

LE NOUVEL ART CINÉMATOGRAPHIQUE

Le GALA MÉLIÈS, 16 Décembre 1929

LA VÉRITÉ SUR L'INVENTION

DU FILM PHOTOPHONE

Henri JOLY (1905) = Eugène LAUSTÉ (1906)

Prolégomènes : **Le Synchronisme Joly** (11 Janvier 1900)



L'inauguration de la plaque
Grimoin-Sanson.

Tout simplement...

La vérité sur les premières
projections publiques de sé-
ries chronophotographiques

La résurrection de l'œuvre
d'Henri Joly.

La vérité sur l'initiation ciné-
graphique de M. Ch. Pathé.

La vérité sur l'invention de
l'« Ultra-Cinéma ».

Deux conférences de Georges
Laudet.

L'Éternelle histoire...



LE NOUVEL ART CINÉMATOGRAPHIQUE

45, Rue du Château — BREST

Le présent fascicule est tiré à 1.110 exemplaires
N°s 1 à 10 sur papier surglacé

Reproduction autorisée dans les Journaux ayant un traité
avec la Société des Gens de Lettres

ÉCHOS & INFORMATIONS

Un club très solidaire. — Les films parlants ont créé une grande solidarité entre les acteurs scéniques et les acteurs de l'écran, les premiers ayant à perfectionner leur mimique, les seconds devant prendre des leçons de diction, de danse et de chant! Un club d'artistes en collaboration mutuelle s'est ainsi formé à Hollywood et la meilleure entente existe entre ses adeptes. Alexander Gray est, paraît-il, un professeur de chant et d'élocution remarquable! « Maintenant, nous sommes tous si copains, nous dit Noah Beery, vedette Warner Bros First National, qu'un cabot de vaudeville a donné quelques répétitions à Rin-Tin-Tin pour l'abolement!... »

Les dangers du microphone. — Des objectifs et des microphones secrets ont été disposés avec beaucoup d'ingéniosité dans différentes parties des studios Warner Bros First National, par Mervyn Le Roy et ses assistants, dans le but de surprendre et croquer ainsi sur le vif quelques détails intéressants de la vie journalière des vedettes! Peu d'entre elles ont échappé à ce petit manège!... Parmi les victimes, citons Florine Griffith, Alice Day, Douglas Fairbanks fils, Alexandre Gray!... Toutes ces petites indiscretions, ou du moins quelques-unes d'entre elles, nous seront présentées dans *Show Girl of Hollywood*, film Warner Bros First National, basé sur le roman de J.-P. Mc Evoy, et dont Alice White a été écue vedette. Il est cependant indispensable d'ajouter que Jack Mulhall, un artiste que nous espérons pouvoir applaudir plus fréquemment en France, tiendra le rôle masculin dans ce film.

Valeurs de souvenirs. — Les collectionneurs de souvenirs... et les visiteurs des studios Warner Bros First National ne prendront plus aucun plaisir à glisser dans leurs poches l'argenterie du café de First National à Hollywood, car le monogramme de la firme n'y figurera plus!... En effet, le restaurateur du café en question, ayant remarqué que ses couverts disparaissaient mystérieusement, bien que son établissement ne soit ouvert qu'au personnel des studios et aux visiteurs, a fait supprimer les initiales trop engageantes au... vol!...

Ambitieuse. — Edna Murphy, qui interprète l'un des rôles féminins du prochain film Warner Bros First National, *Little Johnny Jones*, a l'ambition de devenir écrivain de scénarios. D'ailleurs, un certain nombre de ses nouvelles ont déjà été publiées. Edna Murphy est la femme de Mervyn Le Roy, le distingué metteur en scène. Elle a fait dernièrement une visite à New-York, qu'elle n'avait point vu depuis deux ans!...

Quelques potins des studios Warner Bros First National.

— La musique de *So Long Letty* a été composée par Earl Carral, le chef d'orchestre bien connu à Hollywood.

— Lila Lee sera la partenaire de Monte Blue dans *His Woman*. Nous aurons enfin le plaisir d'applaudir ce charmant artiste après sa longue éclipse de l'écran.

— Le 14 février, on donnera à Chicago, au Théâtre Orpheum et à Milwaukee, au Théâtre Majestic, *The Royal Box*, première production Warner Bros First National et Vitaphone en langue étrangère. On sait déjà qu'Alexandre Moissi, qui interprète ce beau film en allemand, a eu les plus grands hommages de la presse lors de la présentation de son film.

— Nous apprenons que 1.700 Russes figureront dans la puissante production Warner Bros First National, *Sons of the Flame*, dont la mise en scène est de Alan Crosland. On sait déjà que les principaux interprètes de ce film seront : Alexandre Gray, Bernice Claire, Noah Beery, Alice Gentile et Ines Courtney.

LE NOUVEL ART CINÉMATOGRAPHIQUE

Le GALA MÉLIÈS, 16 Décembre 1929

LA VÉRITÉ SUR L'INVENTION DU FILM PHOTOPHONE

Henri JOLY (1905) — Eugène LAUSTE (1906)

Prolégomènes : **Le Synchronisme Joly** (11 Janvier 1900)

L'inauguration de la plaque
Grimoin-Sanson.

Tout simplement...

La vérité sur les premières
projections publiques de sé-
ries chronophotographiques

La résurrection de l'œuvre
d'Henri Joly.

La vérité sur l'initiation ciné-
graphique de M. Ch. Pathé.

La vérité sur l'invention de
l'"Ultra-Cinéma".

Deux conférences de Georges
Laudet.

L'Eternelle histoire...



LE NOUVEL ART CINÉMATOGRAPHIQUE

45, Rue du Château — BREST



Le Nouvel Art Cinématographique en deuil



M. le Professeur MARCHELLE ; le sculpteur sourd-muet MORICE ; M. VIVIER ; M. MORICE Fils ; M. Victor COLLIGNON, Directeur honoraire de l'Institut National des Sourds-Muets de Paris.

C'est à M. le Professeur Marichelle, qui vient de mourir, qu'on doit l'invention du *Photophone* par Georges Demeny (1891) et les perfectionnements rapides apportés aux *Chonographes à bande pelliculaire* par E.-J. Marey — dans le but de répondre aux vœux exprimés par le Savant Phonétiste.

LE NOUVEL ART CINÉMATOGRAPHIQUE

Grâce à

L'AMI DU PEUPLE

Grand Quotidien de Doctrine Politique et d'Information

DE PARIS

et à



• Loué par ceux-ci, blâmé par ceux-là, me moquant des sots, bravant les méchants...
-je me hâte de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer. »

FIGARO

Cliché au trait de la vignette de FIGARO (année 1862)

Le *Gala Méliès*, organisé avec le plus grand soin par M. Jean Mauclair, directeur du « Studio 28 », a remporté un succès éclatant à la « Salle Pleyel », le 16 décembre dernier. Le triomphe de Georges Méliès est aussi *notre* Victoire. On a pu s'en apercevoir, à l'heure du spectacle.

Nous remercions chaleureusement M. François Coty du concours tout puissant apporté par ses journaux à la manifestation inoubliable, au succès immense qui a dépassé toutes nos espérances et dont l'écho, traversant l'Atlantique, a retenti aux Etats-Unis, réjouissant l'Américain *Jean-Acmé LE ROY* et le Français *Eugène LAUSTE*, Inventeurs méconnus comme le Belge et les Français dont nous avons jusqu'à présent fait reconnaître les droits.

*
**

Le n° 6 du *Nouvel Art Cinématographique* publiera la traduction d'une Etude américaine inédite sur « Le premier Projecteur Cinématographique américain et son Inventeur », en même temps qu'une suite de documents sur la Personne et l'Œuvre de notre compatriote *Eugène LAUSTE*.

Déjà, un grand Cinégraphiste des Etats-Unis, M. Merritt Crawford, a fait prévaloir les droits de priorité incontestable de ces deux Inventeurs dans une note publiée par la puissante Revue « *Moving Pictures World* ».

Nos lecteurs accorderont leur bienveillante sympathie au cas de Jean-Acmé Le Roy.

M. Le Roy, d'origine française, a perdu son fils, tué pendant la Tourmente (1914-1918). Le jeune homme tombé sous la bannière étoilée repose en France.

Quant à M. Eugène Lauste, c'est un Français dont toute la corporation a entendu prononcer le nom, avant la guerre.

Le Nouvel Art Cinématographique.

SOCIÉTÉ DES NATIONS

Institut international du Cinématographe éducatif

A la suite d'un petit « concile » tenu le 18 décembre dernier, à Paris... dans le quartier de Grenelle, « on » s'est appliqué à suggérer, à chuchoter, à indiquer, à écrire et même à imprimer que le Nouvel Art Cinématographique accomplissait une « œuvre antifranaïse », attestant sa « grotesque ignorance ».

Nous n'aurions pas manqué d'être les premiers à sourire de telles accusations, si les propos de cette nature n'avaient été mis dans la « Pensée » du D^r Luciano de Feo, directeur de l'Institut international du Cinématographe éducatif, par un ancien employé de la Maison Lumière aujourd'hui membre correspondant français de l'I. C. E.

Ayant reçu en communication une épître du dit correspondant « adressée au directeur de Ciné-Journal, avec PRIÈRE D'INSÉRER », nous avons invité M. de Feo à nous faire savoir exactement les propos tenus sur notre compte par le directeur de l'Institut international du Cinématographe éducatif.

Sans pouvoir démentir l'authenticité des faits, M. de Feo répondit: « Je ne doute pas que vous compreniez que la plus élémentaire délicatesse m'interdise de prendre part à cette polémique », etc. « J'estimerais très pénible pour moi d'être entraîné dans une polémique », etc. « Vous ne me tiendrez certainement pas rancune », etc.

Le lendemain du jour où nous lisions cette déclaration de NEUTRALITÉ, le Cinéopse n° 425, janvier 1930, faisait son apparition à Brest.

Sous le titre cocasse: « Les « Etrennes » de la Société des Nations », cette revue publiait une lettre « trop élogieuse » adressée par le directeur de l'Institut international du Cinématographe éducatif à « son bien cher ami » Coissac. Le but principal de cette épître était de jeter publiquement un blâme flétrissant sur « les gens pour qui la critique, envers et contre tout, est devenue une habitude, une manie.

« Si, du moins, cette critique était toujours, comme nous la souhaitons, ouverte, franche et loyale! » (Cinéopse, op. cit. p. 11.)

*
**

Voici donc le directeur de l'Institut international du Cinématographe éducatif de Rome, descendu dans l'arène aux côtés

de MM. Coissac et Roux-Parassac, pour combattre la Vérité historique, sortie du Puy (Haute-Loire) et de Boulogne-sur-Seine. Déjà le service de la Revue internationale du Cinéma éducateur nous avait été supprimé en décembre dernier (à cause du deuxième article de M. Coissac?). Rétabli en janvier, le service a été de nouveau suspendu au mois de mars et avril. C'est la guerre!

Que M. le docteur Luciano de Feo se rassure! Notre revue continuera, comme par le passé, à être adressée à l'Institut de Rome.

*
**

Le présent fascicule va précéder de peu de jours celui d'avril. Après avoir lu les accusations injustes dont nous venons de parler, nous avons repris patiemment l'examen des diverses publications du Nouvel Art Cinématographique, diffusées de 1922 à ce jour.

Toutes nos « critiques » (répliques à des attaques publiées) ont été ouvertes, franches et loyales, documentées surabondamment. Aucune réfutation n'a pu en être faite... Nous n'avons jamais cherché à nuire personnellement à M. Coissac, en le représentant comme un fou, comme un traître, comme un homme ayant abusé de notre confiance ou comme un ennemi de la France.

Depuis sept années, nous avons consacré temps, argent et ce que nous avons pu acquérir de talent à sauver de l'oubli ingrat de leurs compatriotes, la mémoire et les œuvres de Joseph Plateau, d'Emile Reynaud, d'Etienne-Jules Marey, de Georges Demeny, de Léon Bouly, les œuvres d'Henri Joly, de Raoul Grimoin-Sanson, de Georges Méliès, sans oublier Walgensten...

Nous nous proposons de révéler au public européen les travaux de Jean-Acmé Le Roy, d'Eugène Lauste et de tous les autres pionniers du cinéma méconnus.

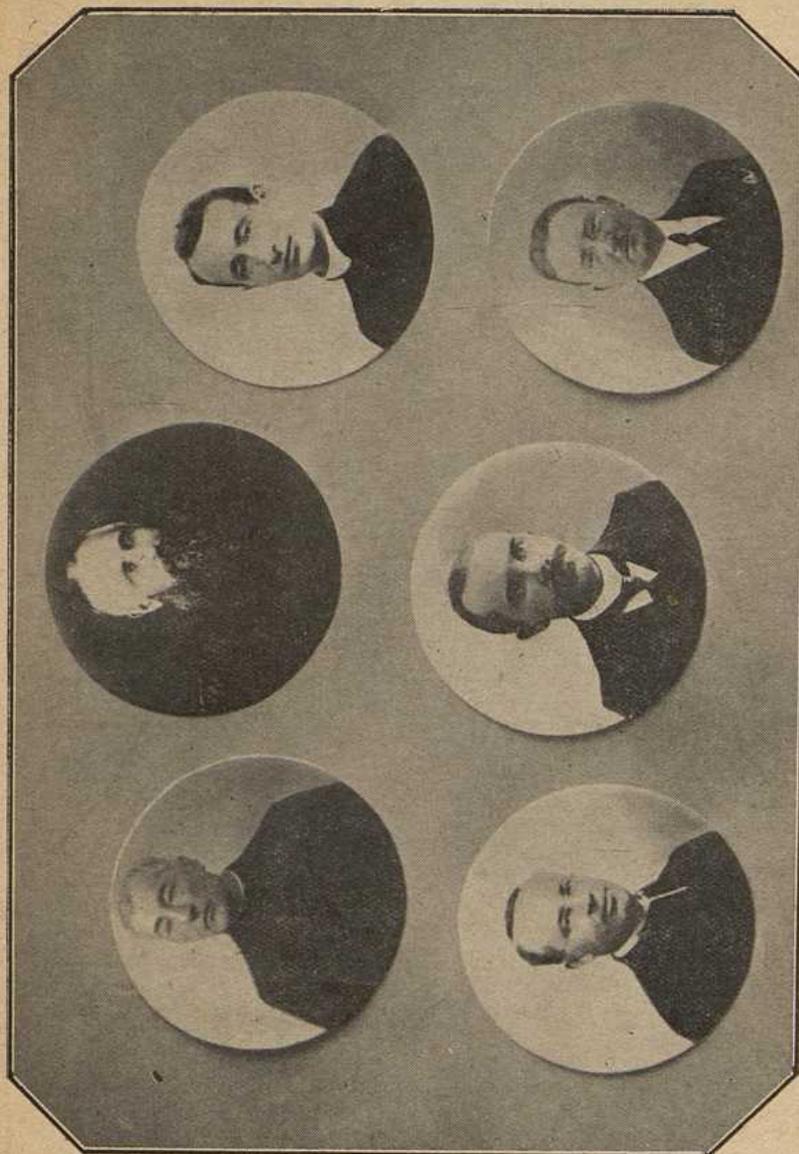
Nos études ne portent aucun préjudice actuel aux « puissants du jour », encensés à pleine chaîne par les gouvernements des nations. Nous laissons les « génies officiels » aspirer avec délices les parfums éphémères qu'on brûle en leur honneur.

Nos écrits sont offerts aux bibliothèques pour conserver la Vérité, éternellement.

L'œuvre entreprise par le Nouvel Art Cinématographique est SCIENTIFIQUE, donc INTERNATIONALE. Nous nous efforçons de sauvegarder les droits de chaque inventeur et de reconnaître loyalement ce qui revient au patrimoine intellectuel de sa Patrie, dans l'invention de ce qu'on appelle aujourd'hui : LA CINÉMATOGRAPHIE.



Le Cinéma d'Enseignement en France



De gauche à droite, au premier rang : Chanoine GERBIER, R. P. BAILLY, Abbé BELLENEY
Au deuxième rang : Abbé HONORÉ, Directeur actuel du Service, M. Paul FERON-VRAU, M. BRESLIN, Secrétaire général

Le service des projections lumineuses de la Bonne Presse (1896-1930)

Le Cinéma d'Enseignement en France

Réfutation de l'article de M. G. Michel Coissac, paru sous le même titre, dans la « Revue internationale du Cinéma éducatif » (1^{re} année, septembre 1929, n° 3, pp. 266-274).

(SUITE)

Nous suspendons, ce mois-ci, la publication de notre étude sur « le Cinéma d'Enseignement en France », en raison de l'abondante documentation reçue sur la période 1904-1914.

Contentons-nous de dire aujourd'hui que l'abbé Mulsant, ancien Assomptionniste, est l'inventeur d'un dispositif adopté immédiatement par le service des projections de la Bonne Presse (1906), dispositif permettant de passer instantanément de la projection fixe à la projection animée et inversement. Le R. P. Mulsant est incontestablement le premier savant ayant songé à faire du cinéma un instrument pédagogique de premier plan pour les enfants.

Vient ensuite l'École supérieure d'éducation physique de Joinville. Le directeur actuel, M. le lieutenant-colonel Arnould, a bien voulu rédiger une note extrêmement précise, illustrée de photographies magnifiques, en réponse au questionnaire que lui avait adressé le Nouvel Art Cinématographique. Nous publierons cette note dans le n° 6.

Dès 1908, l'enseignement par le cinématographe (prise de vues, projection) est assuré d'une manière régulière à l'école de Joinville.

Pendant l'année 1908-1909, Edouard Petit introduit 17.000 mètres de film à tendances éducatives et nombre d'appareils cinématographiques dans les œuvres postcolaires laïques de la République.

En 1909, M. l'abbé Honoré (dit : Honoré Le Sablais), ex-Augustin de l'Assomption, actuellement directeur du service des projections de la Bonne Presse, introduit dans la mise en scène des tableaux fixes et animés, les reconstitutions techniques et historiques nécessaires à l'instruction et à l'éducation religieuses des enfants. L'abbé Honoré, archéologue et peintre estimé, ayant passé de longues années en Palestine, réalise des chefs-d'œuvre qui rénovent l'art de la chromophotographie et crée vraiment la mise en scène historique de la Cinématographie pédagogique (instruction religieuse).



M. le Lieutenant-Colonel ARNOULD
Directeur actuel de l'École de Joinville

Le 26 mai 1912, M. Léon Riator, secrétaire général de la Société française de l'Art à l'École (filiale de la Ligue française de l'Enseignement), étudia au Congrès de Bordeaux les conditions dans lesquelles le cinématographe doit être introduit à l'école et le problème de l'initiation cinématographique du personnel enseignant.

Enfin, sous l'impulsion du même animateur, le 10^e Congrès de l'« Art à l'École », sur les applications du cinématographe à l'enseignement (19-23 avril 1922), donna la Vie au Cinéma Scolaire (enseignement, éducation, récréation).

C'est en un mot à M. Léon Riator que revient le mérite de l'introduction du cinéma d'enseignement, dans l'école laïque.

*
**

Il faut espérer qu'un jour prochain, M. Léon Riator et M. l'abbé Honoré représenteront le premier *l'école laïque*, le second *l'école libre* de la France, aux côtés de MM. Lumière et Focillon, parmi les membres du Conseil d'administration de l'Institut I. C. E.

L'inauguration de la Plaque Grimoin-Sanson D'APRÈS LES TEXTES

L'Invitation

A l'initiative de l'Association professionnelle de la presse cinématographique belge, M. le ministre Neujean, bourgmestre de Liège, inaugurerà samedi, 25 janvier 1930, à midi et demi, la plaque apposée récemment sur l'immeuble du n° 91 de la rue de la Cathédrale rappelant que c'est là qu'eurent lieu les premières projections cinématographiques à Liège, en 1896, par

le « Phototachygraphe » de M. Raoul Grimoin-Sanson

J'ai l'honneur de vous inviter à cette manifestation, à laquelle assistera M. Grimoin-Sanson, inventeur de l'appareil qui servit à projeter les vues animées.

Le président de l'A. P. P. C. B.

Les Journaux annoncent la Cérémonie

Texte du « Communiqué » publié par les journaux belges, le vendredi 17 janvier 1930 :

LE PREMIER CINEMA LIEGEOIS

On sait qu'il y a quelque temps une plaque en marbre fut apposée sur l'immeuble portant le numéro nonante et un de la rue Cathédrale de la Cité Ardente.

Rappelons que c'est dans cet immeuble qu'eurent lieu les premières projections cinématographiques.

Le texte de cette plaque est le suivant :

CAFE — TAVERNE CANTERBURY

ICI LE 27 SEPTEMBRE 1896

ED. ET W. ALLARD ONT PRÉSENTÉ AUX LIEGEOIS
LES PHOTOGRAPHIES ANIMÉES DU PHOTOTACHYGRAPHE
PREMIER PROJECTEUR A ECHAPPEMENT
PAR CROIX DE MALTE INVERSEE
INVENTÉ ET CONSTRUIT PAR RAOUL GRIMOIN-SANSON



M. GRIMOIN-SANSON

Conseiller technique du Conservatoire des Arts et Métiers

Cette plaque commémorative sera officiellement inaugurée le 25 prochain, à midi, à l'initiative de l'Association de la Presse Cinématographique Belge.

M. Neujean, ancien ministre, député et bourgmestre de Liège, présidera la cérémonie, à laquelle assistera M. Raoul Grimoin-Sanson, inventeur de l'appareil avec lequel eurent lieu ces premières projections.

L'Évènement

Samedi, 25 janvier 1930, à midi 30, à l'ancien (Café-Taverne) Canterbury, rue de la Cathédrale, 91, à Liège, au premier étage d'un magasin aux vitrines larges et hautes, une plaque de marbre attirant les regards rappelle que dans cet immeuble eurent lieu, en septembre 1896, les premières projections d'images animées, présentées aux Liégeois.

La plaque de marbre vert d'Estour porte, en lettres bistres, l'inscription suivante :

CAFÉ-TAVERNE CANTERBURY

Ici, le 27 septembre 1896

*Ed. et W. ALLARD ont présenté aux Liégeois
les Photographies animées du PHOTOTACHYGRAPHE
premier projecteur à échappement par Croix de Malte inversée
inventé et construit par Raoul GRIMOIN-SANSON*

L'initiative de cette plaque et de cette inauguration revient à l'« Association professionnelle de la Presse cinématographique belge » et au Nouvel Art cinématographique (français).

M. Neujean, bourgmestre de Liège, présidait la cérémonie, à laquelle assistaient : MM. Labbé, consul de France; Pianelli, secrétaire général de la Chambre de commerce française; Léon Troclet, questeur de la Chambre des représentants; Wilkin, chef de cabinet du bourgmestre; de Tallenay, président d'honneur de la Presse cinématographique; Grimoin-Sanson, constructeur de l'appareil; G. Fréson, propriétaire de l'immeuble où se trouve la plaque inaugurée; C. Vincent, président de l'Association cinématographique, et de nombreux journalistes liégeois.

MM. Carl Vincent, Neujean et Grimoin-Sanson ont pris successivement la parole. Un banquet a réuni ensuite tous ceux qui participèrent à cette inauguration.

Les Discours

Discours prononcé par M. Carl Vincent, président de l'A. P. P. C. B. :

Monsieur le Bourgmestre,
Monsieur le Consul,
Messieurs,

Aujourd'hui que le Cinéma, en quelque trente ans, a conquis, à travers le monde et parmi les arts, une place que les plus optimistes n'auraient osé entrevoir lors de ses débuts, il est bon, il est juste, n'est-il pas vrai, de commémorer le souvenir des efforts de ses premiers inventeurs, de ses pionniers, de ses animateurs et de ses artistes. C'est cette pensée qui fut celle de l'Association de la Presse cinématographique lorsqu'elle prit l'initiative de l'inauguration officielle et de la remise à la ville de Liège de la plaque qui se trouve devant nous.

Que rappelle cette plaque ? Elle rappelle que le 27 septembre 1896, au Café-Taverne Canterbury qui s'élevait ici-même, MM. Edouard et William Allard, présentaient aux Liégeois un spectacle nouveau pour eux : les photographies animées projetées sur écran par le « Phototachygraphe » de M. Grimoin-Sanson.

C'était le début de la période héroïque du cinématographe.

L'art vivant, comme l'a appelé le réalisateur Marcel L'Herbier, n'était alors qu'une sorte d'attraction et la projection d'un film ne durait guère plus d'une minute à 80 secondes.

Les journaux du temps nous ont conservé le premier programme du cinéma Canterbury : Les Fontaines de la Concorde et la place de la Madeleine à Paris, le train arrivant à Auteuil, les Nègres à l'Exposition de Rouen, Un défilé de gymnastes, le Lac et les Cygnes, Cavaliers et chiens russes, etc...

Ces premiers documentaires connurent un vif succès de curiosité.

La projection du « Phototachygraphe » était stable pour l'époque et l'image animée lumineuse se métamorphosait sur l'écran sans interruptions pénibles pour l'œil des spectateurs. On voyait le mouvement sans décomposition.

En actionnant le film dans son projecteur phototachygraphe par un tambour denté commandé par un engrenage intermittent que l'on a appelé la Croix de Malte inversée, combinée avec l'échappement des horloges, M. Grimoin-Sanson était arrivé à assurer l'escamotage instantané de chaque « pose », à prolonger de façon notable la durée de la projection de chaque cliché. L'image animée était ainsi rendue plus lumineuse et plus « fixe », que par la projection avec d'autres appareils.

