatures suspendues, délivré le 4 février 1925 sous le numéro 588 560⁴¹. L'idée de ce brevet vient des limitations que Wilcke et Minine ont trouvées à la méthode Day, comme l'explique ainsi l'article « Le truquage dans le cinéma français » : « [Wilcke et Minine] trouvent que la faiblesse des procédés de complément de décor vient du fait que l'on tente de raccorder un décor en volume avec un complément peint en aplat, et ils ont l'idée de tenter de raccorder en direct à la prise de vue des maquettes de petites dimensions, mais en volume, au décor »⁴². En 1927, *Shéhérazade* (Alexandre Volkoff) marque le début de leur longue carrière de miniature suspendue, qui sera ponctuée par de nouveaux brevets, comme en 1931 un dispositif pour réaliser des mouvements sur la maquette, et un autre développant l'utilisation de caches. « En 5 ans, ils avaient déjà cent films à leur actif », et selon Caroline Renouard et Giusy Pisano, Wilcke et Minine auraient participé à plus de 600 films jusqu'à la fin de la carrière de Wilcke dans les années 1960, Minine étant décédé en 1938. « Tout manque à l'époque (1939), et les maquettes suppléent au manque de matière, les décors sont réduits, mais le cinéma français vit ! À cette époque, bien peu de films importants tournés en France ne portent l'empreinte de son génial talent »⁴³. Mais en contrepartie, les « maquettes Day » semblent passées de mode.

Ainsi, différentes publications présentent la miniature suspendue comme une amélioration du procédé Hall : Laurent considère que l'éclairage est plus rapide à faire « sur une surface avec des

40. À ce sujet lire François Albera, *Albatros, des Russes à Paris 1919-1929*, Paris-Milan, Cinémathèque française, Mazzotta, 1995.

41. Au même moment aux États-Unis, Johannes Bartholowsky demande un brevet pour le même procédé le 6 novembre 1922, obtenu le 23 février 1926 (n° 1 574 464).

42. Anonyme, « Le truquage dans le cinéma français », extrait du fonds Wilcke/Minine de la Cinémathèque française, découvert par Giusy Pisano et étudié par Caroline Renouard (que nous remercions ici pour nous avoir signalé l'existence de cet article), dans le cadre de sa recherche sur le fonds d'archives Pimenoff pour le programme Cinémarchives. Voir le site internet documentaire de Pisano sur la présentation de Pimenoff et du fonds qui est consacré à ce chef-décorateur à la Cinémathèque française « *Serge Pimenoff, les techniques de décor de cinéma* », disponible à l'url : <http://www.cinematheque.fr/sites-documentaires/pimenoff/index.php>, consulté le 11 novembre 2011, ainsi que G. Pisano, « Une histoire des décors de cinéma à travers l'itinéraire de Serge Pimenoff », dans Frédérique Berthet, Marc Vernet (dir.), « L'Humain de l'archive. Qui trouve-t-on dans les archives ? », *Revue Textuel*, n° 65, Paris, Université Paris Diderot, Paris 7, 2011, pp. 61-72.

43. Article « Le truquage dans le cinéma français », *op. cit.*

reliefs»⁴⁴. Barsacq précise que «cette méthode (maquette en volume) représente un progrès par rapport à la technique du carton découpé utilisée précédemment»⁴⁵. Il illustre d'ailleurs son imposant ouvrage de nombreuses photos de miniatures suspendues de Wilcke et Minine : *Barbe bleue* (Christian-Jaque, 1951), *Violettes impériales*, *Shéhérazade*, *Monte Cristo*⁴⁶...

L'oubli des leçons de Day⁴⁷

Il semble qu'il y ait alors une spécificité française, privilégiant les miniatures à la peinture. En 1930, les cours de techniques cinématographiques de l'École universelle par correspondance de Paris abordent le *glass shot*⁴⁸. En revanche, les écrits postérieurs français semblent totalement le passer sous silence, y compris les quelques manuels spécialisés en trucage. Alors que la référence américaine sur le sujet, Raymond Fielding⁴⁹, consacre quatre chapitres aux différentes techniques de *matte painting*, l'ouvrage français de Pierre Hemardinquer⁵⁰ lui consacre un petit paragraphe. L'ouvrage de Michel Wyn⁵¹

Extrait du brevet de Johannes Bartholowsky, premier brevet sur les maquettes suspendues.