De là datent les premiers espoirs que l'on put mettre à coup sûr en l'aveir de la projection animée.

Mais le cinéma ne vous doit pas que cela, mon cher Monsieur Grimoin; les problèmes du synchronisme, de l'image et du son, de la projection panoramique et de la projection stéréoscopique ont sollicité votre attention et vous avez passé, aidé de Mme Grimoin-Sanson qui vous fut toujours une précieuse collaboratrice, de longues heures de recherches et d'expériences dans votre laboratoire.

Aux deux premiers problèmes, vous avez apporté votre solution; vous mettez, paraît-il, la dernière main à celle du troisième. Le monde cinématographique attend avec impatience la publication des données de votre dernière découverte qui l'intéresse au plus haut point.

Mais à côté de l'inventeur, il y a chez vous l'historien; laissez-moi vous dire encore l'admiration que nous avons pour l'activité de celui-ci.

Vous avez créé de toutes pièces, au Musée des Arts et Métiers à Paris, et au prix d'un patient labeur et de longues recherches, une section rétrospective du Cinéma qui fait l'admiration de tous ceux qui ont vu son ensemble admirable. Nous espérons bien voir figurer cette fameuse collection dans la section cinématographique de l'Exposition qui se tiendra à Liège cette année.

Vous avez aussi réalisé un documentaire que nous vîmes l'an dernier et qui est une vivante histoire du cinéma par l'image. Mais ce n'est pas tout. Avec votre ami Maurice Noverre, vous avez démontré que le grand-père du cinématographe était un

savant de chez nous, trop oublié aujourd'hui et qui, coïncidence à souligner, fit ses études à l'Université de Liège : Joseph Plateau.

Vous nous avez montré toute l'importance des travaux de notre illustre compatriote dans la découverte des théories dont devait découler la projection animée; pour cela encore nous vous savons un gré infini.

Monsieur le Bourgmestre,

Je vous remercie chaleureusement d'avoir bien voulu, par votre présence, donner une haute signification à la cérémonie d'inauguration de cette plaque commémorative. Nous savons avec quelle intelligence, avec quel dévouement et quelle activité, vous remplissez les fonctions de premier magistrat de la Cité Ardente.

Aussi, l'Association professionnelle de la Presse Cinématographique et la Revue le Nouvel Art Cinématographique français considèrent-elles, l'une et l'autre, comme un grand honneur et une estimable garantie de confier aux soins de l'Administration que vous présidez la garde de la plaque commémorative des premières projections du « Phototachygraphe ».

DISCOURS DE M. NEUJEAN

M. le bourgmestre Neujean répond aussitôt.

Après avoir remercié M. Vincent des paroles qu'il vient de lui adresser, il dit :

Ce m'est un grand plaisir d'accepter, au nom de la ville de Liège, cette plaque commémorative. Elle évoque des souvenirs précis en nos mémoires.

Le bourgmestre évoque alors, à son tour, l'époque des débuts de l'art nouveau à Liège. Il montre combien a été prodigieuse l'évolution du cinéma comme art et aussi comme industrie. Il dit ensuite son admiration pour ses pionniers, et en particulier pour M. Grimoin-Sanson, et définit avec beaucoup d'éloquence le rôle social et culturel des images animées :

La commémoration d'aujourd'hui, dit-il, est un geste qui vient à son heure. Demain, on en comprendra mieux encore qu'aujourd'hui, la signification. Je félicite l'A. P. P. C. d'en avoir pris l'initiative.

Et en terminant, M. Neujean dit qu'il accepte la plaque au nom de la ville, aux habitants de laquelle elle rappellera une date importante. (1)

(1) *Indépendance Belge*, 26 janvier 1930, page 3, col. 7.

DISCOURS DE M. GRIMOIN-SANSON

Monsieur le bourgmestre,
Mesdames et messieurs,
Chers amis,

J'ignore le secret des belles phrases; n'attendez pas de moi un long discours! Permettez à un vieux pionnier du cinéma de vous dire simplement: merci pour l'aimable pensée qui vous a réunis en si grand nombre devant cette plaque commémorative! pour les appréciations vraiment trop bienveillantes de mes faibles mérites; pour la sympathie chaleureuse avec laquelle vous les avez écoutées!

Merci pour les allusions à la chère compagne de ma vie, à ses frères et sœurs, collaborateurs fidèles de Grimoïn-Sanson, dans la bonne comme dans la mauvaise fortune, et qui doivent être étroitement associés à son œuvre d'inventeur.

Je suis particulièrement sensible aux paroles élogieuses prononcées par M. le ministre Neujean, bourgmestre de la ville de Liège, qui a bien voulu rehausser de sa présence l'éclat de la cérémonie.

Mon excellent ami, M. Carl Vincent, président de l'Association professionnelle de la Presse cinématographique belge, vient de nous faire entendre un résumé magistral de mes travaux cinématographiques. On ne saurait mieux comparer son éloquent discours qu'à une vue panoramique. En vous écoutant, mon cher ami, j'ai revu, en un clin d'œil, les années de travail, d'espérances et d'épreuves aux heures interminables, aux jours trop brefs, aux mois plus rapidement écoulés que l'eau d'un torrent... et j'ai éprouvé le sentiment très net que je venais d'en recevoir la meilleure récompense.

Je remercie vivement M. Fréson de son amabilité, vous tous aussi, chers amis de la presse corporative ou quotidienne, sans oublier mon ami Maurice Noverre, directeur du *Nouvel Art Cinématographique*, qui a pris l'initiative de célébrer à Liège les premières projections faites au moyen du « *Phototachygraphe* » inventé par doyen d'âge Grimoïn-Sanson.

*

**

Sources: *Indépendance belge*, 100^e année, dimanche 26 janvier 1930, n° 26, page 3, col. 7. *Le premier cinéma établi en Belgique*. — *La Meuse*, lundi 27 janvier 1930, page 2, *En souvenir de la première expérimentation cinématographique donnée à Liège*.

Le Soir, 44^e année, n° 27, lundi 27 janvier 1930, page 4, col. 1. *Pour l'histoire du Cinéma*.

Gazette de Liège, 91^e année, n° 22, lundi 27 janvier 1930, page 3, col. 3, *Commémoration cinématographique*.

La Wallonie, samedi 25 et dimanche 26 janvier 1930, page 4, col. 1, *Une plaque commémorative des premières projections cinématographiques à Liège*.

L'Etoile Belge, 81^e année, n° 31, vendredi 31 janvier 1930, page 5, col. 1 et 2, *La Naissance du Cinéma en Belgique*.

La Nation Belge, 13^e année, n° 31, vendredi 31 janvier 1930, page 6, col. 1 et 2, *Le Premier Cinéma à Liège*.

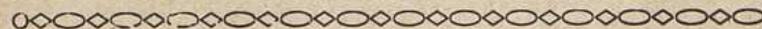
Le Peuple, 46^e année, n° 38, vendredi 7 février 1930, page 4, col. 1 et 2, *Un grand inventeur: Grimoïn-Sanson*, par H. De-winne.

L'Eventail, A propos d'une cérémonie de commémoration, par Carl Vincent.

Ami du Peuple du Soir, Figaro, dimanche 16 février 1930, Echos et nouvelles.

Cinéo, revue indépendante belge d'information, 9 février 1930, Les débuts du cinéma à Liège, par Julien Flament; *Revue belge du Cinéma*. Un père du Cinéma, Raoul Grimoïn-Sanson à l'honneur, etc., etc.

Les journaux corporatifs de toute la Belgique (Wallonie, Flandres), presse française, etc.



CENTENAIRE de l'Indépendance de la Belgique

Exposition Internationale

LIÈGE 1930

Avril — Novembre

Industrie - Sciences et Applications

Art Wallon Ancien

Pour empêcher les "Bonnes Gens" de connaître la Vérité sur l'Invention de la Projection Animée, etc.

Tout simplement...

PIÈCES AUTHENTIQUES :

Lettres recommandées avec Avis de Réception
Documents administratifs

Du 6 au 26 décembre 1924, au Palais de Glace de Madrid, s'était tenue une *Exposition générale* de la *T. S. F.*, du *Cinéma* et de l'*Electricité*, comportant une « section rétrospective ». Les possesseurs de « reliques » ayant consenti à se dessaisir de leurs trésors historiques pour une vingtaine de jours, n'eurent pas lieu de s'en féliciter. C'est ainsi que les savants de l'Institut Marey qui avaient confié les appareils du Maître aux bons soins de la Maison Gaumont, durent réparer le « fusil photographique », « rentré » à Boulogne dans un état pitoyable. D'autres exposants, notamment M. Massiot, attendent encore le retour de leurs objets, sans grand espoir... il faut le reconnaître.

Instruit par cette mésaventure, vers la fin de l'année 1926, M. Grimoin-Sanson, organisateur du « Musée du Cinéma » au Conservatoire national des Arts et Métiers de Paris, avait proposé au directeur du grand établissement de « filmer » les appareils collectionnés, dans l'ordre chronologique, afin de pouvoir prouver au monde entier que la France avait créé la Projection animée, le spectacle théâtral optique, la chronophotographie et l'industrie cinématographique, sans avoir à déplacer un seul appareil.

Le directeur du Conservatoire, M. Gabelle, ayant eu la malheureuse inspiration d'accueillir favorablement cette inspiration judicieuse, et M. Louis Aubert, alors président de la Chambre syndicale française de la Cinématographie, ayant poussé le cynisme au point de faire offrir, à titre gracieux, à M. Grimoin-Sanson, les concours nécessaires à la réalisation de son œuvre patriotique, les partisans du « seul et unique inventeur du Cinéma » songèrent d'abord à ravir au « réalisateur » le bénéfice moral de son travail...

Le 9 mars 1927, à 11 h. 55 du matin, M. Grimoin-Sanson était *menacé*, par deux « Lumiéristes » notoires, d'un scandale public en présence de M. le Président de la République française, au cours de l'inauguration des nouvelles salles du Conservatoire (qui devait avoir lieu le 11 mars suivant), si le film des Arts et Métiers ne portait pas certain « sous-titre »... Le même jour, à 14 h. 15, le directeur du Conservatoire, mis au courant des faits, estimait prudent de céder à la « violence morale »...

On connaît la suite de cette aventure bien parisienne : le succès triomphal du film au cours de l'inauguration du 11 mars 1927 et son étouffement par la Chambre syndicale, à la requête de M. Demaria (Jules).

En février, mars et avril 1929, l'organisation de la Section française à l'« Exposition générale et internationale de Barcelone », fournit au même M. Demaria (Jules), président d'honneur de la dite Section, le moyen de prendre une éclatante revanche de la projection du 11 mars 1927, en exigeant du directeur du Conservatoire l'exposition à Barcelone de tous les appareils cinématographiques, du plus ancien au plus moderne, exposés au « Musée du Cinéma » depuis mars 1927. (1)

Cette nouvelle ne fit pas rire les malheureux « exposants » de ce Musée, lorsque la « Conservation » leur écrivit à ce sujet.

L'Institut Marey, le chef de la Famille Reynaud, M. Grimoin-Sanson lui-même refusèrent leur consentement à une pareille villégiature, bien inutile, répétons-le, le Musée du Cinéma possédant un film reproduisant les instruments collectionnés. Nombre de personnes exprimèrent leur désapprobation par un silence complet à la demande faite.

C'est alors que Maurice Noverre adressa au directeur du Conservatoire national des Arts et Métiers la lettre suivante :

Brest, 29 avril 1929.

Maurice Noverre à Monsieur le Directeur du Conservatoire National des Arts et Métiers, Paris.

Monsieur le Directeur,

Afin que l'œuvre d'Emile Reynaud soit dignement représentée à l'Exposition de Barcelone, je prépare une suite de tableaux

(1) Au sujet des mésaventures réservées au Français téméraire qui a organisé le *Musée du Cinéma* au Conservatoire national des Arts et Métiers de Paris, grâce à la courageuse initiative du directeur de la vieille maison, voyez : *LE NOUVEL ART CINÉMATOGRAPHIQUE* (1^{re} série), nos 6, 7, prologomènes 1, 2, 3 du « trait 8 », Résumé du « trait 8 », etc...

Sur le complot dit « de GALLIERA » (1924), enfantillage à côté de l'attentat du 13 bis (rue des Mathurins), Eugène Chavette aurait écrit des pages désopilantes.....

démonstratifs reproduisant tout ce que le « Musée du Cinéma » contient, sauf la *Bande Pauvre Pierrot*, qui sera remplacée par une grande série de Clichés au trait représentant un passage d'« *Autour d'une Cabine* ». (1894).

Les textes franco-espagnols, accompagnant les Illustrations, permettront aux visiteurs de l'Exposition de comprendre à merveille l'œuvre du « Créateur de la Projection animée », sans prêter à la moindre controverse.

Je vous serais reconnaissant de me faire savoir si je dois adresser les tableaux encadrés à vous-même, à Monsieur le Conservateur Landais ou à une autre adresse et le délai maximum dans lequel je pourrai faire cet envoi qui, à son retour de Barcelone, deviendra la propriété du Conservatoire.

Il est bien entendu qu'Emile REYNAUD, gloire la plus pure de l'Enseignement technique de la III^e République et créateur de la Projection animée, occupera dans le Stand de Barcelone, une place digne de lui.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'assurance de mes sentiments très distingués.

Maurice NOVERRE.

**

M. Gabelle répondit :

*Conservatoire National des Arts et Métiers
Cabinet du Directeur*

Paris, le 6 mai 1929.

Monsieur,

Comme suite à la demande que vous m'avez adressée, par lettre en date du 29 avril dernier, j'ai l'honneur de vous informer qu'en ce qui concerne l'envoi de tableaux à l'Exposition internationale de Barcelone, je ne puis que vous faire connaître que l'expédition des modèles et appareils du Conservatoire des Arts et Métiers est faite déjà depuis quelque temps.

Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de ma considération distinguée.

Le Directeur, GABELLE.

Monsieur Maurice Noverre, 45, rue du Château, Brest (Finistère).

**

Après lecture de cette missive, Maurice Noverre n'hésita pas une seconde à prier la Chambre syndicale, organisatrice de la « Rétrospective », de placer les tableaux qu'il venait d'éditer en l'honneur de Reynaud (4), de Méliès (1) et de Grimoin-Sanson (2), tableaux démonstratifs (collés sur carton) aux murs de la Section française de l'Exposition générale et internationale de Barcelone.

Le 5 juillet 1929, les tableaux étaient remis par un de ses amis à M. Delac, président de la Chambre syndicale.

Toutefois, pour donner à son Œuvre un caractère d'actualité permanente et une garantie d'authenticité, Maurice Noverre avait édité ces tableaux spécialement à l'intention de l'*Institut international du Cinématographe éducatif de Rome*, auquel il en avait offert un certain nombre (pour en assurer un examen rapide et complet, pour provoquer au besoin la demande de précisions, etc.). L'Institut de Rome ayant courtoisement remercié de l'envoi, l'auteur attendit avec sérénité la réponse de la « Chambre syndicale ».

Deux mois après, il attendait encore...

N° 595, de Brest, le 18 septembre 1929, à 10 h. 40 m.

Maurice Noverre à Monsieur le Président de la Chambre syndicale, Paris.

Monsieur le Président,

N'ayant reçu à la date d'aujourd'hui aucune nouvelle des sept tableaux illustrés des œuvres d'Emile Reynaud, Georges Méliès et R. Grimoin-Sanson, que le *Nouvel Art Cinématographique* vous avait fait remettre le 4 juillet dernier, pour être apposés aux murs de la Section française de l'Exposition internationale de Barcelone (Cinémat.), je vous prie de bien vouloir me répondre à ce sujet.

Les tableaux ont-ils été ou non exposés ? A quelle date ?

Dans la négative, chaque tableau étant composé de reproductions photographiques d'inventions authentiques, je vous serais bien obligé d'indiquer les raisons, les motifs de la non exposition.

Je vous prie de croire, Monsieur, à l'expression de mes sentiments distingués.

Maurice NOVERRE.

**

Voici la réponse :

Chambre syndicale française de la Cinématographie

Paris, le 29 septembre 1929.

Monsieur Maurice Noverre,

En réponse à votre honorée du 18 septembre, nous avons l'avantage de vous informer que nous tenons à votre disposition les tableaux illustrés, déposés le 4 juillet à notre Chambre syndicale par le *Nouvel Art Cinématographique*.

Nous vous prions d'agréer, Monsieur, nos respectueuses salutations.

Le Directeur des Services administratifs,

V. CLOUARD.

Sic volo, sic jubeo, sit pro ratio voluntas (1), le Président de la Chambre syndicale n'avait même pas pris la peine de répondre lui-même.

Sur ces entrefaites, Maurice Noverre, au cours d'un entretien avec une personnalité bretonne qui revenait de visiter l'exposition de Barcelone, apprit que la fameuse rétrospective du Cinéma ne comportait que de maigres « applications industrielles » des inventions de MAREY et de Reynaud... — « Vous devriez bien, lui dit-on, demander à M. GABELLE, la liste des appareils qu'il a prêtés aux organisateurs de la « Section française » pour exprimer à Barcelone l'INVENTION DU CINÉMA. Sa publication ne manquerait pas d'intérêt !... »

Bon avis vaut aide ! et... pour éviter le retour de pareille mésaventure, l'offre au Conservatoire des tableaux « étouffés » par le « Comité directeur de la Chambre syndicale » parut indiquée en la circonstance.

N° 610, Brest, 7 octobre 1929, 8 h. 15 m.

Maurice Noverre à M. le directeur du Conservatoire national des Arts et Métiers, Paris.

Monsieur le directeur,

Comme suite à ma lettre du 29 avril 1929 et à votre réponse du 6 mai suivant, j'ai l'honneur de vous faire savoir que j'offre au Conservatoire, pour le Musée du Cinéma, sept tableaux démonstratifs (collés sur carton) résumant les œuvres d'Emile Reynaud, Georges Méliès et R. Grimoin-Sanson.

Je vous serais reconnaissant de bien vouloir me faire adresser aussitôt que possible, la liste des Modèles d'Appareils du Conservatoire envoyés à l'Exposition internationale de Barcelone.

Veillez agréer, Monsieur le directeur, l'assurance de ma considération très distinguée.

MAURICE NOVERRE.

*
**

Conservatoire National des Arts et Métiers
Cabinet du directeur

Paris, le 15 octobre 1929.

Monsieur (Maurice Noverre),

J'ai l'honneur de vous accuser réception de votre lettre en date du 7 octobre courant, par laquelle vous me faites connaître votre désir d'offrir au Conservatoire des Arts et Métiers, pour son Musée, sept tableaux démonstratifs résumant les œuvres d'Emile Reynaud, Raoul Grimoin-Sanson et Georges Méliès.

(1) « Je le veux ainsi, je l'ordonne ainsi, que mon bon plaisir tienne lieu de raison ».

Je vous remercie de cette communication et je vous serai obligé de me faire parvenir ces tableaux dont l'acceptation est subordonnée, comme il est de règle, à la décision du Conseil d'administration.

Veillez agréer, Monsieur, l'assurance de ma considération distinguée.

Le directeur.

GABELLE.

*
**

Paris, le 23 décembre 1929

Conservatoire National des Arts et Métiers

Cabinet du directeur

Monsieur (Maurice Noverre).

Comme suite à ma lettre en date du 15 octobre dernier, j'ai l'honneur de vous faire connaître que la Commission de Photographie et de Cinématographie a examiné avec soin les sept tableaux démonstratifs que vous avez bien voulu m'envoyer pour le Musée du Conservatoire.

Se basant sur les règlements en vigueur et sur les usages imposés par la tradition, la Commission n'a pas cru devoir créer un précédent en acceptant des tableaux de cette nature. Elle a estimé, en outre, que la documentation de ces tableaux faisait double emploi avec celle qui est réunis dans les notices que vous avez adressées et qui sont déposées à la Bibliothèque du Conservatoire.

J'ai l'honneur de vous informer, d'autre part, que le Conseil d'administration, dans sa séance du 19 décembre courant, a ratifié les conclusions de la Commission.

Veillez agréer, Monsieur, l'assurance de ma considération distinguée.

GABELLE.

*
**

Maurice Noverre à M. le directeur du Conservatoire National des Arts et Métiers, Paris.

Monsieur le directeur,

En réponse à votre lettre du 23 décembre, je vous prie de faire remettre, chez le concierge du Conservatoire où je les ferai prendre, les tableaux refusés par la Commission de Photographie et de Cinématographie. (1)

J'ai l'honneur de vous adresser pour la seconde fois la prière instante de bien vouloir me faire parvenir aussitôt que possible la liste des modèles et appareils du « Musée du Cinéma »,

(1) Nous avons offert les tableaux à M. Samuel Silvestre de SACY.

envoyés à la section française de l'Exposition internationale de Barcelone.

Ce n'était pas pour être apposés aux murs du *Musée du Conservatoire*, mais aux murs des sections françaises de « rétrospectives » à installer éventuellement dans les Expositions nationales ou internationales à venir, que j'avais offert au Conservatoire sept tableaux démonstratifs des œuvres d'E. Reynaud, G. Méliès et R. Grimoin-Sanson. Mon but était double :

a) Eviter aux rares souvenirs laissés par Emile Reynaud les périls (vol, perte, destruction, incendie) qui menacent les collections circulant comme des caisses d'échantillons;

b) Donner aux visiteurs des rétrospectives à venir un ensemble de notions exactes sur les œuvres d'Emile Reynaud, de Georges Méliès et de B. Grimoin-Sanson.

La remarque du « double emploi avec les notices » ne résiste pas à l'examen.

a) Les sept tableaux étaient destinés à renseigner des Français et des étrangers ignorant tout du Conservatoire et de sa bibliothèque;

b) Cette remarque est *fausse* en ce qui concerne le tableau de la bande perforée qui contient une suite de poses extraites de la Pantomime « Autour d'une Cabine » (1894), propriété de M. Paul Reynaud.

Je suis bien obligé de constater qu'en sa lettre du 6 mai 1929, la direction, avisée de mes intentions, ne m'a pas averti que « les règlements en vigueur et les usages imposés par la tradition » interdisaient au Conservatoire d'accepter, dans ses collections, des tableaux, collés sur carton, résumant l'œuvre d'un génie français ruiné par la contrefaçon de sa bande perforée, mort dans le dénuement à l'hospice d'Ivry, après avoir brisé ses appareils et noyé la plus grande partie de ses bandes de dessins animés, au cours de crises de désespoir.

Depuis bientôt sept ans, j'ai consacré le temps et l'argent nécessaires à la résurrection de l'œuvre admirable d'Emile Reynaud, créateur de l'Enseignement professionnel du peuple par les projections lumineuses, créateur de la projection animée et du spectacle théâtral optique, gloire la plus pure de la III^e République.

Successivement, toutes les entraves possibles ont été mises par les diverses administrations de la République aux démonstrations que j'ai voulu faire du génie d'Emile Reynaud.

Citoyen français, je proteste contre la décision de la « Commission de Photographie et de Cinématographie » et contre la

ratification de ses conclusions par le Conseil d'administration du « Conservatoire national des Arts et Métiers de Paris ».

Le résultat inéluctable du refus des tableaux sera de dis-créditer à l'Etranger l'œuvre créatrice d'Emile Reynaud en suggérant à la direction de l'Institut international du Cinéma-tographe éducatif » qu'elle a agi « légèrement » en acceptant sans réserves l'œuvre de Maurice Noverre.

Mon intention n'a jamais été d'imposer l'apposition des tableaux aux murs du « Musée du Conservatoire », mais, je le répète, de les voir conserver par le Musée, en prévision d'Expositions rétrospectives à venir. La Chambre syndicale française de la Cinématographie ayant « étouffé » pendant trois mois (juillet-septembre 1929) les sept tableaux que je lui avais confiés pour être exposés à la section française de l'Exposition internationale de Barcelone, je me suis adressé au « Conservatoire national des Arts et Métiers » comme à la Nation elle-même, pour défendre à la fois l'œuvre d'Emile Reynaud et l'authenticité de mon travail.

Veuillez agréer, monsieur le directeur, l'assurance de mes sentiments très distingués.

MAURICE NOVERRE.

(L. R. 391, de Brest, 12 h. 30, 6 janvier 1930. — A. R. de Paris III^e, 7 janvier 1930.)

Principe créateur et conservateur de toute Société, le droit de propriété est la pierre angulaire de la PATRIE.

La gloire, l'honneur, la renommée d'un grand homme sont une propriété de la NATION qui l'a produit. Elle doit en être jalouse et défendre ce dépôt sacré. C'est par ses grands hommes qu'elle est célèbre elle-même; pour prix de la gloire qu'elle en reçoit, elle doit au moins protéger leur cendre et faire respecter leur mémoire.

(Joseph de Maistre. *Lettres et opuscules inédits*, 6^e édition, tome II. Paris, Emile Vaton, 1873, p. 406).

Un Etat, où il y aurait plus d'avantages à faire sa Cour aux Industriels richissimes qu'à faire son Devoir, ne serait plus une PATRIE.

La vérité sur les premières projections publiques de séries chronophotographiques

I

Le banquet annuel de l'A. P. P. C.

Hier, au restaurant de notre confrère *Le Journal*, a eu lieu le banquet annuel de l'A. P. P. C. (Association Professionnelle de la Presse Cinématographique). De très nombreux convives avaient répondu à l'invitation des organisateurs de cette manifestation corporative, qui remporte chaque année un gros succès.

C'est M. Léon Gaumont qui présidait le banquet, ayant à ses côtés les personnalités les plus considérables du monde cinématographique.

A l'heure des discours, prirent la parole : MM. Fouquet, président de l'A. P. P. C.; Charles Gallo, représentant M. Charles Delac, président de la Chambre syndicale française de la cinématographie; Pierre Bonardi, délégué des Organisations professionnelles; Boutillon, au nom de la « Mutuelle du Cinéma » et M. Léon Gaumont.

Du discours de ce dernier, nous extrayons les passages intéressants suivants :

Je voudrais aussi — et j'espère que vous me le permettrez — revenir encore une fois sur le nom de l'inventeur du cinématographe. Dans son ouvrage si bien documenté, notre ami Coissac a exposé clairement les travaux de tous les précurseurs du cinéma; il n'a eu garde d'oublier les travaux de notre illustre physiologiste Marey; il n'a pas manqué non plus de rappeler l'intéressant appareil construit par Reynaud, utilisant la bande avec ailettes équidistantes pour maintenir l'avancement régulier des curieux dessins animés qu'il avait lui-même réalisés. Reynaud se rendait bien compte que le jour où il serait possible d'obtenir photographiquement les images destinées à son Praxinoscope, le problème des vues animées serait près d'être résolu.

Mais, avant le cinéma de Lumière, quelqu'un a-t-il présenté dans le monde en public, sur un écran visible par de nombreux spectateurs des séries de photographies formant des vues animées ? Edison, avec son Kinetoscope, était aussi près du but, mais il n'est pas arrivé au but le premier, puisque son appareil ne permettait la vision de ses films que par une seule personne.

Y a-t-il parmi vous quelqu'un qui puisse sincèrement continuer à croire un instant que lorsque Lumière présentait son cinématographe, les Américains auraient attendu une seconde pour

présenter en projection les vues animées d'Edison si un inventeur quelconque avait résolu le problème du projecteur ? Croyez-vous que le cinématographe de Lumière aurait été reçu à New-York comme il l'a été alors ? Pourquoi donc, chez nous, certains reviennent-ils sans cesse sur cette question de l'origine du cinéma ? Quel est le but qu'ils poursuivent en voulant trouver une antériorité à l'invention du projecteur de Louis Lumière ? Vraiment, je ne comprends pas.

Maintenant, une nouvelle campagne se prépare en faveur de Demeny. On laisse entendre qu'il a été l'inventeur du cinéma, qu'il a vendu son invention pour une bouchée de pain à un constructeur malin qui a pu faire ainsi, grâce à lui, une belle fortune. Comme ce constructeur est bien connu, pourquoi votre confrère n'est-il pas allé le trouver avant d'engager sa polémique ? Il lui aurait évité de commettre de graves erreurs.

Messieurs, je confirme que le film parlant nous sauvera de l'emprise américaine et que ce sera grâce à lui que nous aurons une industrie nationale. Ce n'est pas à l'étranger que l'on fera du film parlant français et encore moins en Amérique. Vous devez savoir ce que coûtent les cachets des artistes se rendant aux Etats-Unis et puis, maintenant, en France, nous avons la prétention de faire des enregistrements sonores au moins aussi bons que quiconque. (1)

II

Maurice Noverre à « Comœdia »

Monsieur le Directeur de « COMŒDIA »,

Dans le n° 749 (2^e année) de CINÉ-COMŒDIA (vendredi, 20 décembre 1929), je viens de lire un article intitulé « le banquet annuel de l'A. P. P. C. », commençant par ces mots : *Hier, au restaurant de notre confrère « Le Journal »...* se terminant ainsi : *nous avons la prétention de faire des enregistrements sonores au moins aussi bons que quiconque*, et contenant les passages suivants :

1° *Dans son ouvrage si bien documenté, notre ami Coissac a exposé clairement les travaux de tous les précurseurs du Cinéma.*

2° *Reynaud se rendait bien compte que le jour où il serait possible d'obtenir photographiquement les images destinées à son Praxinoscope, le problème des vues animées serait près d'être résolu.*

(1) *Comœdia*, 23^e année, n° 7083, vendredi, 20 décembre 1929, page 6. *Ciné-Comœdia*, 2^e année, n° 749, col. 6, « Le Banquet annuel de l'A. P. P. C. ». On trouvera le discours Gaumont reproduit in-extenso dans la *Cinématographie Française*, 12^e année, n° 581, 21 décembre 1929, page 43.

3° Mais, avant le Cinéma de Lumière, quelqu'un a-t-il présenté dans le monde, en public, sur un écran visible par de nombreux spectateurs, les séries de photographies formant des vues animées ?

4° Pourquoi donc, chez nous, certains reviennent-ils sans cesse sur cette question de l'origine du Cinéma ? Quel est le but qu'ils poursuivent en voulant trouver une antériorité à l'invention du projecteur de Lumière ? Vraiment je ne comprends pas.

Défenseur de la mémoire et de l'œuvre d'Emile Reynaud, créateur de la projection animée, ruiné par la contrefaçon et mort dans le dénuement à l'hospice d'Ivry, le 9 janvier 1918;

Comptant au nombre des défenseurs de l'œuvre d'Etienne Jules Marey (1830-1904), créateur de la Chronophotographie, base technique de la Cinématographie;

Défenseur de l'œuvre d'Henry Joly, auteur d'une application industrielle des Inventions de Marey et de Reynaud, antérieure au Cinématographe Lumière, inventeur du dispositif type assurant le mouvement synchrone de rotation de deux mobiles applicable aux appareils cinématographiques et phonographiques combinés (Brevet 296-067, 11 janvier 1900) et du système d'enregistrement phonographique par la lumière (Brevet 361-373, 13 avril 1905). Défenseur de l'œuvre d'Henry Joly, âgé de 64 ans, ruiné et actuellement Gardien de nuit...

Défenseur, à dater du 26 novembre 1927, de l'œuvre de Georges Méliès, créateur du spectacle cinématographique, ruiné par la guerre et réduit à un obscur travail journalier;

Désigné d'ailleurs personnellement, sinon nommément, par les phrases suivantes de M. Léon Gaumont :

« Pourquoi donc chez nous », etc., puisque le NOUVEL ART CINÉMATOGRAPHIQUE que je dirige vient de publier, dans son fascicule 4 (2^e série), les articles : « Préliminaires de la Guerre des Origines » (pp. 43 à 46), la « Résurrection de l'œuvre d'Henry Joly » (pp. 47 à 49), « quelques brevets Joly » (pp. 49-50), « Une application industrielle des inventions de Marey et de Reynaud antérieure au Cinématographe Lumière » (pp. 51 à 57), « l'œuvre de Georges Méliès » (pp. 59 et 60 notes 1 à 4 inclus),

J'ai le devoir de protester au nom de la Vérité historique, au nom de la propriété industrielle et artistique, au nom des droits imprescriptibles de la Science contre le caractère tendancieux des paroles prononcées dans une réunion corporative par M. Léon Gaumont, paroles publiées

par votre journal et de vous prier de bien vouloir insérer en votre prochain numéro les rectifications présentes :

1° Dans son ouvrage si bien documenté, notre ami Coissac...

L'Histoire au Cinématographe de M. Coissac n'est qu'un salmigondis d'erreurs et d'assertions tendancieuses destinées à surprendre la bonne foi du lecteur pour lui faire croire que M. Louis Lumière est le « seul et unique » inventeur du Cinéma. C'est ainsi que les œuvres de Marey et de Reynaud sont défigurées, amoindries, mutilées d'une façon grotesque dans les « Histoires » de M. Coissac qui osera écrire, par exemple :

« Bien que hors de notre sujet, nous craindrions d'être taxé de partialité en paraissant escamoter le théâtre Optique de Reynaud »... (Coissac, HIST. p. 150).

« Hors du sujet » (en matière de Cinématographie !), la perforation de la Bande, technique essentielle de toute cinématographie, de l'aveu de MM. Lumière eux-mêmes. (ŒUVRE, 23 mars 1924, Déclaration des frères Lumière).

Parlerons-nous des bourdes accumulées par M. Coissac dans ses innombrables « Fantaisies » historiques, en ce qui concerne l'œuvre de Marey ? Ce n'est pas la peine ! Il nous suffira de vous conseiller de lire dans le fascicule 4 du NOUVEL ART CINÉMATOGRAPHIQUE (2^e série) notre étude : « La vérité sur l'origine des travaux chronophotographiques d'Etienne-Jules Marey » (pp. 28 à 39), pour être illuminé de clarté à ce sujet.

Ajoutons que toutes les publications du NOUVEL ART CINÉMATOGRAPHIQUE, éditées du 16 mai 1924 au 23 décembre 1929 ne sont que des réfutations définitives des erreurs historiques de M. Coissac, mis en demeure de nous répondre, depuis le 23 décembre 1925.

Pour abréger la longueur de la réfutation, nous joignons l'ensemble de nos travaux sur les Origines de la Cinématographie à la présente lettre.

2° Reynaud se rendait bien compte...

Emile Reynaud a résolu le problème des vues animées, dès le 1^{er} décembre 1888. L'appareil « Théâtre Optique » (brevet français 194.482, demandé le 1^{er} décembre 1888, délivré le 14 janvier 1889) est le premier projecteur ayant employé une bande perforée conduite par un cylindre denté. Qu'il s'agisse, en effet, de dessins, d'impressions ou de photographies, les lois de la Projection Animée sont identiques.

En revendiquant, le 1^{er} décembre 1888, l'application aux appareils produisant l'illusion du mouvement de la bande

perforée, Emile Reynaud a breveté l'âme de la Projection animée sous toutes les formes.

C'est parce qu'il ne l'a pas voulu, que Reynaud n'a pas projeté de *Chronophotographies* avant les Frères Lumière.

A partir du 3 novembre 1890, il lui aurait été facile d'obtenir au moyen du « Chronophotographe » Marey, les images destinées au Théâtre Optique.

Reynaud a d'ailleurs signalé la *projection des photographies animées* parmi les avantages du Théâtre Optique, le 1^{er} août 1892, quand il a essayé de mettre dans le commerce son projecteur, avant d'entrer en relations avec le Musée Grévin :

« Nous n'insistons pas sur les applications scientifiques auxquelles va donner lieu ce nouvel appareil, grâce aux prodigieux résultats obtenus avec la photographie instantanée, qui permet de saisir au vol l'insecte ou l'oiseau et le mouvement des lèvres d'une personne qui parle. M. Reynaud, 58, rue Rodier, à Paris, se met à la disposition de nos lecteurs pour leur donner, sur le Théâtre Optique, tous les renseignements qui pourraient leur être utiles. » (Le CHERCHEUR, journal mensuel des inventions nouvelles, 8^e année, n^o 2, 1^{er} août 1892, page 12, col. 2).

Dans le MOUVEMENT, paru en octobre 1893, Marey observait que Reynaud obtiendrait des effets remarquables avec de longues séries chronophotographiques. (Le MOUVEMENT, Masson, Paris, p. 306).

En 1896, après avoir analysé le *Cinématographe*, M. Mareschal ajoutera : on avait déjà construit un appareil du même genre, il y a 6 ou 7 ans. Il fonctionne encore actuellement, croyons-nous, au Musée Grévin, mais son inventeur, « M. Reynaud, qui montrait des scènes très amusantes, a eu le tort de ne pas vouloir se servir de la Photographie et d'utiliser des images dessinées à la main ». (Le MONDE MODERNE, tome III, janvier-juin 1896, Paris, Quantin, *Causerie scientifique*, pages 626 et 627).

A tout ce qu'on vient de lire, ajoutons le texte formel du Brevet 194.482 : « Les poses qui y sont figurées (sur la bande perforée) peuvent être dessinées à la main, ou imprimées par un procédé quelconque de reproduction en noir ou en couleur, ou obtenues d'après nature par la photographie ».

On le voit, non seulement Emile Reynaud a résolu complètement le problème de la projection animée, mais il en a breveté la solution devenue sa propriété légitime du 1^{er} décembre 1888 au 1^{er} décembre 1903. L'industrie mondiale de

la Cinématographie porte sur les épaules la responsabilité de la misère et de la mort misérable du génie qu'elle a ruiné par la contrefaçon de la « bande perforée ».

A ce propos, je tiens à rendre hommage à la conduite de M. Léon Gaumont, la seule personnalité du Monde cinématographique qui soit venue en aide à Emile Reynaud et à sa veuve, après leur déconfiture.

3° *Mais avant le cinéma de Lumière, quelqu'un a-t-il présenté dans le monde, en public, sur un écran...*

Nous le croyons et notre intention est de publier sous peu des documents décisifs en la matière.

4° *Pourquoi donc, chez nous, certains reviennent-ils sans cesse sur cette question de l'origine du Cinéma ?*

C'est à MM. Coissac et Consorts que M. Léon Gaumont devrait poser cette question.

Les écrits du NOUVEL ART CINÉMATOGRAPHIQUE ne sont que des « répliques » et les textes agresseurs sont toujours publiés ou indiqués par des références précises avant leur réfutation.

Quel est le but poursuivi...

a) Connaître la vérité scientifique sur l'*Histoire de la Cinématographie*, déformée actuellement par les publicités historiques du plus fantaisiste des Experts internationaux.

b) Défendre les droits historiques des Inventeurs morts dans la misère comme Emile Reynaud, ruinés comme Georges Méliès, Henry Joly, etc...

c) Conserver à la France tout ce qui lui revient dans l'invention de la cinématographie.

Il faut passer par la filière* : Plateau (Belge), Horner (Anglo-Saxon), Reynaud (Français), Muybridge (Anglais), Marey (Français), Demeny (Français), Bouly (Français), Edison (Américain), Joly (Français), Lumière (Français), Grimoin-Sanson (Français), Continsouza et Bunzli (Français), etc..., sinon l'Angleterre avec Friese-Greene, l'Amérique avec Edison, Jenkins, Jean-A. Le Roy établiront respectivement l'antériorité de leurs travaux sur ceux de M. Louis Lumière, présenté comme « seul et unique » inventeur du cinéma.

MM. A. et L. Lumière, dans le RÉSUMÉ de leurs TRAVAUX SCIENTIFIQUES, édité en 1914, ont très judicieusement fixé l'importance de leur contribution personnelle à l'invention de la Cinématographie lorsqu'ils ont écrit :

« Si le cinématographe est aujourd'hui l'objet d'une industrie considérable, s'il est devenu l'un des modes les plus

populaires de distraction dans le Monde entier, en même temps qu'un remarquable moyen d'instruction et d'enseignement, le mérite en revient, on ne doit pas l'oublier à MM. Lumière qui ont réalisé le premier dispositif cinématographique résolvant d'une manière complète et pratique le problème de la Photographie du mouvement (page 7).

... « Quelle que soit la valeur historique et documentaire des essais antérieurs, la cinématographie date, au point de vue *pratique*, de l'invention (1) et de la vulgarisation de leur appareil. »

Quant à faire consister l'essentiel de la gloire des frères Lumière dans le fait d'avoir présenté, dans le monde, en public, sur un écran visible par de nombreux spectateurs, les premières séries de photographies formant des vues animées, casse-cou !

Veillez agréer, Monsieur le Directeur, l'assurance de mes sentiments distingués.

Maurice NOVERRE.

LR. 050, de Brest, le 23 décembre 1929, 19 h. 30 m.
AR. Paris, distribution, le 24 décembre 1929, 14 h. 35 m.

III

CINÉ-JOURNAL, 23^e année, n° 1.061, 27 décembre 1929, pages 3, col. 2, et 4.

Léon Gaumont parle de l'invention du cinématographe et du film sonore.

Voici un extrait du discours prononcé par M. Léon Gaumont au banquet annuel de l'A. P. P. C., le 18 décembre dernier :

(Reproduction du texte publié plus haut.)

IV

CINÉ-JOURNAL, 24^e année, n° 1.062, 3 janvier 1930, pages 17 et 18, col. 1. — *Les Origines du Cinématographe.*

Dans notre numéro du 27 décembre, nous avons reproduit quelques passages du discours sur les origines du Cinématographe, prononcé par M. Léon Gaumont au banquet de l'A. P. P. C., le 18 décembre dernier.

A la suite de cette publication, M. Maurice Noverre, directeur du Nouvel Art Cinématographique, nous fait les remarques suivantes :

(Reproduction partielle de la lettre Noverre à *Comœdia*.)

(1) Construction serait plus exact.

V

CINÉ-JOURNAL, 24^e année, n° 1.063, 10 janvier 1930, page 17, *Les Origines du Cinéma.*

Nous avons reçu la lettre suivante de M. Pierre Noguès, chef du laboratoire, à l'Institut Marey :

Reproduction partielle de la lettre Noguès dont voici le texte intégral.

Paris, le 30 décembre 1929.

Monsieur le directeur de *Ciné-Journal*,

Je lis dans *Ciné-Journal* du 27 décembre 1929, un extrait du discours prononcé par M. Léon Gaumont au banquet annuel de la A. P. P. C., le 18 décembre dernier.

M. Gaumont parle encore une fois de l'invention du cinématographe et pose cette question : « Avant le cinéma Lumière, quelqu'un avait-il présenté dans le monde, en public, sur un écran visible par (pour) de nombreux spectateurs, des séries de photographies formant des vues animées ? »

Je réponds : NON, avant Lumière, personne n'avait présenté dans le monde, en public, sur un écran visible « pour » de nombreux spectateurs, des séries de photographies formant des vues animées. Mais, dès 1893, Marey faisait dans son laboratoire des projections de ce genre; l'appareil projecteur qui est aux Arts et Métiers et que l'on pourrait encore faire fonctionner avec des films authentiques de Marey, en est l'irréfutable témoin... Mais Reynaud faisait déjà, dès 1892, sur un écran visible pour de nombreux spectateurs, dans une salle du Musée Grévin, c'est-à-dire *en public*, des projections de dessins animés, avec un appareil de son invention qui fut sans doute le premier de tous les projecteurs... Mais, avant de présenter dans le monde des séries de photographies formant des vues animées, il faut bien enregistrer ces vues. La prise des vues n'est-elle pas l'opération essentielle, la base, le *substratum* sans lequel il n'y a rien ?

Que M. Gaumont me permette donc de poser à mon tour cette question : *Avant Marey, quelqu'un avait-il présenté dans le monde, par tous les moyens accessibles au public (articles, livres, conférences, communications aux Sociétés savantes), des séries de photographies de sujets en mouvement, enregistrées sur film, à des intervalles de temps égaux et très courts.*

Tout le monde répondra, et M. Gaumont le premier : NON.

Alors, de deux choses l'une : ou bien nous appelons *Cinéma l'invention scientifique* qui est à la base du spectacle théâtral de photographie animée; ou bien le *Cinéma* est ce *spectacle lui-même*.

Dans la première hypothèse, Marey doit être considéré comme le véritable inventeur du cinéma. Devant le développement colossal actuel de son invention, je ne dirai pas qu'il est *le seul et unique*, car il y a beaucoup d'inventeurs de grand mérite qui, en perfectionnant son œuvre, ont acquis des droits imprescriptibles à ce que leurs noms viennent à leur juste place

dans l'histoire. Je ne dis pas, *le seul et unique*, qualificatifs extravagants à l'égard de qui que ce soit, mais je dis : *le premier*.

Dans la seconde hypothèse, Lumière est évidemment l'inventeur du cinéma, non « *le seul et unique* », mais le premier.

Dans ce dernier cas, la prise de vues et tout le travail de création qui aboutit au spectacle ne sont pas du cinéma. Tout ça, c'est de la chronophotographie, suivant le savant distingué de Coissac. M. Gaumont lui-même est considéré à tort comme un des grands industriels du cinéma, sauf évidemment aux moments où il dirige le Gaumont-Palace-Hippodrome. Les magnifiques usines qui portent son nom ne sont donc que de grands laboratoires de chronophotographie, des laboratoires Marey développés et amplifiés. Les immenses studios épars dans le monde, occupant des millions d'hommes, ne font pas de la cinématographie, mais de la chronophotographie. Les étoiles de cinéma doivent s'appeler étoiles de *chrono*, puisque ce n'est qu'au studio, devant l'objectif de prise de vues, qu'elles apparaissent en chair et en os.

Etoiles de Chrono ! Qu'il me soit permis de me recueillir un instant pour admirer cette nouvelle constellation que je recommande aux bons soins des astronomes.....

« Pourquoi donc, chez nous — dit encore M. Gaumont — certains reviennent-ils sans cesse sur cette question de l'origine du cinéma ? Quel est le but qu'ils poursuivent en voulant trouver une antériorité à l'invention du projecteur de Louis Lumière ? Vraiment, je ne comprends pas. »

Quel est le but, sans doute inavouable, que nous poursuivons, mes chers compagnons de lutte : vous, Grimoin-Sanson, ouvrier des premières heures du cinéma et grand esprit créateur que nous avons fait Président du Comité Marey ; vous, Maurice Noverre, qui mettez au service de la Vérité Intégrale une activité débordante et un savoir encyclopédique ?

Interrogeons anxieusement nos consciences, puisque M. Gaumont ne nous comprend pas. Ne serait-il pas néfaste et vain de défendre le bien spirituel d'un homme mort depuis un quart de siècle ? Ne sont-ils pas ridicules nos gestes à la Don Quichotte ?

Que ceux qui nous entendent nous jugent et jugent par surcroît M. Léon Gaumont.

Dans le silence, de leur conscience ils sauront distinguer ceux qui ergotent de ceux qui prouvent.

Entêté autant que convaincu, je conclus sans haine (au grand étonnement, sans doute, de M. Coissac), sans crainte, mais sans ménagements qui ne serviraient qu'à voiler la vérité :

Le cinématographe Lumière fut la première mise au point industrielle d'une invention de Marey.

Je fais appel à votre courtoise bonne volonté et à votre stricte impartialité dans ce débat, pour vous prier d'insérer cette lettre dans un des prochains numéros de *Ciné-Journal*.

Veillez agréer, monsieur le directeur, l'assurance de ma considération la plus distinguée.

PIERRE NOGUÈS,
chef de laboratoire à l'Institut Marey.

VI

Ciné-Journal, 21^e année, n° 1.065, 24 janvier 1930 :

Les origines du Cinéma

Voici la lettre que nous avons reçue, le 14 janvier 1930, de M. Léon Gaumont :

57, rue Saint-Roch.

Monsieur,

Permettez-moi de répondre à l'article de M. Maurice Noverre paru à la page 17 du numéro du 3 janvier de votre estimable revue.

Par tous ses articles, M. Maurice Noverre cherche incontestablement à atténuer tout le mérite qui revient à M. Louis Lumière d'avoir le premier résolu d'une manière complète et pratique le problème des projections animées, en un mot le Cinématographe.

Or, voici ce que disait l'illustre astronome Janssen, le 12 juin 1895, à la clôture du Congrès de l'Union des Sociétés Photographiques de France :

« Le gros événement de cette session a été le résultat obtenu en photographie animée par MM. Lumière. Dans cette voie, on connaissait surtout les intéressants résultats obtenus par M. Muybridge et M. Edison. Mais un tableau animé créé par ces inventeurs ne pouvait être perçu que d'une personne à la fois. Avec MM. Lumière, c'est toute une assemblée qui est appelée à jouir de l'étonnante illusion.

« Le point de départ de cette nouvelle branche de la photographie est le revolver photographique inventé à l'occasion du passage de Vénus sur le soleil en 1874.

« En présentant cet instrument à la Société de Photographie, en 1876, l'auteur (Janssen) insiste sur les applications qu'il pouvait recevoir pour l'étude des phases successives d'un phénomène variable et spécialement pour l'étude de la marche, de la course, du vol, etc.

« On sait avec quel succès l'éminent président actuel de l'Académie des Sciences et de la Société Française de Photographie (M. Marey) s'est emparé du principe de l'instrument, qu'il a d'ailleurs complètement transformé.

« Mais, messieurs, si le revolver et ses dérivés nous donnent l'analyse d'un mouvement par une série de ses aspects élémen-

taires, les procédés qui permettent de réaliser par la photographie l'illusion d'une scène animée doivent-ils aller plus loin ? Il faut qu'après avoir fixé photographiquement tous les aspects successifs d'une scène en action, il réalise une synthèse assez rapide et assez exacte pour offrir à notre vue l'illusion de la scène elle-même et telle que la nature nous l'eût présentée.

« C'est ici, messieurs, que grâce à MM. Lumière, la photographie — que je proposerai de nommer la photographie animée pour la distinguer de la photographie analytique des mouvements — a fait un pas considérable. Aussi, messieurs, réjouissons-nous toujours et de plus en plus, que cet art merveilleux soit né en France, et applaudissons de tout cœur lorsqu'il s'enrichit chez nous de quelque branche nouvelle. Honneur aujourd'hui à MM. Lumière frères. »

Marey lui-même, dans une communication faite le 22 août 1897 au Congrès des Sociétés Savantes, à la Sorbonne, et ayant pour titre « Nouveaux développements de la Chronophotographie », déclare :

« De mon côté, je cherchais à produire une synthèse optique du mouvement. MM. A. et L. Lumière ont, les premiers, réalisé ce genre de projections avec leur cinématographe. »

D'autre part, dans une communication faite à la suite d'une conférence sur la Chronophotographie, au Conservatoire des Arts et Métiers, en 1899, Marey s'exprime ainsi :

« Après avoir rappelé les premières études de mon confrère Janssen, les beaux résultats obtenus par Muybridge, au moyen d'une série de photographies instantanées faites avec les appareils multiples, j'ai exposé mes propres travaux... « Le Kinétoscope fut bientôt supplanté par l'admirable instrument de MM. Lumière, universellement connu sous le nom de Cinématographe, qui était la réalisation parfaite du Chronophotographe projecteur.