44. H. Laurent, *la Technologie du décor de film*, op. cit., «il faut en convenir», p. 55.

45. L. Barsacq, *le Décor de film 1895-1969*, op. cit. p. 51.

46. L. Barsacq montre aussi des matte paintings, celles de *Feu Matthias Pascal* (Marcel L'Herbier, 1924, p. 34), du *Joueur d'échecs* (Raymond Bernard, 1926, p. 45), de *Nana* (p. 42) ou une peinture pour *Shéhérazade*, plus connu pour ses maquettes suspendues (p. 55).

47. Référence à l'article de Lucien Aguettand, «L'oubli des leçons de Méliès», *la Technique cinématographique*, n° 273, avril 1966.

48. Robert-Jules Garnier, *Cours de technique de décors appliqués au cinéma*, Paris, École universelle, 1930 et Vladimir Zederbaum, *Cours de technique générale du cinéma*, op. cit.

49. Raymond Fielding, *The Technique of Special-Effects Cinematography*, Londres, New York, Focal Press, 1965.

50. Pierre Hemardinquer, *Technique des effets spéciaux pour le film et la vidéo*, Paris, Dujarric, 1993.

51. Michel Wyn, *le Cinéma et ses techniques*, Paris, Techniques Européennes, 1964.

de 1964 aborde les maquettes suspendues, jamais les peintures, et même Jean Vivié⁵², en 1946, expose le procédé Schüfftan, le Pictographe, le Simplifilm, la transparence et le Dunning – mais pas le *matte painting*. Enfin, *les Mille et un métiers du cinéma* de 1947⁵³ parle du maquettiste comme fabriquant les maquettes plastiques ou photographiques, tandis que Maurice Bessy explique en détail la technique des maquettes suspendues, et consacre une ligne au *matte painting*, pour préciser que « les maquettes furent primitivement à deux dimensions, peintes sur toile ou sur verre. On n'utilise plus désormais que des maquettes à trois dimensions, d'une très grande précision de fabrication »⁵⁴.

De son côté, Walter Percy Day, en 1948, compare directement les miniatures avec les peintures, tentant ainsi de défendre son art, et peut être aussi de régler ses comptes avec la technique et son succès français.

On peut en conclure que le temps passé en studio avec mon procédé est totalement négligeable en comparaison du temps nécessaire à une miniature suspendue : c'est un point très important, qui affecte le coût total. Un autre avantage est le fait que l'on puisse aussi avoir une meilleure jonction des deux éléments, car dans un cas la lumière doit créer le joint, alors que dans l'autre c'est la peinture. Éclairer une miniature est très difficile, puisque vos sources lumineuses devraient vraiment être réduites à l'échelle de la miniature pour obtenir des résultats parfaits⁵⁵.

Ce plaidoyer est d'autant plus étonnant que Day a lui-même utilisé des maquettes réduites, suspendues ou non (comme dans *Napoléon*), tout comme il ne cessera d'élargir sa palette de techniques, en étant autant un peintre sur verre, qu'un superviseur d'effets spéciaux. On le voit ainsi dans le documentaire d'Eugène Deslaw sur *la Fin du monde* d'Abel Gance en train de mettre en place un plan avec un effet Schüfftan, du nom de son inventeur, effet qu'il avait déjà employé en 1927 pour un film d'Hitchcock, *The Ring*⁵⁶.

52. Jean Vivié, *Histoire du cinéma : du cinématographe Lumière... aux techniques nouvelles*, Paris, Bureau de Presse et d'Informations, 1946.

53. Pierre Leprohon, *les Mille et un métiers du cinéma*, Paris, J. Melot, 1947.

54. Maurice Bessy, *Les truquages au cinéma*, Paris, Prisma, 1951, p. 196.

55. « We can conclude that the actual time spent on the studio floor of my process shot is negligible compared with that required for a hanging miniature : this is a very big point affecting the cost of the finished result. Another advantage is the fact that one is able to get a better join-on marrying of the two, for in one instance lights are employed to give the join-on, whereas, in the other, paint is employed. Lighting of miniatures is very difficult, as your light sources should really be reduced to the same scale as the miniature to obtain perfect results », Walter Percy Day, « The Origin and Development of the Matte Shot », *op. cit.*, p. 209.