« Le légitime succès du Cinématographe suscitera un nombre considérable d'imitateurs. »

Dans son rapport sur l'exposition d'instruments et d'images relatif à l'histoire de la Chronophotographie (Musée de la classe 12 à l'Exposition universelle de 1900), Marey, parlant du cinématographe Lumière, dit encore :

« Cet instrument donna enfin la solution cherchée, c'est-à-dire la projection sur un écran de scènes animées visibles pour un nombreux public et donnant l'illusion parfaite du mouvement.

« Le succès de cette invention fut immense et ne s'est pas ralenti. »

Je laisse à vos lecteurs le soin de prendre une décision entre l'affirmation de MM. Janssen et Marey, anciens présidents de l'Académie des Sciences, et l'avis de M. Maurice Noverre.

Veillez agréer, monsieur, avec mes remerciements anticipés pour l'insertion de cette lettre dans un de vos prochains numéros, l'expression de ma considération très distinguée.

L. GAUMONT.

P. S. — Après signature de la présente, j'ai pris connaissance de la lettre de M. Pierre Noguès, publiée dans votre

numéro du 10 janvier. Ma réponse s'applique aussi bien à cette lettre qu'à l'article de M. Noverre.

VII

CINÉ-JOURNAL, 24^e année, n^o 1.066, 31 janvier 1930, pp. 40 et 41. — *Les Origines du Cinéma.*

Pierre Noguès à " Ciné-Journal "

Monsieur le Directeur de *Ciné-Journal*,

Je lis dans le *Ciné-Journal* du 24 janvier, une lettre que M. Léon Gaumont vous a adressée en réponse à l'article de Maurice Noverre, inséré dans votre numéro du 3 janvier, réponse qui s'applique aussi bien, dit-il en post-scriptum, à la lettre de M. Pierre Noguès, publiée dans votre numéro du 10 janvier.

A toutes les preuves *par le fait* que nous apportons, Noverre et moi, à l'appui de nos thèses, M. Léon Gaumont répond uniformément, comme le ferait un bon écolier, par cet argument universel et polyvalent : *Magister dixit*, et il met vos lecteurs en demeure de choisir entre les grandes voix d'outre-tombe de Janssen et Marey, d'une part, et nos maigres aboiements de roquet, d'autre part. Je traduis ainsi en langue vulgaire le langage académique (?) de M. Léon Gaumont.

Ainsi nous sommes « chocolat » Noverre et moi.

Quant à moi, je bois tranquillement le chocolat et je continue.

Je ne suis pas *Président de l'Académie des Sciences*. M. Léon Gaumont n'a pas encore ceint l'épée symbolique qui confère avec l'infaillibilité le droit exclusif à avoir raison. Nous ne pouvons donc, ni l'un ni l'autre, juger « *ex-cathedra* » et la contradiction est permise.

Puisque M. Gaumont se refuse à me suivre sur le terrain glissant pour lui des preuves objectives et des définitions, je vais donc le rejoindre moi-même sur le terrain qu'il a choisi et citer à mon tour des textes.

Marey, ancien *Président de l'Académie des Sciences*, a écrit :
« J'ai imaginé, pour les besoins de la physiologie, une méthode, « la chronophotographie, qui, prenant diverses formes suivant « le but à atteindre, s'est assouplie à représenter de maintes « façons les phases d'un mouvement : tantôt en juxtaposant sur « une même plaque sensible des images faciles à comparer entre « elles, tantôt en réduisant ces images à l'épure géométrique du « mouvement, ou à la trajectoire d'un seul point du corps qui « se déplace. D'AUTRE FOIS SUR UNE LONGUE BANDE DE « PELLICULE SENSIBLE, LA CHRONOPHOTOGRAPHIE RE- « COIT LES IMAGES SUCCESSIVES D'UNE SCÈNE ANIMÉE, « PUIS, LES PROJÉTANT EN UNE SUCCESSION RAPIDE SUR

« UN ÉCRAN, RESTITUE, POUR NOTRE RETINE, L'APPA-
« RENGE DU MOUVEMENT LUI-MÊME. » Peut-on donner du
cinématographe meilleure définition qu'en ces dernières lignes ?

J'ai imaginé la chronophotographie, dit Marey. Il le dit, mais
les faits de sa vie scientifique le prouvent.

N'avons-nous pas le droit de traduire ainsi sa pensée, en lan-
gage de notre temps : *J'ai imaginé la cinématographie*, tout en
proclamant ensuite avec lui : « L'application la plus ingénieuse
« et la plus populaire de cette méthode a été réalisée dans le
« cinématographe de MM. Lumière ».

Qu'était-ce donc, pour Marey, *ancien Président de l'Académie
des Sciences*, que le cinématographe Lumière ? C'était l'applica-
tion de cette invention primordiale : la chronophotographie, que
nous appelons maintenant cinématographie, son œuvre person-
nelle, au spectacle récréatif, but imprévu, très en dehors de ses
préoccupations et, soit dit sans irrévérence, de ses compétences.

Cinématographie égale chronophotographie, puisque le brevet
Lumière — où il n'est pas une seule fois fait mention du mot
cinématographe — a pour titre : « Appareil servant à l'obtention
et à la vision des épreuves CHRONOPHOTOGRAPHIQUES ».

J'ai suivi M. Léon Gaumont sur son terrain qui n'est que l'an-
tichambre de l'histoire, la loge de la portière en quelque sorte.

J'ai accepté un instant comme vérité première son hautain
et creux « Magister dixit ».

Je pense qu'en rapprochant ces citations des miennes, il vou-
dra bien convenir du néant d'un pareil principe, puisqu'il con-
duit à N solutions contradictoires du problème qui nous occupe.

L'histoire vraie, celle des faits, prouve que parmi la pléiade
d'inventeurs et de savants qui ont collaboré à cette œuvre d'une
immense portée scientifique et sociale, un nom domine : MAREY.

Le public instruit du monde entier le sait. A la rigueur, cela
suffit.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, avec mes remercie-
ments anticipés pour l'insertion de cette lettre dans un de vos
prochains numéros, l'assurance de ma considération la plus dis-
tinguée.
Pierre NOGUÈS.

VIII

Maurice Noverre à " Ciné-Journal "

Monsieur le Directeur de CINÉ-JOURNAL,

CINÉ-JOURNAL n° 1061 (27 déc. 1929, pp. 3, col. 2 et 4),
ayant publié sous le titre : « Léon Gaumont parle de l'In-
vention du Cinématographe et du film sonore », un dis-
cours au cours duquel « Le Nouvel Art cinématographique »
se trouvait personnellement sinon nommément désigné et
combattu de façon tendancieuse, j'ai eu l'honneur de vous
adresser une réplique dont vous avez négligé de reproduire
plusieurs passages essentiels, parmi lesquels :

A. — Un passage à intercaler à la page 17, col. 2, entre
les lignes actuelles 35 et 36 de CINÉ-JOURNAL, n° 1062 (3 jan-
vier 1930) : « L'industrie mondiale de la Cinématographie
« porte sur les épaules la responsabilité de la misère et de
« la mort misérable du génie qu'elle a ruiné par la contre-
« façon de la bande perforée.

« A ce propos, je tiens à rendre hommage à la conduite
« de M. Léon Gaumont, la seule personnalité du Monde ci-
« nématographique qui soit venue en aide à Emile Reynaud
« et à sa veuve, après leur déconfiture. »

3° « Mais avant le Cinéma de Lumière, quelqu'un a-t-il
présenté dans le monde, en public, sur un écran visible par
de nombreux spectateurs, des séries de photographies for-
mant des vues animées ? » (Léon Gaumont).

— Nous le croyons et notre intention est de publier sous
peu des documents décisifs en la matière.

4° « Pourquoi donc, chez nous, certains reviennent-ils
sans cesse sur cette question de l'origine du Cinéma ?... »
(Léon Gaumont).

« C'est à Coissac et Consorts que M. Léon Gaumont de-
vrait poser cette question.

« Les écrits du *Nouvel Art Cinématographique* ne sont
que des « répliques » et les textes agresseurs sont toujours
publiés ou indiqués par des références précises, avant leur
réfutation ».

B. — Un autre passage à ajouter à la page 18, col. 1, à
la suite de la ligne 16 (CINÉ-JOURNAL, n° 1062-3-1-30) :
« Quant à faire consister l'essentiel de la gloire des frères
Lumière dans le fait d'avoir présenté, dans le monde, en
public, sur un écran visible par de nombreux spectateurs,
les premières séries de photographies formant des vues
animées... Casse-cou ! »

Conformément à la loi, je vous prie de bien vouloir in-
sérer ces passages supprimés immédiatement avant la pré-
sente réponse à la nouvelle attaque de M. Léon Gaumont
contre MM. Maurice Noverre et Pierre Noguès, nommément
désignés (CINÉ-JOURNAL, n° 1065, 24 janvier 1930, pages 9
et 10 : *Les Origines du Cinéma*), réponse que vous voudrez
bien insérer d'un seul tenant, sans coupures ni intercalation
d'observations critiques ou de réflexions.

*
**

Invoquant à l'appui d'une assertion contraire à la vé-
rité historique quatre allégations erronées émises, il y a de
longues années, par l'astronome Janssen ou par le Physiolo-

giste Marey (allégations vingt fois réfutées, depuis le 5 mars 1924), M. Léon Gaumont conclut triomphalement en invitant les lecteurs de CINÉ-JOURNAL à prendre eux-mêmes une décision entre les affirmations de MM. Janssen et Marey, anciens Présidents de l'Académie des Sciences et les « avis » (sic) de MM. Maurice Noverre et Pierre Noguès, gens de peu.

On a lu la fable de la Fontaine : « L'ours et l'amateur des jardins » (livre VIII, fable X). Nul doute que tout le monde n'en répète gaiement la « Morale », après avoir pris connaissance de notre réplique au protecteur et ami de M. Louis Lumière.

*
**

M. Léon Gaumont débute en ces termes :

Par tous ses articles, M. Maurice Noverre cherche incontestablement à atténuer tout le mérite qui revient à M. Louis Lumière...

Je proteste contre cette affirmation « étrangère »... à la vérité.

« Loin d'atténuer », c'est-à-dire de « diviser en petites parties », de « réduire en poudre » le mérite de MM. A. et L. Lumière, je n'ai pas cessé, depuis le début des controverses, de leur accorder tout le mérite qu'ils estimaient eux-mêmes devoir leur revenir, en cinématographie, dans le *Résumé de leurs travaux scientifiques* (Lyon-Paris, 1914, 1^{re} partie, pages 7 et 8, ch. I, le cinématographe, page 11, lignes 36 à 38, page 23, lignes 12 à 16), écrit en 1914, c'est-à-dire dix-neuf ans après la première démonstration pratique de leur appareil en public. (Lyon, les 10 et 12 juin 1895.)

Les lecteurs de CINÉ-JOURNAL n'ont qu'à se reporter au fascicule 1062 (3 janvier 1930, page 17, col. 2, lignes 53 à 55 et page 18, col. 1, lignes 1 à 15) pour être édifiés sur la valeur des allégations de M. Léon Gaumont.

Les références données en note établissent que Pierre Noguès et Maurice Noverre n'ont pas varié, à travers les années (1). Il ne faut pas confondre en effet l'Invention avec

(1) CINÉMAGAZINE, 2^e année, n° 15, 14 avril 1922. *L'Ultra-Cinéma et le Relenti*, par Pierre Noguès, page 48, col. 2, lignes 25 à 30.

« Marey a inventé le Cinéma. Les frères Lumière, par les perfectionnements techniques que, les premiers, ils ont apportés à son œuvre, ont rendu possible et déclenché l'immense développement industriel auquel nous assistons et dont les conséquences au point de vue scientifique moral et social sont incalculables. Et ceci n'est pas un mince mérite ».

LE NOUVEL ART CINÉMATOGRAPHIQUE n° 2 (2^e série), avril 1929; *L'Histoire du Cinéma et le faiseur d'histoires*, page 40, lignes 6 à 21.

« Marey est l'inventeur du « Cinématographe », mot que tout le monde comprend et qui dans l'usage, a remplacé le mot « chronophotographe » que personne ne comprend plus.

son application industrielle ou, si l'on préfère, l'histoire « scientifique » avec l'histoire « industrielle » d'une Invention.

... Tout le mérite qui revient à M. Louis Lumière d'avoir le premier résolu d'une manière complète et pratique le problème des projections animées, en un mot le cinématographe.

C'est « incontestablement » à Emile Reynaud que revient tout le mérite d'avoir, le premier résolu, d'une manière complète et pratique, le problème industriel des « Projections animées » sous toutes les formes, grâce à un moyen nouveau formant l'objet du Brevet 194.482 et résidant dans l'application aux appareils produisant l'illusion du mouvement, d'une bande flexible, perforée de trous percés de distance en distance, portant une suite de poses successives dessinées à la main ou imprimées par un procédé quelconque de reproduction en noir ou en couleurs ou obtenues d'après nature par la photographie (1^{er} décembre 1888).

C'est incontestablement à Etienne-Jules Marey (1830-1904) que revient tout le mérite d'avoir, le premier, résolu d'une manière complète et pratique, le problème « scientifique » de la Chronophotographie ou cinématographie, c'est-à-dire le mérite d'avoir, le premier, inventé :

« Des appareils capables de produire des « négatifs » en faisant passer, au foyer d'un objectif, un support sensible, animé d'une grande vitesse avec arrêts intermittents, les parties successives du support sensible étant impressionnées pendant les périodes de repos ».

M. Louis Lumière a découvert une méthode originale pour prendre et projeter les vues cinématographiques :

Il a perfectionné les méthodes et les appareils ;
Il a réalisé les premières projections publiques de photographie animée ;
Il a réuni dans une magistrale synthèse, tous les éléments susceptibles d'assurer le succès d'une vaste entreprise de vulgarisation ;

Il a créé l'Industrie Cinématographique.
C'est vrai, c'est beau, c'est beaucoup.
Qu'une gloire méritée et durable soit la récompense de ses travaux ».

LE NOUVEL ART CINÉMATOGRAPHIQUE, n° 6, 8 septembre 1927. *La vérité sur l'Invention de la Projection chronophotographique*, page 7, col. 1, lignes 19 à 23.

LE NOUVEL ART... Prolég. du tract VIII, 7 novembre 1927. *Précisions*, page 2, col. 1, lignes 55 à 61, col. 2, lignes 1 et 2.

LE NOUVEL ART, n° 2 (2^e série), avril 1929. *L'Histoire du Cinéma et le faiseur d'histoires*, page 53 et la note. *Observations de Maurice Noverre...* page 68, lignes 31 à 45, page 69, lignes 1 à 6.

LE NOUVEL ART... n° 3 (2^e série), juillet 1929. *Eteignons les lumières...* page 28, lignes 12 à 16. *L'œuvre de Georges Méliès...*, p. 85, lignes 32 à 38.

(Etats-Unis, Cour d'appel, Affaire Edison contre la Mutoscope C°. Arrêt du 10 mars 1902, rendu sur le rapport du Juge Wallace. Registre fédéral 114, page 934 (1902). Décision commentée par M. Merritt Crawford, en sa lettre du 25 septembre 1929, adressée à l'Editeur de la « NATION », de New-York.)

Il est à peine besoin d'ajouter que la projection animée et le cinématographe sont choses différentes, contrairement à ce que s'imagine M. Léon Gaumont, dont nous allons poursuivre la lecture :

Or voici ce que disait l'illustre Astronome Janssen, le 12 juin 1895, à la clôture de l'Union des Sociétés photographiques de France : « Le gros événement... Honneur aujourd'hui à MM. Lumière ».

Nous prions les lecteurs de se reporter au fascicule 1065 de CINÉ-JOURNAL, page 9, col. 1, lignes 19 et suivantes, pour resuivre le dithyrambe en l'honneur du cinématographe Lumière, que l'illustre Astronome « baronnait », comme disent les « Camelots », avec un aplomb de commissaire-priseur.

N'était-il pas allé jusqu'à dire, dans la chaleur communicative du banquet : « Maintenant, Messieurs, le problème est presque résolu et il le sera tout à fait quand ces Messieurs, par un dernier perfectionnement de leur méthode, auront fait disparaître une « certaine trépidation » des images, trépidation qui du reste, ne nuit que très légèrement à l'illusion complète de la scène représentée. (BULL. DE LA S. F. P., 15 août 1895).

Or, cette « très légère trépidation » a été appréciée depuis par M. G.-M. Coissac, dans les termes suivants, en 1904, c'est-à-dire dans le recul de l'Histoire :

« Malheureusement la reconstitution du mouvement perçue sur l'écran était saccadée et des plus fatigantes pour l'œil dans le Cinématographe Lumière. Des sauts brusques, heurtés, en étaient la conséquence et si on voulait les éviter par une vitesse plus grande de déroulement, on produisait alors des mouvements accélérés qui, selon l'expression pittoresque de M. A.-L. Donnadiou, montraient allant au pas de charge le plus paisible des promeneurs. » (Le FASCINATEUR, n° 13, 1^{er} janvier 1904, page 19, col. 2, lignes 10 à 21).

Contrairement aux affirmatives tendancieuses de Janssen, en 1895, son « fameux revolver astronomique » n'avait

été qu'une anticipation sans possibilité d'applications à l'étude successive des phénomènes variables et spécialement de la marche, de la course, du vol, etc., jusqu'à la mise dans le commerce des plaques au gélatino-bromure d'argent (1880).

Dans « la vérité sur l'origine des travaux chronophotographiques d'Etienne Jules Marey (NOUVEL ART CINÉMATOGRAPHIQUE, n° 4, 2^e série, octobre 1929, pages 28 à 39), j'ai fixé la nature des collaborations respectives apportées par Muybridge et Janssen à l'œuvre chronophotographique de Marey.

« On ne détruit que ce qu'on remplace », M. Léon Gaumont ne peut songer à faire état des hableries de Janssen, avant d'avoir démontré la fausseté de son travail.

Contrairement aux affirmations de Janssen, qui étouffe silencieusement le « Projecteur Chronophotographique » de Marey pour ne parler que des résultats obtenus par Muybridge et par Edison, afin de pouvoir conclure qu'avec MM. Lumière, toute une assemblée fut appelée à jouir de l'étonnante illusion, etc..., qu'en un mot les frères Lumière sont les créateurs de la synthèse photographique du mouvement sur écran,

Je n'hésite pas à imprimer qu'antérieurement au 10 juin 1895, d'autres industriels que les frères Lumière ont projeté sur écran, en public, des séries de photographies formant des vues animées :

« Le 5 février 1894, à New-York, n° 16, Beekman Street, au magasin-atelier d'optique de Riley, avait lieu la première projection de photographies animées à l'aide du « Cinématographe Le Roy », construit en 1893-94, d'après les plans de Le Roy, dans l'atelier de Brower, n° 1, Dutch Street, Coin de John Street, New-York.

« Le 22 février 1895, à Clinton (New-Jersey U. S. A.), le cinématographe Le Roy projetait, en public, sur un écran installé, devant le rideau de la scène de l'Opéra-House, écran visible par de nombreux spectateurs, des séries de photographies formant des vues animées.

« Le 20 mai 1895 et jours suivants, au n° 153 de Broadway, l'Eidoloscope de Latham (dessiné et construit par le Français Eugène Lauste) projetait en public, sur un écran visible par de nombreux spectateurs, le combat (de boxe) entre Young Griffo et Battling Narnet.

« Pendant les mois de juin, juillet, août et une partie de septembre, l'Eidoloscope montrait cette vue et d'autres

photographies animées sous une tente, à Coney-Island. L'exploitant vit encore, c'est M. Alfred Harstn, membre de la Chambre de Commerce des propriétaires de théâtre.

« En 1896, à New-York, le « Cinématographe Lumière » et l'« Eidoloscope » de Latham (Lauste, constr.) projetèrent simultanément à l'Eden Musée, 23^e rue Ouest et au Keith's Union Square théâtre, le « Vitascopie » Armat au Music-Hall de Koster Bial, 34 West Street, le « Cinématographe Leroy » au Théâtre Bijou, à Brooklyn ».

Je laisse aux lecteurs de CINÉ-JOURNAL le soin de prendre une décision entre l'affirmation de M. Janssen, ancien Président de l'Académie des Sciences et l'annonce suivante des projections du cinématographe Leroy, à Clinton, New-Jersey (U. S. A.), le 22 février 1895 :

TEXTE :

Coming ! !

OPERA-HOUSE

Washington's Birthday

Friday, february 22, 1895

The cinematographe

NOVELTY C^o

presenting

LE ROY'S

marvelous Cinematographe showing

Wonderful et Astounding Pictures in life Motion

Once seen Never to be forgotten
Geo Wood, the minstrel man comedian and singer.

NEW-YORK, the metropolis. 100 views of the wonder City.

Mlle BINA, the second Sight Queen.

DEXTER, the mystifying Australian and other features of interest and amusement.

Prices : 15 c., 25 c. and 35 c.

TRADUCTION :

Prochainement ! !

OPERA-HOUSE

Anniversaire de la naissance

de Washington

Mercredi, 22 février 1895

Le cinématographe

LA C^o NOVELTY

présente

le merveilleux Cinématographe de LE ROY montrant

les splendides et étonnantes tableaux en mouvement de vie « Vus une fois ne seront jamais oubliés ».

Georges Wood, le minstrel comédien et chanteur.

NEW-YORK, la métropole. Cent vues de la Cité merveilleuse.

Mlle BINA, Reine des Voyantes.

DEXTER, l'Australien mystificateur et autres attractions intéressantes et amusantes.

Prix : 0 fr. 75, 1 fr. 25, 1 fr. 75.

Passons aux déclarations de Marey :

« De mon côté, je cherchais à produire une synthèse optique du mouvement, MM. A. et L. Lumière ont, les premiers, réalisé ce genre de projections avec leur cinématographe. »

« ... Cet instrument (le Cinématographe Lumière) donna enfin la solution cherchée, c'est-à-dire la projection sur un écran de scènes animées visibles pour un nombreux public et donnant l'illusion parfaite du mouvement.

LE THÉÂTRE OPTIQUE AU "MUSÉE GRÉVIN"



L'affiche Chéret annonçant le spectacle (28 octobre 1892)

Double colombier, 1,10x80, sign. à gauche et datée 1892. Imprimerie Chaix. Ateliers Chéret, rue Bengère.

Présentées sous cette forme, les déclarations qu'on vient de lire sont réduites à néant, non seulement par le programme du cinématographe Leroy, mais par le « théâtre optique » de Reynaud qui constitue sans conteste possible, le plus ancien des projecteurs cinématographiques (à mouvement continu), puisqu'après avoir projeté, de 1892 à 1895, les dessins animés des Pantomimes lumineuses, l'appareil T. O. du Musée Grévin, construit en 1888, a projeté sans aucune modification, de 1896 à 1900, les Pantomimes lumineuses et les clichés de la Photo-peinture animée.

Voici le programme du 28 octobre 1892 :



Musée Grévin

Tous les Jours
de 3 heures à 6 heures
et de 8 heures à 11 heures

PANTOMIMES LUMINEUSES

Composées et présentées
par E. REYNAUD,
Inventeur du Théâtre optique.
Musique de Gaston PAULIN.

Programme

PAUVRE PIERROT

PANTOMIME

PERSONNAGES : Pierrot, Arlequin, Colombine,
(La scène se passe dans le jardin de Colombine).

CLOWN & SES CHIENS

INTERMEDE

Un Bon Boock

SCÈNE COMIQUE

PERSONNAGES : Un Promeneur, un Voyageur,
un Marmiton, une Servante.
(La scène se passe dans la cour d'une Auberge)

Appareils et Jouets d'optiques. - LE PRAXINOSCOPE
E. REYNAUD, Inventeur, 58, Rue Rodier, Paris.
On peut voir exposés au Bar du Musée Grévin les divers modèles de Praxinoscopes

Voici le programme du 1^{er} juillet 1897 :



Musée Grévin

Tous les Jours
de 3 heures à 6 heures
et de 8 heures à 11 heures

PANTOMIMES LUMINEUSES

(PHOTO-PEINTURE ANIMÉE)
de E. REYNAUD,
Inventeur du Théâtre optique.
Musique de Gaston PAULIN.

Programme :

AUTOUR D'UNE CABINE

MÉSADVENTURES D'UN COPURCHIC AUX BAINS DE MER

Les Baigneurs. — Les Mouettes.
Le Parisien et la Parisienne. — Le Copurchic.
Le Chien et la Cabine. — Le Bain forcé.

GUILLAUME TELL

SCÈNE COMIQUE

Mimée par FOOTITT et CHOCOLAT, du Nouveau-Cirque

LE PREMIER SIGARE

MONOMIME DE GALIPAUX (du Vaudeville)

Mimé par l'Auteur et reproduit par la Photo-Peinture animée

Ajoutons, pour la centième fois peut-être, depuis le 26 juin 1925, que Le Prince étant mort en 1891 et ses travaux ignorés, si Emile Reynaud avait su faire valoir en justice ses droits d'inventeur de la perforation de la bande, condition essentielle de toute projection animée..., ni A. Edison, ni Jean-A. Leroy, en 1894, ni Latham, ni Lumière, en 1895, n'auraient pu, sans s'exposer à la saisie de leurs appareils et à des procès en contrefaçon ruineux, mettre en vente ou en exploitation, le premier, le Kinétoscope, le second, le Cinématographe Leroy, le troisième, l'Eidoloscope, le quatrième, le Cinématographe Lumière...

M. Léon Gaumont le sait d'ailleurs mieux que personne... lui qui voulait, en 1917, acheter à Emile Reynaud le « théâtre optique » pour l'offrir au Conservatoire National des Arts et Métiers de Paris et jouer ainsi un petit tour de malice à M. Louis Lumière.

Mais revenons à nos « immortels » infaillibles... aux yeux de notre contradicteur !

Emile Reynaud ayant « bouché » l'emploi de la perforation du film par les revendications de son brevet 194.482, du 1^{er} décembre 1888 au 1^{er} décembre 1903, et le cinématographe Lumière reposant précisément sur l'emploi de la dite perforation (à 2 trous par image !), je laisse aux lecteurs de CINÉ-JOURNAL le soin de prendre une décision entre les déclarations de Marey, ancien Président de l'Académie des Sciences et le texte du Brevet 194.482, demandé le 1^{er} décembre 1888, accordé le 14 janvier 1889, titre officiel délivré par le ministre du Commerce de la République française et brandi depuis août 1923, par Maurice Noverre, ancien Avocat, connaissant la législation française des Brevets un peu mieux que M. Léon Gaumont qui possède pour tout bagage universitaire son certificat d'études primaires, si nos renseignements sont exacts.

Veillez agréer, Monsieur le Directeur, l'assurance de mes sentiments de bien sincère amitié.

Maurice NOVERRE.

P. LR. 462 de Brest, le 28 janvier 1930, à 19 h. 30 m.

Reproduction partielle dans CINÉ-JOURNAL, 24^e année, n° 1068, 14 février 1930. *Les origines du Cinéma*, page 21.

LA REVUE DU CINÉMA. — Critiques. — Recherches Documents. — Excellente collaboration
Librairie GALLIMARD, 3, rue de Grenelle, Paris (VI°)
R. Aron, directeur. - J. G. Auriol, rédacteur en chef

La vérité sur l'invention du Film photophone

Henri JOLY (1905) - Eugène LAUSTE (1906)

Prolégomènes : Le synchronisme Joly (11 Janvier 1900)

Le 17 février 1929, dans le grand amphithéâtre du Conservatoire national des Arts et Métiers de Paris, M. Léon Gaumont résumait en deux heures d'horloge, devant un public « de qualité », la question à l'ordre du jour : l'Industrie du film parlant, sans faire la moindre allusion à l'Œuvre d'Henri Joly, ni cela va sans dire, prononcer une seule fois le nom du grand inventeur.

Près d'une année s'est écoulée depuis le 17 février 1929 et personne n'a signalé cette incroyable omission.

Personne n'a demandé à M. Léon Gaumont pourquoi il revenait sans cesse sur cette question de l'origine du Cinéma parlant ? Ou quel but il poursuivait en passant sous silence deux antériorités aux inventions des ingénieurs de la Société anonyme des Etablissements Gaumont ?

Personne ne s'est écrié : — « Vraiment, je ne comprends pas ! »

Il y a mieux !... L'Historien-né de la S. D. N., de l'I. C. I., de l'I. C. E. (and C^o) qui connaît Henri Joly depuis trente ans... est venu appuyer de toutes ses forces sur la pierre du sépulcre, en écrivant les lignes suivantes, à la fin de la Publication de la Conférence Gaumont (Cinéopse n° 115, page 282, col. 2).

« Personne ne pouvait la présenter (la question) avec une « pareille autorité et se faire écouter aussi religieusement. « Grâce à lui (Léon Gaumont), nous avons une documentation « précise, COMPLÈTE, où les historiens de l'avenir pourront « puiser en TOUTE CONFIANCE »... (comme on dit au « Bureau de Placement »).

Nos lecteurs trouveront aux pages 55 et suivantes, la description du système imaginé et réalisé par Henri Joly pendant les années 1898-99 et breveté en 1900 pour relier et faire marcher en synchronisme le Cinéma et le Phonographe, système ingénieux, simple et robuste, marchant à la main ou à l'électricité, et vendu actuellement encore, pensons-nous, par les Etablisse-

ments Laval, 10 et 10 bis, boulevard Bonne-Nouvelle, Paris (X^e).

Après avoir patiemment fait apprendre et répéter par des artistes une petite saynète chronométrée avec le plus grand soin, M. Joly enregistrait sur cylindre de cire (format *inter*) la voix de ses acteurs (1). Après l'obtention d'un Phonogramme bien réussi, plusieurs copies de l'enregistrement étaient prises et les artistes reprenaient inlassablement les répétitions, dans le décor aux places repérées, mimant les paroles que leur faisait entendre le Phonographe, remplissant leur rôle en concordance avec les signaux (repères phonétiques, musicaux ou bruits). Lorsque le personnel arrivait à jouer facilement en synchronisme avec le Phonographe, cet appareil était relié électriquement à l'appareil de prise de vues et les acteurs cinématographiés.

Voici le scénario d'une Saynète réalisée, en 1900

LOLOTTE

La scène représente une chambre d'hôtel.

Entrée d'une gentille petite femme souriante et de son mari furieux, accompagnés du patron de l'hôtel qui les installe puis sort.

Le Mari (d'une voix courroucée). — « Dire que nous avons manqué le dernier train... de cinq secondes ! Me voilà « propre » ! Comment pourrais-je être au bureau, demain... à 9 heures ? »

Lolotte (accorte, caressante, enchantée). — « Ne t'en fais pas, chéri ! Il fait beau... il fait bon... l'air est embaumé... A plus tard les soucis ! » (Elle regarde par la fenêtre ouverte; lui se couche).

Le mari (sévèrement). — « Allons, Lolotte ! Viens te coucher ! »

Lolotte. — « Regarde : des étoiles filantes... ! »

Le mari (avec impatience). — « Allons Lolotte ! Viens te coucher ! »

La petite Lolotte se décide à obéir. (Rien d'indécemment, un maillot sous la chemise). A peine est-elle au lit qu'on entend une musique militaire passer. (Musique et bruits de pas).

Lolotte (sautant à bas du lit). — « Les soldats !... Viens voir les soldats ! »

Le mari (frappant sur l'oreiller). — « Ah zut !... »

La musique militaire s'éloigne (on l'aurait cru).

Le mari (résigné). — « Allons Lolotte, viens te coucher ! »

La jeune femme attend un instant, puis vient à regret se recoucher. A peine est-elle allongée qu'un rossignol se fait entendre (le célèbre imitateur Bergeret, du « Casino de Paris »). Lolotte se relève et court à la fenêtre :

Lolotte. — « Oh ! viens le voir !... Il est là... pas sauvage ! »

(1) Inventeur-Constructeur émérite de Phonographes, M. Joly avait créé le cylindre « inter » (20 cm. de diamètre, 25 cm. de long.). Avec ce format, les sons obtenus étaient quatre fois plus puissants qu'avec les cylindres « Stentor ».

L'appareil servant à la reproduction des sons était parfait, donnant directement, sans amplification, des sons très puissants et très nets. La voix de M. Normandin y était rendue avec une fidélité surprenante. Au cours des démonstrations faites devant des amis et relations d'affaires, au « théâtre de la Grande Rue » (1900), un film reproduisait M. Normandin faisant une conférence sur l'appareil. L'assemblée crut d'abord que l'industriel lui-même parlait derrière l'écran.

Exaspéré, le mari se lève et veut forcer sa femme à se coucher. Dispute, gestes regrettables; il jette quelque chose par la fenêtre (la pendule), casse la cuvette... bruits divers — un temps — on frappe...

Lolotte (sautant du lit). — « Voilà ! tu fais du scandale !... On vient ! »

Elle ouvre; entre, en bonnet de nuit et le bougeoir à la main, le patron.

Le patron. — « Eh bien ! Vous en faites du bruit ! Vous empêchez les autres de dormir... Il est au moins (pas de pendule sur la cheminée)... Qu'avez-vous fait de la pendule ? »

Le mari (furieux). — « Votre pendule, tenez la voilà ! » (Il désigne un coin du ciel. Le patron se penche pour voir mais le furieux le prend par les jambes et le précipite par la fenêtre !... Stupeur de Lolotte... On entend crier faiblement : « A l'assassin ! »

Lolotte (effrayée). — « Comment malheureux, tu as jeté le patron de l'hôtel par la fenêtre » (affolée) « Sauvons-nous ! » A demi-habillés, portant en paquet le reste de leurs vêtements, ils s'enfuient.

Henri Joly remplissait le rôle du patron de l'hôtel. La fenêtre était à 50 centimètres du sol.

La Maison Joly-Normandin avait édité nombre d'actions similaires, puis des monologues comiques et des chansons mimées, un an et demi avant les essais de M. Gaumont dont le beau-frère était employé chez M. Normandin...

Lors de la séparation d'avec son associé, Henri Joly qui avait simplifié et perfectionné son système, en vendit pour 25.000 frs. le brevet à M. Mendel, prédécesseur de Laval, après trois mois d'essais.

C'est alors que se produisit le petit incident suivant :

Breveté en Allemagne, le synchronisme avait été mal classé (aux appareils électriques au lieu de Têtré au Ciné-Phono) et le service des Brevets allemands (Kaiserliches Patentamt) ayant accordé des priorités d'invention du même système à des constructeurs très postérieurs, M. Henri Joly se vit menacé de poursuites judiciaires. Sur sa réclamation, le Patentamt, obtint l'annulation des brevets accordés au préjudice des droits de Joly, devant la Cour de Leipzig.

L'Industrie du Cinéma parlant et chantant ne tarda pas à décliner entre les mains de M. Mendel qui se borna à faire les artistes mimer leur chant, d'après les disques phonographiques du Commerce.

Nous étudierons dans le fascicule n° 6 la première application industrielle à la Cinématographie, par Henri Joly, des travaux du savant Ernest Rühmer.

Quels que puissent être, en effet, les perfectionnements et la supériorité éclatante des résultats obtenus par l'inventeur français, c'est tout de même au savant allemand que revient le mérite d'avoir montré qu'on pourrait obtenir de bons effets phonographiques d'une inscription photographique.

Pour mieux préparer le lecteur à nous suivre, nous publions aujourd'hui un résumé du Brevet 361-373, avant le texte du Brevet lui-même.

Brevet n° 296.067, demandé le 11 janvier 1900,
délivré le 11 avril 1900

Mémoire descriptif déposé à l'appui d'une demande de brevet d'invention pour : « Mouvement synchronique de rotation de deux mobiles applicable aux appareils cinématographiques et photographiques combinés », par M. Henri Joly.

La présente demande de brevet d'invention a pour but de me garantir la propriété exclusive d'un système permettant à deux mobiles de tourner à une vitesse semblable, c'est-à-dire synchroniquement, l'un de ces mobiles étant mis en mouvement par un moteur quelconque, et l'autre étant commandé par un moteur, de préférence électrique à courant continu.

J'ai représenté par le dessin schématique annexé au présent mémoire, les deux mobiles actionnés chacun par un moteur semblable.

Sur ce dessin, la fig. 1 est une vue de l'ensemble de l'appareil réalisant mon invention.

La fig. 2 représente en élévation un des leviers à ancre vu en plein, fig. 1.

Supposons le moteur A animé d'une vitesse quelconque; en marche normale, le moteur A' devra conduire son mobile a' avec une vitesse telle qu'il fera exactement le même nombre de tours que le mobile a.

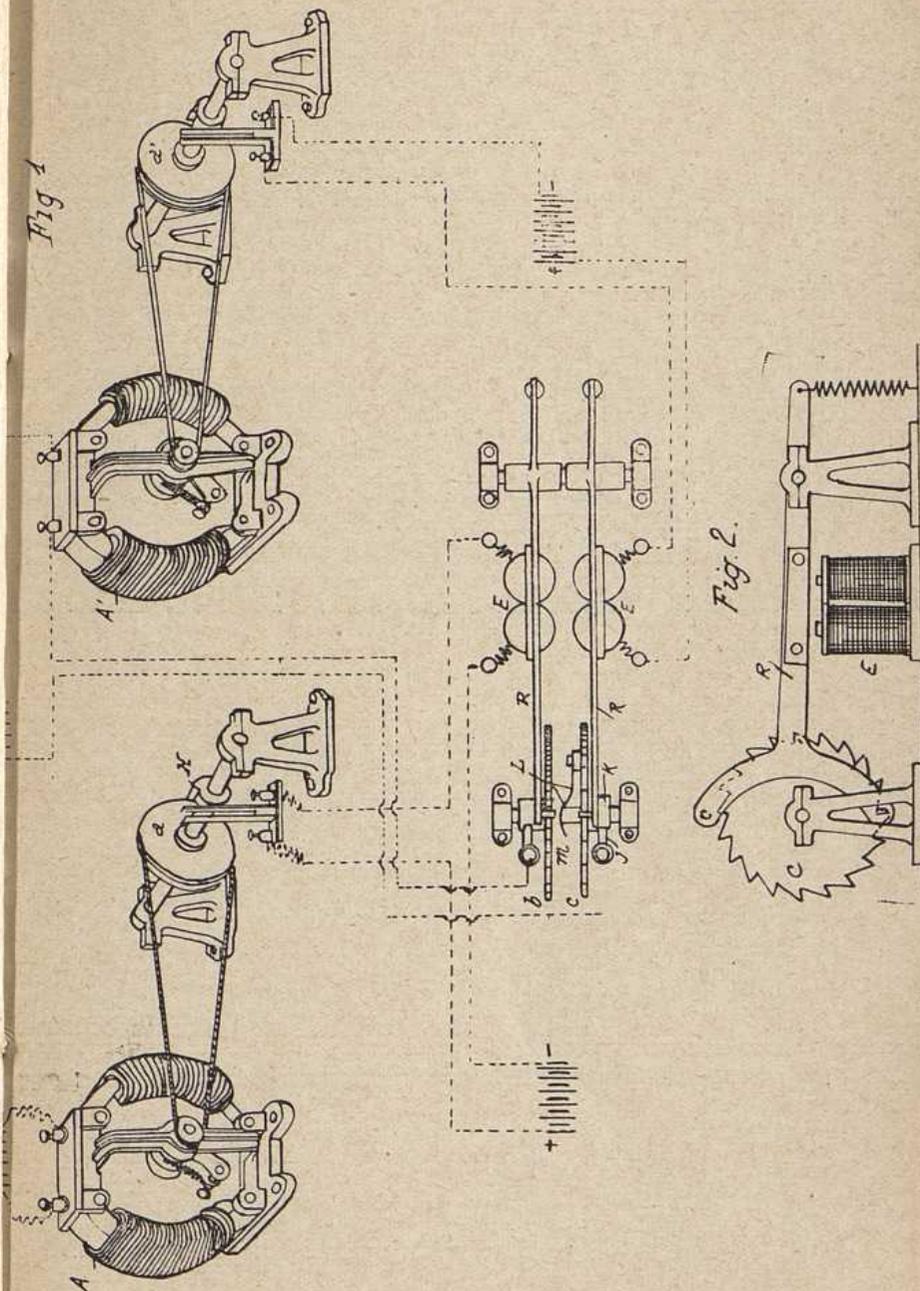
Dans la pratique, le moteur A', qui est le moteur conduit, doit avoir un courant suffisant pour que sa vitesse soit toujours supérieure à la vitesse de l'autre moteur A, quelle que soit sa charge.

Mon appareil consiste, en principe, en un système constitué par deux roues d'échappement commandées chacune par un levier à chevilles qu'actionne un électro-aimant; ce système, qui est très connu, est employé notamment dans les appareils télégraphiques du type Bréguet non munis d'un ressort moteur. Par suite de la forme des dents et de l'action des chevilles sur le plan incliné des dites dents, il se produit l'avance d'une dent à chaque mouvement de va-et-vient des leviers R, et cela quand les électro-aimants E deviennent actifs.

Les deux roues dentées b et c sont destinées à couper et à rétablir par leur mouvement réciproque le courant du moteur A'. Voici comment cet effet se produit:

Le courant arrive au moyen du frotteur J à une bague isolée E montée sur la roue c, laquelle bague communique avec un ressort isolé L; le courant passe à la masse et de là au moteur A'. lorsque le ressort L touche un plot en métal m formant came sur l'autre roue b et en face de ce ressort, mais au contraire, le courant est interrompu quand, par suite du mouvement propre de la roue c, le ressort quitte le contact de la pièce m.

Voici maintenant comment fonctionne tout le système :



Les axes des deux mobiles portent chacun une came H, établissant le courant au moyen d'un simple contact. Chaque fois que le contact se produit, un des électro-aimants E fait avancer d'une dent la roue c ou b qu'il commande; lorsque la roue c, qui est commandée électriquement par le mobile a', prend de l'avance, elle rompt le courant du moteur A' comme il a été dit ci-dessus, d'où il résulte que ce moteur A' n'ayant plus de courant, ralentit sa vitesse jusqu'à ce que la roue b, qui est commandée électriquement par le mobile a, ait rétabli elle-même le courant; il s'ensuit que le mobile a' ne pouvant pas prendre l'avance sur a puisqu'il coupe le courant de son moteur A' quand il va prendre cette avance et que, d'autre part, son moteur ayant un courant suffisant pour qu'il ne puisse pas avoir de retard, il ne peut que suivre la vitesse du mobile a, quelle que soit cette vitesse.

Je puis, sans changer le principe de mon invention, faire commander mécaniquement l'une des roues b ou c par un des mobiles a ou a', de même que, pour éviter de trop fortes étincelles entre le contact des roues, je puis intercaler une résistance laissant passer une fraction de courant nécessaire au moteur A'; ou encore faire passer simplement le courant d'un relais sur le contact des dites roues.

Je puis également, au lieu d'employer plusieurs sources d'électricité, réunir tous les circuits à la même source; dans ce cas, si les moteurs sont de même force, on devra affaiblir le courant alimentant le moteur A, à l'aide d'une résistance appropriée.

Résumé

Je revendique comme étant ma propriété exclusive, conformément à la loi, le mouvement ci-dessus décrit et représenté à titre d'exemple par le dessin annexé, ce mouvement étant constitué en principe par deux roues se suivant dans leur mouvement de rotation produisant un contact électrique ou détruisant ce même contact suivant leurs positions respectives.

Je revendique toutes les applications que cet appareil peut comporter, et notamment son application aux appareils cinématographiques et photographiques combinés.

L'axe principal portant le cylindre du phonographe pouvant, dans ce cas, être le mobile a, tandis que le mobile a' actionnera par engrenage le cinématographe, ces appareils ayant ainsi leurs mouvements dépendant l'un de l'autre, quoique n'étant reliés que par des fils électriques.

Après avoir lu dans la *Revue des Deux Mondes*, 7^e Période, tome 55, 4^e livraison, 15 février 1930, l'*Invasion cinématographique américaine*, par René Jeanne, achetez LA VÉRITÉ SUR L'AFFAIRE HIMMEL, par Jean Raphanel (Maximin Roll), Paris, Eugène Figuière éditeur, 17, rue Campagne-Première, Paris (14^e)... Et vous serez moins sévère pour les « Envahisseurs »... si sollicités.

RÉSUMÉ DU BREVET N° 361.373

Demandé le 13 avril 1905 (25 ans) par M. H. Joly
Nouveau procédé d'enregistrement phonographique
(par la lumière)

Pour obtenir avec un phonographe ordinaire des sons suffisamment forts, on est obligé d'émettre ces sons à une très faible distance de l'appareil.

Quand on veut enregistrer, par exemple, des bruits produits par le mouvement des foules dans la rue ou une conversation tenue à quelques mètres, les phonographes actuels manquent de la sensibilité suffisante et la reproduction est dans ce cas nulle ou à peu près.

Cette invention consiste dans un système d'amplification qui permet l'enregistrement à distance et la reproduction des bruits qui deviennent approximativement égale à ce que l'oreille humaine percevoit elle-même.

Ce système est en principe destiné à l'enregistrement du son pendant que simultanément on enregistre le mouvement au moyen du cinématographe, mais il peut être appliqué d'une manière générale.

Les diverses figures du dessin annexé représentent schématiquement les dispositions essentielles décrites ci-après.

Sur un diaphragme « a » de phonographe quelconque (fig. 1 et 2) est adapté un petit miroir « b » monté sur un axe « c » pouvant pivoter librement. Le bord de ce miroir « b » vient appuyer sur le centre de la membrane « a » par un court index « d ». Les vibrations reçues par la membrane « a » ont pour effet de faire pivoter légèrement le miroir « b » sur son axe.

Ce miroir reçoit les rayons émanant d'un point lumineux ou d'une ligne comme par exemple celle produite par le filament d'une lampe incandescente.

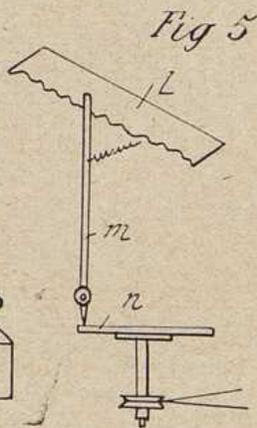
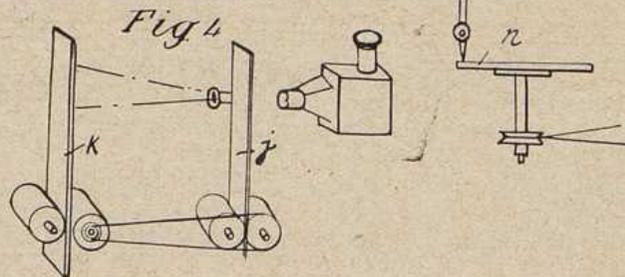
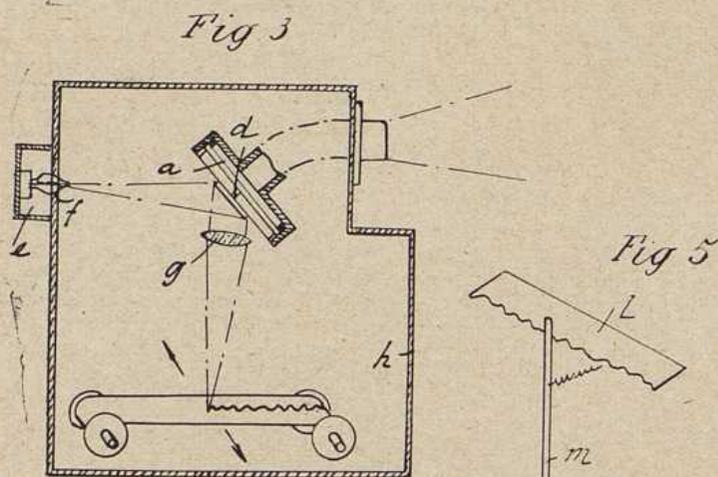
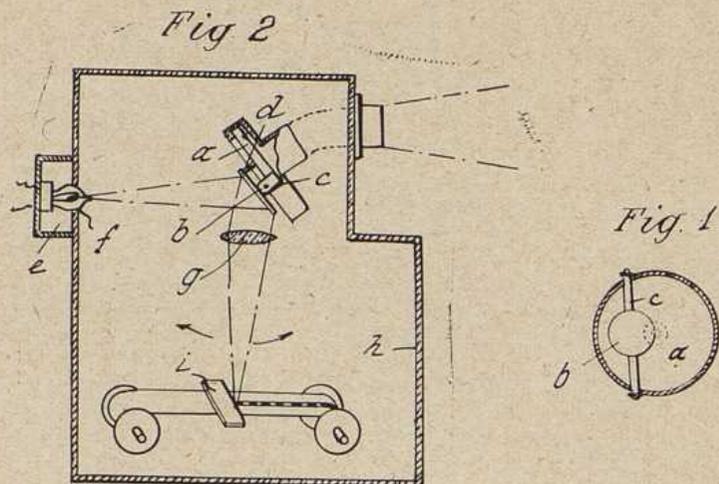
Le rayon lumineux se trouve condensé par une lentille « g » disposée en avant ou en arrière du miroir « b ». La condensation des rayons a lieu au foyer qui peut changer avec la lentille.

On comprend facilement que les vibrations de la membrane « a » faisant légèrement pivoter ce miroir « b », les rayons lumineux se trouvent déviés et le point lumineux déplacé par ces vibrations.

Le déplacement sera d'autant plus grand pour un même son que la distance sera plus grande entre le miroir et le point de condensation. En remplaçant la lentille par d'autres de foyers différents on a la possibilité de faire varier la sensibilité de l'appareil.

Voici comment on utilise le déplacement occasionné au point lumineux par les vibrations.

En fig. 2 le point lumineux est projeté sur une surface photographique sensible : pellicule animée d'un mouvement de translation.



Le mécanisme est disposé dans une boîte « h » étanche à la lumière, de façon à ce que le film se trouve impressionné par la lumière réfléchié par le miroir « b ».