56. Il était assisté par un jeune caméraman, Eric Cross (BSC). En 1998, Susan Day rencontra Cross qui lui apprit que ce fut Schüfftan en personne qui apprit à Day à utiliser son procédé. Les studios britanniques avaient invité l'inventeur avec deux techniciens pour entraîner leurs équipes. Selon Cross, le plan du ring de boxe dans l'Albert Hall de *The Ring* est le premier usage britannique de la technique. Cette utilisation est confirmée par Ivan Butler dans *Cinema in Britain. An Illustrated Survey*, Londres, Barnes, 1973, p. 75. L'effet Schüfftan permet de faire cohabiter dans un même plan une maquette réduite et des acteurs taille normale, en utilisant un miroir semi réfléchissant.

Conclusion

De retour en Angleterre, Day tente de commercialiser la caméra Debie – celle même qui contribua à son départ – sans grand succès. Car il découvre sur place la Bell et Howell 2709, commercialisée depuis 1912, et utilisée par Dawn aux États-Unis depuis quelques années. Cette caméra permet d'avoir la fixité nécessaire pour utiliser des caches et contre-caches.

Il prend alors sous son aile en 1934 un jeune apprenti – dont il épousera la mère –, Peter Ellenshaw, futur *matte painter* en chef des studios Disney, et futur père de Harrison Ellenshaw, peintre (entre autres) de nombreux plans de la trilogie originelle de *la Guerre des étoiles*.

Entre 1933 et 1952, Day participe à plus de 80 films de genres et de formats très différents (de *The Ghost Goes West* [*Fantômes à vendre*, René Clair, 1935] à *Jamaica Inn* [*la Taverne de la Jamaïque*, Alfred Hitchcock, 1939] ou encore *Great Expectations* [*les Grandes Espérances*, David Lean, 1946]). Il collaborera en particulier avec les frères Vincent, Alexandre et Zoltan Korda. Mais la reconnaissance de son travail provient surtout de ses travaux pour Michael Powell, qui ne cessera de lui rendre hommage dans ses mémoires⁵⁷, que ce soit pour *The Thief of Bagdad* (*le Voleur de Bagdad*, 1940, de Ludwig Berger et Michael Powell) qui utilisera pour la première fois des techniques de *matte* en couleur avec duplication des rushes, *Colonel Blimp* (Michael Powell et Emeric Pressburger, 1943) ou encore *Black Narcissus* (*le Narcisse noir*, 1947, Powell et Pressburger), chef d'œuvre rendu possible par les *matte paintings* de Day.

Lorsqu'il arrête de travailler pour le cinéma, tout en continuant à peindre, Walter Percy Day recevra de l'État britannique l'OBE (*Order of the British Empire*) en 1948, reconnaissance d'un apport essentiel au développement des techniques de trucages anglaises, réputées mondialement, et constamment récupérées par l'industrie hollywoodienne⁵⁸. Walter Percy Day fit aussi énormément pour les trucages français, qui depuis les années 1930, ont été majoritairement sollicités dans le domaine des décors et des trucages imperceptibles⁵⁹, domaines de prédilection de Day.

Si les travaux de Georges Méliès, Segundo de Chomón et Émile Cohl ont depuis longtemps été reconnus, tout reste à faire sur ceux de Walter Percy Day, ce pionnier britannique encore méconnu des effets spéciaux français.

57. Michael Powell, *A Life in Movies: An Autobiography*, Londres, Mandarin, 1986. C'est aussi le cas pour le chef opérateur Jack Cardiff qui explique que sur *le Narcisse noir*, « ce travail [de Poppa Day] était si réaliste, que je suis sûr que beaucoup de gens ont pensé que c'étaient mes propres images, et peut-être n'aurais-je pas reçu l'Oscar s'ils avaient su que Poppa Day avait peint ces magnifiques *matte shots*! » [« His work [Poppa Day] on this film was so realistic, I'm sure many people thought it was my photography, and perhaps I wouldn't have got the Oscar if they had known Poppa Day had painted the beautiful *matte shots*! », Jack Cardiff, *Magic Hour*, Faber and Faber, Londres, 1997, p. 150].

58. Ce sera le cas de Peter Ellenshaw, qui part rejoindre Disney au début des années 1950.

59. Christian Metz, « Trucage et cinéma » dans *Essais sur la signification au cinéma* (tome 2), Paris, Klincksieck, 1972, pp. 173-192.