On obtient après développement de la surface sensible une ligne de largeur invariable et sur laquelle les vibrations sont enregistrées en épaisseur de noircissement plus ou moins grand d'argent réduit.

Voici comment cet effet peut être obtenu :

On place tout près de la surface sensible un petit écran « i » et on règle sa position de telle sorte qu'il vienne faire écran et cacher une partie du rayon lumineux (à l'état de repos de ce rayon). Le mieux est de régler la position de l'écran « i » de façon à partager le rayon lumineux en deux parties égales, dont une moitié se projette sur l'écran et l'autre moitié sur la surface sensible.

On comprend qu'une vibration sonore aura pour effet, en déplaçant la position de la lumière, d'éclairer plus ou moins la surface sensible.

De cet éclairage variable résultera après développement l'enregistrement photographique des vibrations sonores en épaisseur plus ou moins grande d'argent réduit.

Voici maintenant comment on obtient la reproduction sonore des inscriptions lumineuses photographiées :

Après agrandissement s'il y a lieu on fait passer la pellicule, à vitesse convenable, devant un faisceau lumineux. Ce faisceau lumineux est ensuite reçu sur une pile au sélénium dont la conductibilité est variable selon la transparence plus ou moins grande au film.

Un récepteur téléphonique répète alors les vibrations primitives comme dans le phonographe de Ruhmer, mais dans le présent dispositif on remplace le récepteur téléphonique ordinaire par un électromotographe d'Edison de façon à faire entendre les sons dans une grande assemblée.

Texte intégral du brevet n° 361.373, demandé le 13 avril 1905
par Henry Joly

Systeme d'enregistrement phonographique

Pour obtenir avec un phonographe ordinaire une reproduction de son suffisamment forte, on est obligé d'émettre ces sons à une très faible distance de l'appareil.

Quand on veut enregistrer, par exemple, des bruits comme ceux produits par le mouvement de la foule dans la rue, ou une conversation tenue à quelques mètres, les phonographes actuels manquent de la sensibilité suffisante et la reproduction est, dans ce cas, nulle ou à peu près.

Cette invention consiste dans un système d'amplification qui permet l'enregistrement à distance et la reproduction des bruits ou sons avec une intensité qui devient approximativement égale à ce que l'oreille humaine perçoit elle-même.

Ce système est, en principe, destiné à l'enregistrement du son pendant que, simultanément, on enregistre le mouvement au moyen du cinématographe, mais il est évident qu'il peut aussi être appliqué d'une manière générale.

Les diverses figures du dessin annexé représentent schématiquement les dispositions essentielles décrites ci-après :

Sur un diaphragme *a* de phonographe quelconque (fig. 1, 2 et 3), est adapté un petit miroir *b* monté sur un axe *c* pouvant pivoter librement; le bord de ce miroir *b* vient appuyer sur le centre de la membrane *a* par un court index *d*. Les vibrations reçues par la membrane *a* ont pour effet de faire pivoter légèrement le miroir *b* sur son axe; ce miroir reçoit les rayons émanant d'un point lumineux très petit comme, par exemple, celui produit par une partie du filament d'une lampe à incandescence *e*, la partie restante du dit filament étant cachée par un écran *f* muni d'une fente très fine, située transversalement par rapport au fil incandescent.

Le rayon lumineux se trouve condensé par une lentille *g* ou un système de lentilles, disposé en avant ou en arrière du miroir *b*. La condensation des rayons a lieu au foyer du système optique *g*, à une distance du miroir *b* plus ou moins grande, selon le foyer de la lentille.

On comprend facilement que les vibrations de la membrane *a* faisant légèrement pivoter le miroir *b*, les rayons lumineux se trouvent déviés et le point lumineux est déplacé par ces vibrations.

Le déplacement du point lumineux sera d'autant plus grand pour un même son, que la distance sera plus grande entre le miroir et le point de condensation. En remplaçant la lentille par d'autres de foyers différents, on a la possibilité de faire varier la sensibilité du système dans une grande proportion.

Il est évident que si l'on veut reproduire des sons faibles comme, par exemple, le bruit des vagues de la mer ou le bruit d'un plongeur touchant l'eau, on a intérêt à augmenter le plus possible l'intensité de la reproduction. Si, au contraire, on veut reproduire des bruits déjà très intenses, il faudra atténuer la sensibilité de façon à ne pas dépasser, à l'enregistrement, le volume de son qu'est capable de reproduire le phonographe.

Voici comment est utilisé le déplacement occasionné au point lumineux par les vibrations sonores :

Fig. 2, le point lumineux est projeté sur une surface photographique sensible, pellicule ou glace, animée d'un mouvement de translation, s'il s'agit de pellicule, et d'un mouvement de rotation s'il s'agit d'une plaque.

Dans ce dernier cas, en plus du mouvement de rotation, il est nécessaire que le mécanisme imprime à l'axe supportant la plaque, un mouvement de translation de façon à obtenir une spirale allant de la périphérie vers le centre ou inversement.

Le mécanisme est disposé dans une boîte *n* étanche à la lumière, de façon à ce que la plaque ou le film se trouve seulement impressionné par la lumière réfléchiée par le miroir *b*.

Il y a lieu de remarquer que le mouvement de translation (quand il s'agit de film) ou de rotation (quand il s'agit de plaque) peut être ou parallèle au mouvement d'oscillation du point lumineux (fig. 2) ou perpendiculaire au mouvement de ce point (fig. 3); il en résulte deux cas différents pour la façon d'enregistrer :

1° Quand le mouvement de la surface sensible s'effectue parallèlement au mouvement d'oscillation du point lumineux, fig. 2, on obtient, après développement de la dite surface sensible, une ligne de largeur et de direction invariables, et sur laquelle les vibrations sont enregistrées en épaisseur de noircissement plus ou moins grand d'argent réduit.

Voici comment cet effet est obtenu :

On place très près de la surface sensible un petit écran *i* fixe et opaque, et on règle sa position de telle sorte que cet écran *i* vienne cacher une partie du rayon lumineux (à l'état de repos de ce rayon); le mieux est de régler la position de l'écran *i* de façon à partager le point lumineux en deux parties à peu près égales, dont une moitié se projette sur le dit écran et l'autre sur la surface sensible. Il est bien entendu que ce réglage de la position de l'écran s'effectue avant l'introduction de la surface sensible dans la boîte *h*.

On comprend maintenant qu'une vibration sonore aura pour effet, en déplaçant la position du point lumineux, d'éclairer plus la surface sensible que l'écran et inversement. Si l'intensité de la vibration est suffisante, le point lumineux pourra même venir éclairer totalement soit la surface sensible, soit l'écran, au détriment de l'éclairage de l'un ou de l'autre.

De cet échange variable résultera, après développement de la surface sensible, l'enregistrement photographique des vibrations sonores ou épaisseur plus ou moins grande d'argent réduit.

Les procédés par lesquels on obtient ensuite une reproduction sonore de cette inscription sont décrits plus loin.

1° Quand le mouvement de déplacement de la surface sensible est perpendiculaire au mouvement d'oscillation du point lumineux, on supprime l'écran *i* du premier cas et, après développement, on obtient une ligne de largeur et d'intensité constante, mais de forme sinieuse, fig. 3, en rapport avec les vibrations sonores.

Voici maintenant comment on obtient la reproduction sonore des inscriptions pour le premier cas considéré en fig. 2 :

S'il s'agit d'une pellicule *j* (fig. 4), on projette l'image de cette pellicule sur une seconde pellicule *k*, de façon à obtenir un agrandissement de la première. Chaque pellicule est naturellement animée d'un mouvement propre en rapport avec le degré de l'agrandissement après développement et séchage de l'agrandissement obtenu, on fait passer cette pellicule à une vitesse convenable devant un faisceau lumineux provenant d'une

lampe à arc ou autre source lumineuse; ce faisceau lumineux est ensuite reçu sur une pile au sélénium dont la conductibilité est variable selon la transparence plus ou moins grande du film; un récepteur téléphonique répète alors les vibrations sonores primitives, comme dans le phonographe de Rühmer, mais dans le présent dispositif, on remplace le récepteur téléphonique ordinaire par une électromotographe d'Edison, ou par une batterie d'électromotographe de système approprié, de façon à pouvoir faire entendre les sons par une grande assemblée.

On peut aussi se servir de la première pellicule pour obtenir sur une autre pellicule, à la gélatine bichromatée, un relief qui reproduira les sons primitifs au moyen d'un diaphragme de phonographe muni de sa pointe arrondie ordinaire.

Si l'enregistrement a été effectué sur une plaque, on obtient ensuite un relief sur gélatine bichromatée gonflée à l'eau froide, ou développée à l'eau chaude, comme dans les procédés d'hélioplastie. Ce relief est ensuite moulé ou recouvert d'une couche de métal par électrolyse, de façon à obtenir un moule devant servir à reproduire des copies aussi nombreuses qu'il sera nécessaire.

Dans le deuxième cas d'enregistrement, considéré fig. 3, dans lequel on obtient une ligne sinueuse, quand cette ligne est obtenue sur un film, on l'agrandit de la même façon qu'indiqué plus haut (fig. 4). Cet agrandissement pouvant se faire sur film ou sur papier, on découpe ensuite soigneusement le film *l* ou le papier suivant la ligne sinueuse, et on reporte sur cire le tracé obtenu par la tranche au moyen de tout procédé mécanique convenable (fig. 5). Cette reproduction est faite avec la réduction désirée sur disque *n* ou cylindre, en creux comme dans les cylindres, ou en sinuosités comme dans les disques de gramophone. On peut également obtenir une reproduction intense des sons obtenus au moyen de la bande découpée *l*, en la faisant défiler à vitesse convenable devant une fente d'où s'échappe un jet d'air comprimé. Enfin, si le tracé sinueux est obtenue sur plaque photographique, on obtient une gravure en creux par un des procédés employés en photogravure, et un diaphragme muni d'une pointe reproduit les sons primitifs à la façon d'un gramophone.

Résumé

Un système d'enregistrement phonographique consistant à condenser un rayon lumineux pour en obtenir le maximum de rendement photographique, à faire dévier ce rayon par l'intermédiaire d'un miroir oscillant dont les mouvements d'oscillation sont produits par une membrane sensible aux vibrations directes de l'air, à recevoir le point lumineux produit au foyer optique, partie sur la face sensible, parlie sur un écran, et, par les moyens ci-dessus décrits, à reproduire, après enregistrement, les sons ayant primitivement actionné la membrane.

HENRI JOLY.

La Vérité sur l'Initiation Cinématographique de M. Charles Pathé

Réfutation des Conférences : « Le Cinéma hier, aujourd'hui, demain », faites aux élèves de l'Ecole technique de Photographie et de Cinématographie, par M. G.-Michel Coissac, auteur de l'« Histoire de la Cinématographie », et publiées dans la « Revue française de Photographie et de Cinématographie », n° 240, 15 décembre 1929, pages 283, col. 2, lignes 31 à 51, et 384, col. 1, lignes 1 à 10; n° 241, 1^{er} janvier 1930, pages 13 et 14, col. 1, lignes 1 à 40.

Texte de M. Coissac :

« M. Charles Pathé est venu au cinématographe par le phonographe, mais très indirectement.

« A l'âge où d'ordinaire les jeunes gens choisissent une carrière, il se sent un goût particulier pour les voyages et, hanté par l'ambition très naturelle de « faire fortune », il s'embarque pour l'Amérique. Après Buenos-Ayres, Rio de Janeiro recoit sa visite; il s'exerce à TOUS les métiers. A défaut de fortune, il ne trouve là-bas que la fièvre jaune !... Complètement désabusé, sa pensée se retourne vers la Mère-Patrie; on le reçoit à Vincennes au berceau familial. »

(R. F. P. C. n° 240, p. 383, col. 2, lignes 31 à 42.)

Observation

M. Michel Coissac a déjà intrigué tout le monde, au cours de l'été dernier, par une allusion à l'« existence ASSEZ aventureuse » de M. Ch. Pathé, en Amérique (*Les coulisses du Cinéma*, édit. pittor., Paris 1929, p. 28, ligne 13).

Passons !... Seul, le Cinéma nous intéresse.

Texte de M. Coissac :

Ses derniers sous ont servi à l'achat d'un « Kinéscope » d'Edison, dont l'exploitation en France doit — il l'espère du moins — être rémunératrice. Mais ses plans se modifient rapidement; le phonographe le conquiert tout entier et, d'accord avec ses trois frères...

(R. F. P. C. n° 240, p. 383, col. 2, lignes 42 à 47.)

Réfutation

En 1922, M. Coissac écrit :

« Cette même année 1895, Pathé commença le commerce des films cinématographiques, en achetant un *Kinétoscope Edison*. » (*Cinéopse* n° 39, p. 891, c. 1, l. 3 à 5.)

En 1925, M. Coissac écrit :

« Cette même année 1895, Pathé commença le commerce des films cinématographiques, grâce à un *Kinétoscope Edison* « rapporté d'Amérique, et qui, avec le Phonographe, complétait un spectacle. » (*Hist. du Cinéma*, p. 467, lignes 13 à 16.)

En juillet 1929, M. Coissac écrit :

« Mais le Phonographe ne répondait point au rêve de M. Charles Pathé et, bien que le commerce fût prospère et de bon rapport, il se mit à vendre concurremment, des « *Kinétoscopes* » d'Edison qu'il se procurait à Londres. » (*Coulisses du Cinéma*, p. 28, l. 22 à 25.)

En 1922, M. Coissac écrit :

« Il (M. Ch. Pathé) risque donc son billet de mille francs dans l'achat d'un phonographe Edison. » (*Cinéopse* n° 39, p. 891, c. 1, l. 36 et 37.)

En 1925, même leçon (*Hist.* p. 465, l. 10 à 14).

En juillet 1929, le Phonographe est acheté « A CRÉDIT » ! (*Coulisses...* p. 28, l. 14 et 15.)

En décembre 1929, contrairement aux dires antérieurs, l'achat du Phonographe est fait longtemps après celui du *Kinétoscope* et l'accord des « quatre (?) fils Pathé » est antidaté d'un an. (Cpr. av. *Cinéopse* n° 39, p. 891, c. 1, l. 35 et 36; *Hist.* p. 468, l. 13 et 14.)

Texte de M. Coissac :

C'est en 1895 qu'avec un capital initial de 24.000 francs, Pathé commença — mais combien timidement — le commerce des films cinématographiques, grâce au « Kinétoscope » qui, avec le phonographe, complétait un spectacle. Il élit (élut) domicile dans une très modeste boutique de Vincennes. Là vint lui faire visite le constructeur Henri Joly. Peu après cette première rencontre, Pathé et Joly s'associèrent; au dire de Charles Pathé, ce fut Joly qui, le premier, fabriqua, en France, des films cinématographiques destinés à l'appareil d'Edison.

Mais la plupart de ceux qui servaient à son exploitation étaient d'origine américaine ou anglaise. (R. F. P. C. n° 241, 1-1-30, p. 13, c. 1, l. 1 à 14.)

Afin de permettre au lecteur de se retrouver dans ce Salmigondis, rétablissons brièvement la vérité, avant toute réfutation :

A son retour d'Amérique, M. Pathé (Ch.) acheta d'abord un Phonographe qu'il exploita dans les fêtes et foires. Il

procura, à plusieurs reprises, des machines parlantes analogues à la sienne aux personnes désirant en acheter.

Comme il allait les chercher à Londres, son fournisseur lui proposa, par la suite, d'importer en France des « *Kinétoscopes* ».

En ce temps-là, M. Pathé (Ch.) n'occupait 72, Cours de Vincennes, à Paris (XII), qu'un appartement où M. Henri Joly lui rendit visite. M. Pathé ne loua la boutique de la même maison, qu'après la Commandite Rossi et l'Association avec M. Joly.

Enfin, ce sera seulement après l'expulsion de M. Joly et l'association avec deux de ses frères que M. Pathé s'installera dans un local situé dans la ville de Vincennes et bientôt transformé en laboratoire pour la fabrication des Films.

Passons maintenant à la

Réfutation

A la fin de l'année 1894 ou au début du mois de janvier 1895, M. Henri Joly, mécanicien photographe amateur, se rendit au domicile de M. Charles Pathé, 72, cours de Vincennes, Paris (XII), dans l'intention d'acheter un « *Kinétoscope* » pour l'exploiter dans les fêtes.

Le commerçant en chambre montra à son client éventuel des « *Kinés* » d'origine anglaise, contrefaçon très soignée et « bon marché » des « vrais Edison » qui « coûtaient les yeux de la tête »... Malheureusement, le constructeur anglais ne vendait pas de films et la maison d'Edison, livrant seulement trois films par instrument, paralysait la concurrence (M. Pathé manquait de films).

Joly s'élançant écrié : — Pourquoi ne fait-on pas de films ?

Son interlocuteur le regarda, stupéfait : — « Personne ne sait comment faire »... « Marey consulté n'en sait pas davantage ! » (*sic*)

Le visiteur demanda alors « à voir ce film si difficile à se procurer » et, l'ayant examiné attentivement, se rendit compte que ce n'était qu'une bande pelliculaire sensibilisée, aux images chronophotographiques obtenues par la méthode de Marey (dont il avait entendu parler). Il déclara donc qu'il ne voyait aucune difficulté spéciale à en obtenir puisqu'on trouvait du film vierge dans le commerce et conclut que lui, Joly, « se sentait capable d'entreprendre cette fabrication ».

Le marchand, étonné, « effrayé », ahuri, « sursauta »... puis se ravisant, engagea de façon pressante M. Joly à construire l'appareil au plus vite.

— Je crains, lui répondit tristement son « client », que mes faibles capitaux (3.000 francs) ne suffisent pas à tout !

— Soyez tranquille ! Si vous arrivez à un résultat, je vous AIDERAI... répartit M. Charles Pathé.

En moins de trois semaines, le premier « Appareil mouvementé Joly » fut construit, donnant, chose rare, entière satisfaction à son inventeur « qui s'aperçut de suite que le même mécanisme pouvait marcher en lanterne magique et montrer en projection les films faits » (fin janvier 1895) (1).

Joly tint M. Pathé au courant de ses travaux et lui vendit quelques-uns de ses premiers films. Puis, un jour, se trouvant démuné d'argent, lui rappela sa promesse. A sa grande surprise, M. Pathé répondit que, gêné pour le moment, il ne pouvait lui avancer que cent francs... mais qu'un arrangement pourrait se faire, avantageux pour les deux contractants. Quelques mois après, l'ancien forain ayant trouvé un petit commanditaire, disposant de 10.000 francs (M. Rossi), s'associait avec M. Joly et louait la boutique du rez-de-chaussée de l'immeuble.

A M. Pathé revenait toute la partie commerciale de l'affaire, la fabrication relevant exclusivement de M. Joly qui fut heureux de pouvoir employer, chez lui, un cousin de son associé, M. Berson.

On dira peut-être : voici la preuve que M. Pathé ne s'occupait que du commerce. En réalité, M. Pathé s'intéressait passionnément à l'industrie du film et à la fabrication des appareils. Une partie des travaux s'effectuait 72, cours de Vincennes, et si la plus importante était réalisée chez M. Joly, ce dernier et M. Berson se voyaient fréquemment pressés de questions de plus en plus précises, posées par l'associé (ou le cousin). Ne songeant qu'à l'intérêt commun, M. Joly s'efforçait de « tenir au courant de tout » M. Charles Pathé. M. Berson, autorisé implicitement à fournir à son parent tous les renseignements possibles, agissait avec la même confiance.

L'un et l'autre étaient à mille lieues de se douter que l'Association était pour M. Charles Pathé un ingénieux moyen de connaître les secrets d'une fabrication nouvelle.

Texte de M. Coissac :

Un peu plus tard, dans le but de concurrencer Lumière, qui, nous le savons, ne voulait à aucun prix vendre ses appareils, Charles Pathé, usant du même « procédé » que Méliès et beaucoup d'autres, fit construire un appareil de prise de vues et constitua rapidement un répertoire de films. (R. F. P. C. n° 241, p. 13, col. 1, lignes 15 à 20.)

Réfutation

Ayant réalisé, à la fin du mois de janvier 1895, un appareil de prise de vues réversible donnant une projection « commerciale », M. Joly envisageait l'industrie des Projecteurs, du film, de l'édition et du spectacle.

Son APPAREIL MOUVEMENTÉ, contenant 80 mètres de film à dérouler sans arrêt grâce à la fameuse « Boucle » brevetée et qui aurait fait passer plus d'un industriel en police correc-

(1) Dans le N. A. C. n° 3 (2^e série), juillet 1929, p. 62, j'avais dit : *avril-mai 1895*, par prudence, n'ayant pas encore approfondi la question. — M. N.

tionnelle, sans la catastrophe du « Bazar de la Charité », son « APPAREIL MOUVEMENTÉ », dis-je, permettait de présenter à toute une salle, des scènes cinq fois plus longues que celles vues par une seule personne dans les « Kinéoscopes ».

Mais l'« associé » Pathé, plus terre à terre, ne songeant qu'à la petite exploitation foraine, lui fit construire un Kinéoscope à quatre oculaires (Photozootrope Joly), afin d'assurer à l'exploitation une recette de 40 centimes au lieu de 10 par appareil et par « séance ».

Quelque temps après, M. Pathé voulut un duplicata du premier « appareil mouvementé » Joly, « pour servir à la prise des vues destinées au « Photozootrope », disait-il.

Cet « appareil mouvementé », annoncé aux clients, sous la rubrique PROJECTIONS (appareils à), à la page 2104, col. 2 du « Bottin » de l'année 1896 (publicité remise le 1^{er} octobre 1895) existait donc, avant la construction de son duplicata.

Reprenez, maintenant, ami lecteur, le texte que nous réfutons, et vous surprendrez, une fois de plus, « flagrante délictio », M. Coissac « malaxant » l'Histoire dans le but d'avantager injustement M. Louis Lumière, aux dépens de MM. Joly et Pathé.

Texte de M. Coissac :

Ainsi, quelques mois après la première séance publique des frères Lumière, au Grand Café, Pathé et Joly présentèrent à leur tour leurs films par projection, dans un « défileur spécial » de leur fabrication, permettant de projeter le film perforé de quatre trous par image, ce qu'on appelait DÉJÀ Perforation Edison pour la distinguer de la Perforation Lumière faite d'un seul trou. (R. F. P. C. n° 241, lignes 21 à 28.)

Réfutation

En juillet 1929, l'Historien-né de la publicité cinématographique nous enseigne avec componction :

« Seule, l'irrégularité des Perforations (Joly) ne permettait pas de les projeter dans un cinématographe, et l'appareil de prise de vues construit par Joly et qui avait mis à sec la bourse de Charles Pathé demeura SANS UTILISATION. (1)

« Comme Méliès, Charles Pathé avait essayé un refus de Lumière pour achat d'un appareil; procédant de la même manière, il en fit fabriquer un et se mit à débiter des bandes à l'emporte-pièce, s'en tenant tout d'abord à des incidents de la vie publique », etc.

Les Coulisses... p. 29, lignes 8 à 14.)

Le 1^{er} janvier 1930, autre leçon : l'Historien-né crée de toutes pièces le défileur Pathé-Joly et insinue que la Perforation Edison (1892 ? 1893 ?) pourrait bien être postérieure à la Perforation Lumière (1895), ce qui ne saurait être vrai si l'on ne songe qu'aux industriels lyonnais ayant employé, sans licence, foration Lumière (1895) identique à celle du « théâtre optique »

(1) Voyez à ce sujet, dans *Le Nouvel Art Cinématographique*, n° 4 (2^e série), octobre 1929, pp. 47 à 49, la Résurrection de l'œuvre d'Henri Joly.

d'Emile Reynaud (1888), créateur de la Projection animée, sous toutes les formes, par sa revendication de la Perforation de repérage assurée soit par des trous, soit par des échancrures... Revendication bouchant l'emploi de la Perforation à Edison qui n'a même pas osé en mentionner l'emploi dans le brevet du *Kinétographe* (1891).

Vraiment, les élèves de l'Ecole technique P. C. auront du mérite à ne pas s'enliser dans ce bourbier d'erreurs tendancieuses !

Texte de M. Coissac :

Mais comme beaucoup d'inventeurs, son associé Joly voyait grand; aussi, estimant insuffisantes les ressources de Pathé pour entreprendre cette industrie et lui donner le développement qu'il jugeait nécessaire, IL LE QUITTA pour s'associer successivement avec de Betz, marchand d'appareils et de films cinématographiques, et NORMANDIN, « ingénieur des arts et métiers » (1), tous échouèrent, ou à peu près, et seuls les anciens gardent leur souvenir.

(R. F. P. C. n° 241, p. 13, col. 2, lignes 3 à 12.)

Réfutation

Rien n'est plus faux ! M. Henri Joly, sans le moindre avertissement ou la moindre discussion préalable, s'est vu interdire brusquement, un beau matin, l'entrée de l'atelier dont le loyer était au nom de M. Charles PATHÉ, qui allait rompre ainsi de la manière la plus brutale et la plus injuste une association dont il aura été, aux yeux de la Vérité comme aux yeux de l'Histoire, le SEUL BÉNÉFICIAIRE.

On l'a déjà compris, M. Charles Pathé, son initiation cinématographique terminée, s'est débarrassé, d'un instant à l'autre, de l'artisan de son immense fortune.

Aucune négation, aucun démenti, aucune indignation véhémente ne sont permis à l'ancien associé de M. Henri Joly qui, à la suite du fait ci-dessus relaté, a intenté un procès à M. Charles Pathé pour « rupture abusive de contrat ».

Devant l'arbitre, M. Pathé dut reconnaître qu'il détenait indûment le deuxième modèle de l'appareil mouvementé de Joly et s'engager à le rendre... (ce qu'il ne fit jamais).

M. Henri Joly aura touché en tout CENT FRANCS, pour la création de l'Industrie du Film cinématographique, en France (2) et pour l'invention du premier « Appareil cinéma-

(1) M. Normandin était ingénieur de l'École Centrale des Arts et Manufactures.

(2) On lit dans les journaux de ces derniers jours : « Un hommage allemand aux frères Lumière : Lyon, 15 février. — A l'occasion du 35^e anniversaire du dépôt du premier film pris en France pour le Cinématographe, une Association de « Preneurs de vues (sic) et de Cinéastes allemands vient d'adresser à MM. Auguste et Louis Lumière un télégramme dans lequel ils leur présentent leurs hommages et leurs félicitations. »

Le pauvre Joly ne réclamera pas... contre cette nouvelle « erreur historique ! »

topographique mouvementé » (prise de vue-projection) français.

Texte de M. Coissac :

Charles Pathé, complètement étranger jusque là à la Photographie et à la Projection, acquit une instruction solide dans l'étude de tous les manuels techniques qu'il put se procurer, puis il se forma à l'école de la Pratique. Et lorsque, enfin, il se sentit bien armé pour la lutte, il prit ses trois frères comme associés, chacun apportant 8.000 francs, etc.

Réfutation

Ainsi donc, selon l'Historien-né, un an après avoir entrepris la vente des Kinétoscopes et de leur contrefaçon anglaise, six mois après l'association avec M. Joly et le placement chez ce dernier du cousin Berson, six mois après l'exécution des travaux cinématographiques courants, dans le local du 72, cours de Vincennes, **M. CHARLES PATHÉ SERAIT RESTÉ COMPLÈTEMENT ÉTRANGER** à l'industrie du film (prise de vues, tirage, etc.), à la fabrication des appareils, etc.

Ce serait seulement après l'expulsion de M. Joly que M. Ch. Pathé, fils d'un charcutier, instruit dans l'art paternel et « forain » (depuis le 8 septembre 1894), aurait acquis une instruction solide dans l'étude des manuels et se serait formé ENSUITE à l'« école de la Pratique » !...

En vérité, le membre correspondant de l'I. C. E. prend les élèves de l'E. T. P. G. et les lecteurs de la R. F. P. C. pour des êtres « baptisés à l'eau de morue » (imbéciles), selon l'expression des Gascons.

Qu'on en juge !

En 1896, des photographes savants comme Pirou, n'osent s'adonner à la Cinématographie qu'après s'être entourés de spécialistes (Joly, etc.) payés au poids de l'or, et voilà un jeune homme de trente-deux ans, sachant tout juste lire, écrire et compter, charcutier de profession, marchand forain depuis son mariage, qui acquiert une instruction solide en cinématographie dans l'étude de manuels ignorant tout de cette science nouvelle tenue secrète... et ce « prodige » se forme ENSUITE à l'« Ecole de la pratique »... dont il connaît à fond les procédés depuis six mois !

Mais tout ceci n'est rien à côté du bouquet :

« Et lorsqu'enfin il (M. Ch. Pathé) se sentit bien armé pour la lutte, il prit ses trois frères comme associés, chacun apportant 8.000... »

Mon Dieu ! oui ! M. Charles Pathé, après avoir surpris les secrets de la Fabrication Joly, a évincé son malheureux associé, pour repartir du pied gauche avec deux de ses frères (et non trois).

Connaissant empiriquement le mécanisme des appareils et l'industrie du film, mais ignorant tout des Principes élémen-

lares de la Photographie, de la Projection et, cela va sans dire, de la Mécanique, M. Ch. Pathé dut s'atteler courageusement à l'étude de la THÉORIE pour pouvoir utiliser la PRATIQUE.

Et dans cette Assimilation rapide de tant de connaissances scientifiques, l'ignorant de la veille a révélé une Puissance de travail remarquable, *géniale*.

Telle est la vérité sur l'initiation cinématographique de M. Charles Pathé.

**

Il est vraiment regrettable que M. Coissac, Historien officiel de la République française, Président honoraire de l'Association professionnelle de la Presse cinématographique de Paris,

Syndic de la Presse scientifique de Paris,

Expert près l'Institut international de coopération intellectuelle de la S. D. N.,

Membre correspondant de l'Institut international du Cinématographe éducatif,

Expert de la Commission consultative des travailleurs intellectuels siégeant à Genève, au Bureau International du travail près la S. D. N.,

puisse ainsi « fausser l'Histoire » au détriment d'un grand Inventeur français actuellement ruiné et réduit à gagner son pain quotidien en accomplissant la tâche obscure de « Gardien de nuit ».

Une fois de plus, nous prenons la liberté d'attirer la bienveillante attention des pédagogues français et étrangers sur le caractère fantaisiste de l'Enseignement historique » donné aux jeunes élèves de l'ECOLE technique de Photographie et de Cinématographie de PARIS.

.....

Lettrés d'Europe et d'Amérique, pour connaître la marche de l'Esprit français et savoir exactement la valeur intellectuelle de l'ouvrage qui vient de paraître « en FRANCE », abonnez-vous à la Revue des livres et des revues qui paraît le 10 et le 25 de chaque mois :

LA QUINZAINE CRITIQUE

Vente et abonnements à la « Maison du Livre français », 4, rue Félibien, PARIS, VI^e.

Le Gala Méliès

Le GALA MÉLIÈS, organisé par le « Studio 28 » avec le concours de l'*Ami du Peuple* et de *Figaro*, en l'honneur du créateur du spectacle cinématographique, a eu lieu, dans la soirée du 16 décembre dernier, à la grande Salle Pleyel. (1)

Mis en bonne disposition par la façade illuminée, les couples pénétraient gaiement dans le hall de cinquante mètres qui conduit aux escaliers de la grande salle... pour en monter, avec gravité, les marches, entre deux haies de cavaliers de la garde républicaine, immobiles comme les « Cent-Gardes » dans leur grande tenue. Pardessus, manteaux et chapeaux remis au vestiaire, on se hâtait d'entrer dans la salle où le meilleur accueil vous était réservé par les plus agréables vedettes du cinéma français qui vous offraient des programmes. (2)

Après avoir adoré Dieu dans ses charmantes petites créatures et jeté un coup d'œil admiratif à l'immeuse voûte qui, d'un seul jet, joint le fond de la scène au sommet du second balcon, le nouvel arrivant, déjà conduit à sa place, embrassait d'une regard panoramique le captivant spectacle offert par l'assistance elle-même.

Orchestre, parterre, loges, balcons semblaient former autant de corbeilles émaillées de fleurs vivantes.

A peine assis, on ne tardait pas à s'apercevoir que le plaisir des yeux était le fruit de l'éclairage indirect, de l'absence voulue de toute recherche décorative, de la disposition des fauteuils en quinconce... ce qui ne suffisait pas à satisfaire le jugement de chacun.

D'où pouvait bien provenir le cachet inoubliable de distinction racée, d'élégance naturelle non seulement des mimes, mais du public, j'allais dire : de la figuration tout entière ?

(1) 252, rue du Faubourg Saint-Honoré, Paris, 8^e. Due aux travaux d'acoustique de Gustave Lyon et réalisée par les architectes Auburtin, A. Granet et Mathon, la Salle Pleyel est l'*auditorium* le plus parfait du monde et se prête merveilleusement à l'exploitation cinématographique. L'immeuble, inauguré le 19 octobre 1927, comprend les salles Pleyel (2.543 pl.), Chopin (509 pl.) et Debussy (150 pl.), soixante studios d'artistes, une galerie de peintures, un salon de thé-bar, de vastes magasins de pianos, une importante collection de souvenirs, etc... La visite en est intéressante.

On sait que fondée en 1807 par Ignace Pleyel (1757-1831), élève de Haydn (1732-1809), la Maison Pleyel s'installa en 1838, 22-24, rue de Rochechouart (Paris-9^e). C'est dans la salle aujourd'hui disparue de cette maison que Chopin, A. Rubinstein, Saint-Saëns, Debussy, etc., firent leurs débuts.

(2) Mmes Monique Chryses, Vera Flory, Simone Mareuil, Hélène Hallier, Jane Heßling, Esther Kiss, Claudie Lombard, Ginette Madlle, Jackie Monnier, Suzy Pierson, Andrée Standard et Suzy Vernon.

Ami du Peuple, 16 décembre 1929, édition de 5 heures.

— De l'atmosphère de calme créée par l'ambiance architectonique, de la faible intensité des conversations *mezza-voce* (en raison de l'heureuse acoustique du grand vaisseau)...

Peut-être ? Mais il y avait autre chose : l'attente curieuse du spectacle chez les jeunes femmes, les jeunes gens et les jeunes filles, le souvenir et l'envie de revoir des vues évocatrices d'années heureuses chez les spectateurs d'âge moyen; enfin, chez certains « cinéastes », l'espoir charitable de critiquer demain de vieilles productions antédiluviennes... oh ! pardon ! d'avant guerre !

A 20 h. 30, les 2.546 places de l'immense vaisseau étaient déjà prises et plus de mille personnes refusées à la porte.

La salle devint animée et les conversations bruyantes. On se montra les membres présents du comité d'honneur (MM. Abel Gance, Frantz Jourdain, Grimoin-Sanson, Harold Smith, Pierre Noguès, Léon Druhot, Charles Burguet).

Puis l'attention générale se concentra sur Georges Méliès, très entouré, et qui avait grande allure, en tenue de soirée.

Nombre de ses anciens artistes, beaucoup d'amis et de relations venaient le saluer et le complimenter dans la loge qu'il occupait avec les siens.

Georges Méliès, courtois et charmant, paraissait un peu distrait et ses partisans devinaient sa perplexité sur le point de savoir comment le public de 1929 ayant payé ses places au prix fort, allait apprécier une exhumation de vues admirables, certes, par leur technique et par leur virtuosité d'exécution, mais différenciant diamétralement des vues cinématographiques actuelles...

L'éclairage de la salle fit place à celui de l'écran, tandis que retentissait le phonographe électrique, à 21 heures précises...

**

La première vue présentée : *Les illusions fantaisistes*, dans laquelle, mimant le rôle principal, Georges Méliès apparut sur l'écran, fut accueillie par des rires et des bravos enthousiastes.

Le maître fut dès lors rassuré, car il avait redouté l'insuffisance photographique de ses vues anciennes prises avec des appareils très inférieurs à ceux d'aujourd'hui. Les films du gala étant classés par ordre d'intérêt et d'importance, toutes les vues obtinrent un vif succès, un succès progressif, chaque pièce laissant le public abasourdi qu'on ait pu réaliser de tels spectacles longtemps avant la guerre, intrigué surtout par ce genre — inconnu aujourd'hui — de pièces hérissées de difficultés d'exécution technique, charmé par des actions rapides, amusantes, intelligibles sans effort, sans sous-titres et sans gros plans, bref d'un art absolument différent de la technique américaine, d'une dramatique purement française dont Geo Méliès aura été le créateur.

Les dernières vues projetées : *Les 400 coups du Diable*, les *Hallucinations du Baron de Munchausen* (films féériques) et *La Conquête du Pôle* valurent à leur auteur d'interminables ovations.

**

A la fin de la projection des films de Méliès, accueillie par des bravos enthousiastes, on vit apparaître sur l'écran Méliès lui-même, déchirant avec fureur et traversant au fur et à mesure une série d'affiches de Barrère; puis l'obscurité se fit brusquement, et sous le feu brutal d'un projecteur, il apparut en scène, complètement ébloui au moment où la lumière reparut. Aussi commença-t-il en ces termes humoristiques dès que le tonnerre d'applaudissements qui l'accueillit prit fin et qu'il put parler :

« Mesdames, messieurs, je vous demande mille pardons, mais vous me voyez complètement rempli de stupeur. On me poursuit dans les rues, on arrache mes films de mes poches, on me jette sur la scène, en m'obligeant à traverser nombre d'affiches; quelle diable d'idée ont eue les organisateurs de ce gala. Enfin, je m'incline, il paraît que c'est une présentation moderne d'un artiste « en chair et en os ». (On sait que c'est Méliès lui-même qui inventa cette présentation de l'acteur Vilbert, dans une revue des Folies-Bergères) et l'on me demande de dire quelques mots au sujet des films que vous venez de voir. Je vais donc le faire, mais, auparavant, j'ai un devoir supérieur et très agréable en même temps à remplir. Je dois tout d'abord remercier les organisateurs de ce gala splendide en mon honneur. Tout d'abord M. Mauclair, directeur du « Studio 28 », qui a découvert tout ce stock de pellicules, complètement introuvables depuis 1914, et qui a dû se livrer à un énorme travail pour les remettre en état, les faisant contretyper, pour certaines, et recolorier, comme les originaux. Je remercie aussi l'*Ami du Peuple du Matin* et son fondateur, M. François Coty, l'*Ami du Peuple du Soir*, ainsi que le *Figaro*, de l'énorme effort qu'ils ont accompli, gracieusement, pour le succès de ce gala, qui dépasse toutes les prévisions, car cette salle immense a été trop petite pour contenir les spectateurs, accourus en foule, que je remercie, eux aussi, de leur splendide accueil.

« Je dois aussi de chaleureux remerciements aux membres du comité d'honneur qui sont en face de moi. Le grand Talma, nous dit l'histoire, eut un jour l'honneur de jouer devant un parterre de rois. L'honneur qu'on me fait aujourd'hui est pour moi aussi précieux, car j'ai la joie de paraître ici devant les plus hautes notabilités de la corporation cinématographique. Merci à M. Abel Gance, qui est considéré, à juste titre, comme un de nos meilleurs metteurs en scène français; à M. Franz-Jourdain, l'éminent président du Salon d'automne; à MM. Léon Gaumont et Louis Aubert, tous deux présidents d'honneur de la Chambre syndicale de la Cinématographie, et dont les noms sont si connus du monde entier que je n'ai pas besoin de rappeler leurs titres; à M. Delac, le très distingué président actuel de cette Chambre syndicale; à M. Burguet, président de la Société des auteurs de films; à M. Harold Smith, représentant en France les grandes firmes américaines; à M. le docteur Noguès, un grand savant, beaucoup trop modeste, mais éminent, car il est l'inventeur du cinéma au ralenti à grande fréquence, qui fera faire un pas énorme aux sciences en général, et à la chimie, la médecine et la chirurgie en particulier. Merci aussi à trois de mes bons amis du comité, M. Grimoin-Sanson, un des premiers

constructeurs d'appareils, inventeur du phototachygraphe et du Cinéorama de l'exposition de 1900, projection panoramique sur écran circulaire; M. Léon Druhot, le très sympathique rédacteur en chef de *Ciné-Journal*, le Journal du Film, le plus ancien, si je ne me trompe, des journaux corporatifs; enfin, à M. Maurice Noverre, l'érudite directeur du « Nouvel Art Cinématographique ». Si j'oublie quelqu'un, excusez-moi, il est si difficile, dans une improvisation, de ne pas avoir quelques absences de mémoire. Je m'en voudrais, toutefois, de ne pas remercier nos charmantes vedettes... On disait vedettes, de mon temps. Aujourd'hui, on dit « Stars », c'est plus américain. Mais voilà, le mot « Star »... était, précisément, ma marque de fabrique. J'hésite à l'employer; enfin, va pour Star; je ne les remercie pas moins de leur aimable dévouement, car c'en est un, et une grande fatigue que de vendre les programmes dans cette immense assemblée. Je ne suppose pas, en effet, qu'elles soient venues simplement poussées par la curiosité pour contempler un des vieux grands-pères de l'Art muet. Mais qu'elles sachent bien une chose, et je le déclare ici, sous la foi du serment, je n'ai aucune intention de leur faire concurrence en public, soit par la beauté luxuriante de ma blonde chevelure, ni par ma beauté plastique, ni par ma photo-gé-nie ! (Rires.) Enfin, malgré cette longue énumération, permettez-moi de remercier de sa présence une artiste éminente, Mme Thuillier (1) qui, pendant vingt ans, coloria avec un remarquable talent les films de la maison Pathé et les miens; travail de bénédictin, demandant, à cause de la petitesse des personnages, une habileté et une sûreté de main qui dépasse tout ce qu'on peut concevoir comme difficulté d'exécution.

(1) « Devant nous, Mme Thuillier qui, sur les indications du cinéaste (Georges Méliès), coloria tous ses films, s'indigne de voir disparaître la technique de la couleur.

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

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

— Et le public du cinéma Dufayel!...

— Ne ménageait pas son enthousiasme. Ah! monsieur, Dufayel fut mon dernier client. Il exigea toujours des bandes colorées à la main. Le coût en était plus élevé...

— ?...

— De six à sept mille francs par copie, pour une bande de 300 mètres, et cela avant la guerre. Nous exécutions en moyenne soixante copies pour chaque production. Le coloriage à la main grevait donc assez lourdement le budget des producteurs.

— ...

— Aujourd'hui, le métier se perd. Si j'avais eu le temps, je me serais occupée moi-même du coloriage des films destinés au gala Méliès.

— ...

— J'ai colorié les films de Méliès pendant quinze ans. Depuis 1897 jusqu'en 1912... »

L'Ami du Peuple (du soir), 13 décembre 1929. « Mme Thuillier nous rappelle... Le temps où le cinéma ne manquait pas de couleurs », par François Mazeline.

« Et maintenant, quelques mots à propos des films eux-mêmes :

« Il n'est nullement entré dans l'idée des organisateurs, et vous l'avez bien compris, de vouloir établir une comparaison quelconque entre des films datant de vingt-cinq et trente ans, et ceux d'aujourd'hui. Leur seul but a été de produire une sorte d'étude rétrospective et de montrer aux spectateurs d'aujourd'hui l'évolution de la cinématographie depuis sa création. Certes, je suis le premier à reconnaître les immenses progrès réalisés depuis le début par la beauté photographique des images, due au perfectionnement incessant des appareils, perfectionnement auquel nous avons pris notre part dans une carrière de vingt-cinq ans; je reconnais aussi que la technique a changé du tout au tout. Donc, n'établissons aucune comparaison; surtout alors que vous venez de voir un genre très spécial de films, genre dans lequel je n'ai pas de successeur. Ces films ont été retrouvés par hasard, dans la laiterie d'un château! et dans quel état, mon Dieu! Or, quoique j'aie touché un peu à tous les genres en cinématographie, cet établissement (1) ne prenait chez moi que des films fantastiques ou féeriques; c'est pourquoi tous les films présentés ce soir sont remplis des truquages fantaisistes et fantastiques les plus cocasses, l'une de mes spécialités. Alors, le cinéma servait surtout à occuper la jeunesse, mais il fallait aussi intéresser les grandes personnes qui les accompagnaient. D'où cette accumulation énorme de trucs imprévus, qui frappaient de stupeur les spectateurs d'alors, complètement incapables de se rendre compte de la façon dont tout cela pouvait s'obtenir. Les jeunes s'amusaient, grâce à la naïveté voulue du scénario; les grands étaient intrigués par des réalisations incompréhensibles. J'ai vu, et je redoutais un peu le contraire, que les spectateurs de ce soir ont pris le même plaisir à la vue de ces fantaisies que ceux d'il y a vingt ans, et j'en ai été très heureux. Vous avez bien compris aussi, et je vous remercie de n'avoir pas été choqués, que les appareils avec lesquels ont été prises ces vues, étaient plus que rudimentaires, presque toujours construits par nous, et ne comportant aucun des perfectionnements et des commodités actuelles. De plus, nous n'avions pas ces merveilleux éclairages intensifs qui permettent des luminosités et des prises à contre-jour admirables. Nous devions nous contenter de la lumière du jour qui nous jouait souvent de vilains tours, et nos pellicules négatives n'avaient pas encore la perfection et la sensibilité extrême de celles d'aujourd'hui.

« Enfin, mesdames et messieurs, j'ai vu que tout le monde s'est bien amusé, malgré les imperfections photographiques des vues ressuscitées, et je vous assure que je n'ai pas été le dernier à me divertir, en retrouvant sur ces films nombre de mes anciens artistes, dont beaucoup m'ont fait le plaisir d'assister à cette représentation, et en me revoyant moi-même, vingt-cinq ans plus tard, à l'époque où je me livrais aux compositions les plus humoristiques, et, permettez-moi cette expression triviale, où j'exécutais les « gaffettes » les plus échevelées pour amuser

(1) La Maison Dufayel.

mes contemporains du XIX^e siècle et ceux du commencement du XX^e » (2)

*
**

Georges Méliès doit cette merveilleuse facilité d'improvisation à la longue pratique (43 ans) de la Prestidigitation, plutôt qu'à son expérience de la scène théâtrale. La soirée du 16 décembre 1929 fut une résurrection triomphale pour celui que Léon Druhot avait fait déjà revivre aux yeux de la Corporation, en 1927, et que nous désignons nous-mêmes dans *Ciné-Journal* et dans un *tract*, comme le CRÉATEUR DU SPECTACLE CINÉMATOGRAPHIQUE, il y a deux ans à peine.

Cette fois, un pas immense, décisif, vient d'être franchi. Le grand public qui ignorait, hier, Méliès, le connaît désormais et peut apprécier l'opportunité de nos efforts pour rendre au créateur de l'Art cinématographique, à son auteur le plus fécond (4.000 films), à son interprète le plus brillant (1896-1912), la place qu'on ne peut lui refuser dans l'Histoire de l'Art et dans celle de l'invention des procédés techniques du Cinéma, la PREMIÈRE.

*
**

Le spectacle du 16 décembre a-t-il offert au public une vision synthétique complète de l'art créé par Georges Méliès ?

— Hélas ! non, puisque la Maison Dufayel ne prenait chez Méliès que des films comiques, fantastiques ou féeriques, pour amuser sa clientèle d'enfants.

Ce genre spécial où le maître excella ne représente qu'une faible partie de sa production qui comportait de nombreuses reconstitutions historiques, des drames, des comédies, des opérettes, des opéras-comiques, des opéras, sans oublier les scènes de batailles, les actions mythologiques, les œuvres sociales (Histoire de la Civilisation, etc.).

Dans la série projetée à la grande Salle Pleyel, il y eut seulement des pièces dites « à trucs », d'ailleurs si bien établies qu'elles ne fatiguèrent à aucun moment le public.

Il faut espérer que tout n'est pas perdu dans l'énorme quantité de films édités par Georges Méliès et qu'un jour prochain on mettra la main sur d'autres bandes « Star-Film » oubliées dans l'armoire d'anciens forains ou impresarii.

*
**

— Pourquoi le nom de Georges Méliès était-il inconnu du grand public ? nous ont demandé plusieurs lecteurs du « Nouvel Art »...

La réponse est facile :

— Seul en cinématographie, Méliès n'a jamais fait la moindre « publicité » sur son nom. Il a été pendant 18 ans l'interprète principal de toutes ses compositions, sans que son nom ait jamais

(2) *Ami du Peuple*, 2^e année, n^o 597, vendredi 20 décembre 1929, page 4, Au Gala de la Salle Pleyel. Allocution de Georges Méliès.

figuré comme « vedette » ou comme « Star », sur les affiches, sur les programmes, sur l'écran.

Si Georges Méliès « interprétait » lui-même, c'est que dans le genre de vues — hérissées de difficultés techniques — qui constituait sa spécialité, il lui était matériellement impossible de se faire remplacer par un artiste quelconque, qui, tout bon comédien qu'il pût être, aurait été incapable de surmonter ces difficultés particulières, dont seul l'inventeur pouvait triompher, après les avoir préalablement étudiées de façon approfondie.

Méliès tenait si peu à se faire un nom, comme vedette, que l'une de ses préoccupations était qu'on ne le reconnût pas — à l'inverse des artistes qui, comme Charlot, Max Linder, Prince (Rigadin), André Deed (Gribouille), etc., conservaient toujours sur l'écran une physionomie identique pour se créer une personnalité artistique spéciale et se faire reconnaître du public à première vue; Méliès, fort habile dans l'art du maquillage, s'appliquait à se rendre méconnaissable dans les innombrables vues qu'il a produites, jouant un grand nombre de rôles dans des costumes différents et avec les « têtes » les plus variées.

Le titre de ses films était, lui aussi, toujours impersonnel. On lisait, par exemple :

L'illusionniste fin de siècle, *Le roi du maquillage*, *Prestidigitation transcendante*, *Le compositeur toqué*, *Le dessinateur express*, *Un cauchemar*, *Le Royaume des Fées*, *Le Palais des Mille et une Nuits*, *Hydrothérapie fantastique*, *La conquête du Pôle*, *Le Voyage à travers l'Impossible*, etc. Il en était ainsi pour toutes les productions mentionnées sur son catalogue.

Les acheteurs de ses films voyaient bien, imprimée en relief (au début de chaque bande) la marque de fabrique *Geo-Méliès* « Star-film », mais seuls, ils la voyaient, car cette marque n'était pas projetée sur l'écran, à la fin du film, comme le *Globe* de la maison Gaumont, le *Coq* de la maison Pathé ou les autres marques figurant à la fin de tous les films des maisons d'édition.

Dans un autre ordre d'idées, Georges Méliès n'avait pas ouvert de succursales, de maisons de vente ou d'exploitation dans toutes les villes du monde, comme le firent d'autres grandes firmes, ni formé de filiales étalant sur tous les murs le nom de la Maison Mère.

Le maître se bornait à concevoir et à réaliser ses vues, puis à la vendre (on ne « louait » pas, en ce temps-là). Ses pièces, fort intéressantes, obtenant un grand succès, il n'en demandait pas davantage et ne songeait guère à attirer l'attention du public sur son nom, célèbre depuis longtemps, comme étant celui du directeur du Théâtre Robert Houdin et du plus fécond des inventeurs en illusionnisme.

Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que la brillante jeunesse de 1929 n'en ait jamais entendu parler et que les générations d'avant guerre, qui se souviennent fort bien des films extraordinaires qui ont divertit leurs belles années, sachent seulement depuis quelques mois le nom du créateur du spectacle cinématographique.

*
**

Revenons sur les *Vues fantastiques* présentées au Gala : les *Illusions fantaisistes* et le *Papillon fantastique* (1) sont des scènes de prestidigitation transcendante, exécutées par l'auteur avec une habileté, un brio, une imaginative extraordinaires.

Le *Locataire diabolique*, film folichon, comporte des truquages incompréhensibles. Le déménagement « à la cloche de bois » du locataire qui déguerпит après avoir enfermé, avec une vitesse vertigineuse, l'ensemble de ses meubles et les membres de sa famille dans sa valise qu'il emporte, est un chef-d'œuvre.

Le *Juif errant* présentait un grand intérêt rétrospectif. Dans ce film, on voit, en effet, la première surimpression (le Christ et les personnages de la Passion passant dans le ciel) et le premier orage avec pluie et éclairs produits par des moyens artificiels.

Le *voyage dans la lune*, cité couramment encore aujourd'hui comme un chef-d'œuvre des âges héroïques du Cinéma fut la première pièce fantastique, de métrage relativement long. Ce film, qui contient les plus amusants truquages, obtint d'ailleurs, en son temps, un succès mondial.

Les *hallucinations du baron de Munchhausen* représente un long cauchemar où l'on voit alternativement des scènes gracieuses et des scènes infernales peuplées de monstres hideux.

Un trop bon diner du baron motive le mauvais rêve.

On a fort admiré la maîtrise avec laquelle ont été construits et actionnés les êtres ou animaux fantastiques qui fourmillent dans cette fiction. Ils paraissent vivants, bien que mécaniques, et crachent feu, flammes et fumée. Les visions agréables qui leur succèdent sont d'une réalisation charmante.

Les *400 coups du Diable*, féerie remplie de trucs et de machinerie théâtrale, rappelle les anciennes pièces du Châtelet.

Le passage de la « Voiture Astrale » et de son désopilant cheval articulé au milieu des astres, merveille d'exécution, a soulevé une tempête de bravos.

La *Fée Carabosse*, pièce fantastique aux décors admirables,

(1) Dans *Papillon fantastique*, au milieu d'un décor où les couleurs les plus caressantes se succèdent sans difficulté, Méliès, vêtu d'un superbe costume Louis XIV rouge carmin, meurt inexplicablement dans une cage d'or à gauche, pour réapparaître doucement à droite dans le plateau d'une énorme balance. Il s'adonne à ce jeu périlleux de plus en plus rapidement et dans des circonstances et des décors de plus en plus compliqués, puis il fait apparaître entre les ailes d'un grand papillon né d'un petit nuage de fumée rose, le corps gracieux et joliment habillé d'une femme longue. Un autre papillon vient bientôt, également animé par une femme.

Mais un feu d'artifice effrayant fait disparaître ces charmantes créatures. Contre une vaste toile d'araignée, une nouvelle fée est tapie, autour de laquelle s'agitent dangereusement des sortes de bras de pieuvre.

Méliès a visé avec sa carabine l'apparition menaçante et il termine ces tableaux dont il semble à la fois fier et stupéfait dans les nuées d'un éden rose et or.

Le premier magicien du cinéma n'était pas à court de fantasmagorie.

J. G. A.

Ami du Peuple n° 443, 19 juillet 1929, p. 4, col. 1. « Un film de Méliès », par J. Georges Auriol.

a séduit tout le monde. La chevauchée de la vieille fée sur son balai à travers les airs a fait exploser les rires et les applaudissements.

Enfin, la *Conquête du Pôle*, voyage fantastique au milieu des paysages les plus étranges, a ravi le public. Dans la *Conquête*, on voit le premier aérobus à hélice (hélicoptère) imaginé par Georges Méliès longtemps avant que les appareils de cette nature entrassent dans le domaine de la réalité. Ce film splendide fut acclamé après le dernier tableau.

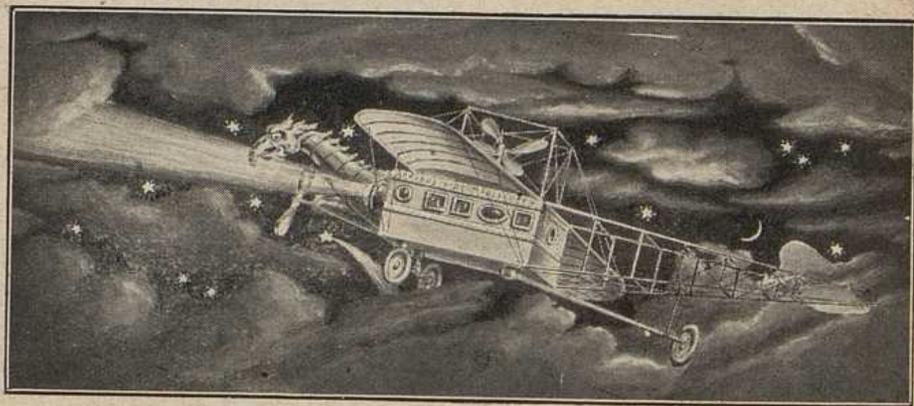
*
**

Nous donnons deux gravures représentant le passage de la voiture astrale au milieu des astres, et celui de l'aérobus au milieu des constellations, tandis que les nuages défilent à grande



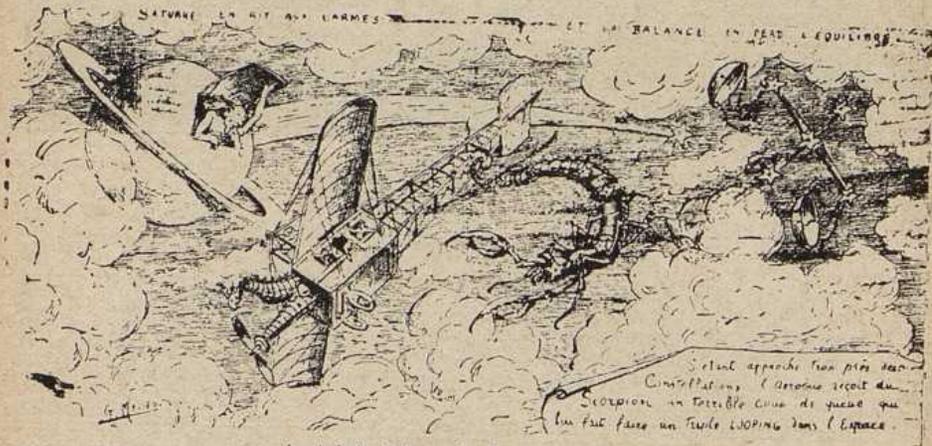
La voiture astrale et le cheval apocalyptique
dans les 400 COUPS DU DIABLE
(Maquette originale)

vitesse en sens inverse de la marche de l'aéro. Des astres en feu et des personnages mythologiques flottant au milieu des nuées font, dans ces tableaux, le plus artistique et le plus fantastique effet. La voiture astrale figure dans *Les 400 coups du Diable*, l'aérobus dans *La conquête du Pôle*. Une troisième gravure représente l'arrivée de l'obus dans la lune (tableau intitulé : en plein dans l'œil !), dans *Le Voyage dans la Lune*. Ces trois tableaux ont provoqué une ovation au gala de la Salle Pleyel. Il suffit de jeter un coup d'œil sur ces photogravures qui sont la reproduction exacte des maquettes originales conçues et exécutées par G. Méliès, ainsi que sur celle représentant un Selénite (ou habitant de la Lune), pour voir avec quel soin Méliès préparait ses vues avant de passer à leur réalisation. Tous les décors, les praticables, pièces de la machinerie, costumes, accessoires, etc., étaient dessinés à part, jusqu'à ce qu'il fut satisfait de l'ensemble de ses compositions, et rien n'était laissé au



L'aérobis à hélicoptère du Docteur Maboul
dans la CONQUÊTE DU POLE
(Maquette originale)

hasard: de telle sorte que, lors des prises de vues, tout était prévu et organisé dans les moindres détails. C'est la raison principale pour laquelle, même dans les vues où il s'est lancé

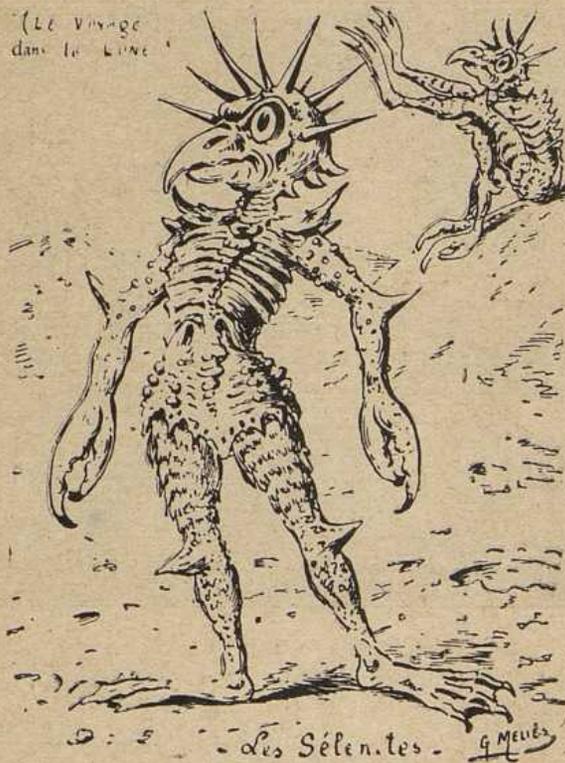


Le triple " Looping " de l'aérobis
Saturne, le Scorpion et la Balance
(Croquis original)

dans des conceptions volontairement extravagantes, tout semble se passer de la façon la plus naturelle dans un monde cependant tout à fait imaginaire.

*
**

(Le Voyage
dans la Lune)



Maquette du costume des Habitants de la Lune (Sélénites)
dans le VOYAGE DANS LA LUNE

(Cartonnages moulés et entoilés, d'après la composition originale de G. Méliès)

Nous avons dit que si Méliès fut le créateur du spectacle cinématographique, sa réputation s'est surtout établie grâce à ses vues fantastiques, et qu'il est ordinairement reconnu comme le père des truquages cinématographiques, ou désigné comme le Jules Verne du Cinéma (Coissac). Cela tient à ce que devant le succès de ce genre de vues, il y a 15 ou 20 ans, il se vit obligé d'en produire un très grand nombre, mais l'erreur qui consiste à croire qu'il a produit seulement des vues fantastiques est des plus graves. Et, malheureusement, le fait que l'on n'a, jusqu'à présent, retrouvé et projeté à la Salle Pleyel que quelques-unes de ses vues à trucs, contribuera aussi à perpétuer cette erreur fondamentale. (1)

(1) Voyez à ce sujet une excellente étude de Léon Druhot, parue dans *Ciné-Journal*, 24^e année, n° 1.073, 21 mars 1930, pp. 10 et 11, sous le titre : « Une mauvaise action ».

Druhot démontre, avec sa logique habituelle, que les critiques agressives d'un jeune cinéaste hollandais reproduites par le journal *Cinéma* d'Anvers



L'arrivée de l'obus dans la Lune

Tableau intitulé : *En plein dans l'œil* (VOYAGE DANS LA LUNE)

(Maquette originale à l'encre de Chine de G. Méliès)

Or, si nous l'avons dénommé, nous, le créateur du spectacle cinématographique, c'est précisément parce qu'il a créé ce spectacle de toutes pièces, dans tous les genres, et non pas seulement dans le genre fantastique, dans lequel il montra une si étonnante maîtrise.

Georges Méliès vint au Cinéma trop tôt, à une époque où l'éducation des spectateurs n'était pas encore faite, à un moment où seules les compositions comiques avaient chance d'attirer un public de primaires. Il ne faut pas oublier que pendant longtemps, le public lettré hésita à se risquer dans les salles cinématographiques, et qu'avant l'ouverture de ces salles, seules les baraques foraines exhibaient des vues animées. Comment s'étonner, dès lors, des productions qui nous paraissent aujourd'hui enfantines, et qui étaient, en effet, destinées à la foule et non à une élite. Mais nous savons que Méliès était dessinateur, peintre, artiste en un mot, en même temps qu'homme de théâtre. Il ne pouvait donc se contenter de ces petites vues qu'on a flétries depuis sous le nom de « pitreries ridicules »

(26 février 1930, p. 25) sont dérisoires. Il est à retenir que Georges Méliès est le fils d'un Français, d'ascendance espagnole lointaine, marié avec une jeune Hollandaise de Scheveningue (Hollande), Mlle Catherine Schueringh.

Le génie de Méliès est le fruit magnifique de trois races.

ou de « productions guignolesques » ; et c'est pourquoi il eut, le premier, l'idée de produire des compositions plus relevées et plus artistiques. Il nous suffit de jeter un coup d'œil sur son catalogue pour voir que, dès la première année, il chercha à utiliser le cinématographe soit pour reproduire des tableaux connus, soit pour reconstituer les événements d'actualité, soit pour mettre à l'écran des pièces, des contes, des opéras ou opérettes, soit pour réaliser ses conceptions personnelles. Il alla, même jusqu'à faire des vues mythologiques, une histoire de la civilisation, des vues historiques, toutes choses exigeant une certaine instruction pour être appréciées des spectateurs. Et c'est à ce moment de sa carrière que, comme tous les précurseurs, il vint trop tôt, car le public, comme nous le disions plus haut, n'était pas celui qui convenait à des vues d'un ordre trop relevé. La clientèle réclamait avant tout des sujets comiques, et quand, au hasard de ses recherches, Méliès commença à découvrir les premiers truquages possibles en cinématographie, il mit la main, sans s'en douter, à ce moment, sur une mine inépuisable. En effet, ce nouveau genre permettait toutes les compositions d'imagination, les épisodes les plus comiques et en même temps la réalisation de choses réputées impossibles. Il y avait donc là, non seulement matière à satisfaire les primitifs, mais aussi à intriguer les chercheurs et à plaire aux artistes, ce genre de compositions permettant de se lancer dans le domaine de la fantaisie et du rêve et de réaliser des tableaux harmonieux, artistiques, féeriques ou fantastiques. De plus, il y avait un avantage énorme, en ce sens que ce genre de productions était compris d'emblée par les peuples les plus divers, sans qu'il fût besoin de donner d'explications écrites. C'était donc la diffusion assurée des vues cinématographiques chez les peuples de toutes langues; en un mot, un vrai langage universel.

Ce fut la raison pour laquelle, tout en continuant à faire, de temps en temps, d'autres vues, il concentra tous ses soins et toute son attention sur les films comportant les plus grandes difficultés techniques d'exécution.

Il fut d'ailleurs admirablement servi par son caractère gai, son amour du comique (n'oublions pas qu'il avait été caricaturiste) et par sa longue pratique du théâtre. Habitué, de longue date, au théâtre Robert Houdin qu'il dirigeait, à inventer, construire et décorer les délicats appareils d'illusion, à lutter constamment contre des difficultés d'exécution, il avait une volonté opiniâtre et ne se laissait jamais rebuter par une apparente impossibilité. Quand il décidait de produire tel ou tel effet, rien ne pouvait l'empêcher de réussir; coûte que coûte, il lui fallait arriver au résultat désiré, et il y arrivait, non sans avoir essayé et employé, un à un, tous les procédés possibles. C'est cette opiniâtreté, cet acharnement au travail, en même temps que ses multiples qualités, qui ont fait de lui le roi de la fantasmagorie.

Il serait impossible de décrire en détail ses très nombreuses productions, mais nous passerons en revue, dans cette étude, les différents films qui marquèrent, chacun, une invention nouvelle dans la technique cinématographique, démontrant ainsi qu'il fut bien le créateur de tous les procédés employés généralement aujourd'hui.

**

Qu'on nous permette, cependant, de dire en passant que ces procédés sont souvent, maintenant, employés hors de propos et à tout propos; défaut dont s'était bien gardé le créateur. Chez lui, ou bien le truquage passait inaperçu et la photographie semblait être prise sur nature, ou bien il était toujours motivé par une puissance infernale, une fée, un illusionniste, ou bien encore était présenté sous forme de cauchemar, de rêve ou d'hallucination. Là, les trucs de toute nature avaient leur raison d'être. Or, que dire des vues actuelles, où l'objectif est censé suivre des personnages *de la vie réelle*, et les photographier à leur insu, quand on use à chaque instant des fondus, des surimpressions, de trous s'ouvrant dans une muraille pour laisser voir ce qui se passe de l'autre côté, de titres qui se gondolent ou se déforment sur l'écran, de sous-titres qui viennent constamment couper l'action et vous enlever toute illusion en vous rappelant que « vous êtes au cinéma » ? Que dire aussi des décors qui se déplacent horizontalement, ou de bas en haut, pour laisser voir les différentes parties d'une pièce, des personnages qui grossissent subitement, quand ce ne sont pas leurs pieds ou leurs mains qui deviennent énormes pour laisser voir un détail. Evidemment, on nous dira : c'est la technique moderne ! Est-ce la bonne ? Voilà la question : est-ce naturel ? Et le truquage est-il à sa place en dehors des scènes féeriques ou fantastiques, alors qu'il s'agit d'un truquage *visible* pour le spectateur ? N'est-ce pas une erreur, dans de superbes compositions ou reconstitutions, comme dans « Verdun, visions d'histoire », d'intercaler des titres fantaisistes, ondulants, serpentants ou élincelants, qui sentent le truquage à plein nez, alors qu'on est sous l'impression très émouvante de la vie des tranchées pendant la grande guerre ? Dans ces sortes de vues, rien de fantaisiste ne doit venir interrompre l'émotion réelle du spectateur.

Lorsque Méliès, dès les premières années du cinéma, reproduisit le célèbre tableau de la défense de Bazeilles en 1870, intitulé les *Dernières Cartouches*, il ne tomba pas dans semblable erreur. Certes, tout était truqué, les éclatements d'obus, les murs et le toit qui s'effondraient, le feu qui prenait à la maison, les meubles qui tombaient déchiquetés par la mitraille, les explosions lointaines qu'on apercevait par la fenêtre brisée; mais le truquage, habilement dissimulé, passait complètement inaperçu, et on avait l'absolue impression de la réalité, lorsqu'à la fin du tableau, les artistes se trouvaient insensiblement groupés, au cours de l'action, comme dans le tableau connu. Là seulement, il était possible de voir qu'il s'agissait d'une adroite reconstitution, mais non dans le cours de la vue.

**

Comment peut-on ne pas regretter, d'autre part, la trop grande importance qu'a pris, dans les vues modernes, l'opérateur de prise de vue, lequel ne devrait être qu'un bon photographe, et rien de plus. Ceci vient de ce que l'auteur unique n'existe plus, ainsi que nous le disions dans un de nos tracts, à propos de Méliès qui, lui, était le seul réalisateur de ses propres scénarios. Aujourd'hui, étant donné qu'un film est le résultat de la collaboration de nombre de spécialistes, chacun

veut mettre du sien dans son élaboration. Qu'arrive-t-il alors ? L'opérateur de prise de vues tenant à montrer sa maîtrise, en tant qu'opérateur, s'ingénie à prendre ses vues dans les positions les plus baroques et les plus invraisemblables; tantôt couché sur le dos, pour cinématographier une charge de cavaliers dans laquelle on ne voit les chevaux que par le ventre, tantôt perché en haut de quelque praticable pour prendre les gens de haut en bas, dans des raccourcis extravagants, c'est ce qu'il nomme : « Trouver des angles inédits de prise de vue. » Ne voit-on pas que toutes ces cocasseries n'ont pour effet que d'enlever tout naturel à l'action qui se déroule, et que d'attirer l'attention sur le photographe qui devrait rester impersonnel, le public se disant : l'opérateur devait être bien mal à son aise pour prendre cela, ou bien : il devait courir un grand danger, ou bien encore : où diable a-t-il pu se percher pour prendre ces maisons qui penchent dans des positions étranges. En un mot, ce n'est plus l'action du film qui intéresse, mais la personnalité d'un comparse dont le public ne devrait même pas avoir en tête l'existence, puisqu'il n'est là que pour assister à ce qu'on lui présente sur l'écran. Que dire aussi des auteurs qui s'ingénient, sous prétexte d'originalité, à produire des vues qui n'ont aucun sens, où se trouvent pêle-mêle des tableaux sans aucun lien entre eux, vous montrant des quartiers de viande de boucherie, des ordures sur un piano, des mains coupées et couvertes de fourmis, un œil crevé d'un coup de rasoir, la poitrine nue d'une femme, remplacée par une cuisse (par fondu), etc., etc. (Tout cela est authentique.)

Nous ne disons pas ce qui précède dans l'intention de nous lancer dans une campagne contre les erreurs du cinéma actuel, mais nous voyons là une des causes certaines de la décadence du spectacle cinématographique dont la corporation se plaint amèrement. La cause principale est certainement l'indigence des scénarios d'une part, et l'intervention trop indiscrète, dans la confection du film, des opérateurs et des monteurs qui veulent, chacun, imprimer au film sa marque personnelle. Il en résulte une grande monotonie dans les vues actuelles, chose qui n'existerait pas si chaque auteur conservait sa manière de faire personnelle, et si ceux qu'il emploie se contentaient du rôle secondaire, passant inaperçu du public, qui devrait être le leur. Seules les images et le jeu des artistes doivent intéresser le public; le reste du personnel de la prise de vue, ainsi que l'opérateur de projection d'ailleurs, ne doivent pas attirer son attention. Nous nous rendons très bien compte que ce que nous disons là ne sera pas du goût de tout le monde, mais ce sont des réflexions suggérées par le simple bon sens. Le spectateur, au théâtre, s'occupe-t-il des machinistes, des metteurs en scène, des électriciens, du souffleur, des habilleurs, des régisseurs, etc. ? Evidemment non. Et ceux-là du moins ne cherchent pas à attirer l'attention sur eux-mêmes, tout en collaborant à la bonne marche de la pièce. Pourquoi les opérateurs de prise de vue n'en font-ils pas autant ? Nous éviterions tous ces truquages inutiles qui flattent leur désir de montrer leur habileté professionnelle, mais qui nuisent au naturel et à l'apparence de vérité du sujet représenté.

**

Passons maintenant, rapidement, à l'origine des vues à trucs, et déterminons les époques où Méliès inventa, successivement, les divers truquages, ce qui sera facile avec l'aide de son catalogue.

Nous remarquons tout d'abord que depuis la *Partie de cartes*, portant le n° 1, jusqu'au n° 37, toutes les vues du début ne sont que des vues dites : de plein air, sans aucun truquage. Nombre d'entre elles sont de petites scènes comiques (*L'Arroseur*, *La leçon de bicyclette*, *Le chiffonnier*, *Les colleurs d'affiches*, etc.). Seul le n° 2 (déjà !) nous montre un prestidigitateur exécutant un tour réel de prestidigitation (mais sans truquage cinématographique). Dans les n° 37, 57, 61 et 73, Méliès cherche déjà à sortir des sentiers battus en utilisant son talent de caricaturiste, et on le voit en personne exécutant en « dessins éclairs » les silhouettes caricaturales de MM. *Thiers*, *Chamberlain*, *Bismark* et de la *reine Victoria*. Le n° 38 est déjà un documentaire, *l'Atelier d'un forgeron*. Le n° 44, une *danseuse serpentine*; le n° 71, *Le Fakir mystère indien*, une scène de lévitation (truc d'illusionniste). Il faut arriver au n° 78-80 pour trouver la première petite pièce, de 60 mètres environ, qui soit réellement un des premiers films à trucs (trucs à arrêts), *Le château hanté*. Cette pièce est de la fin de 1896, les autres sont échelonnées dans cette même année. On voit, en tout cas, que dès la première année, Méliès songe à faire autre chose que des vues de plein air, des scènes composées, avec décors, autrement dit, c'est la naissance du spectacle théâtral cinématographique.

Dès le début de 1897, il exécute, avec décors (et exclusivement à la lumière de lampes à arc), trois vues, les n° 88, 89 et 90, représentant le chanteur Paulus, dans ses chansons à succès : *Berrière Omnibus*, *Coquin de Printemps* et le *Duelliste marseillais*. Le n° 96 nous transporte au *Château du Diable* (trucs par arrêts), puis les n° 103, 104, 105, 107, 108 sont les premiers films de reconstitution d'actualités : *Episodes de guerre*, *La prise de Tournavos*, *L'Exécution d'un espion*, *Massacres en Crète*. Nous arrivons toujours en 1897, au n° 118-120, *Le laboratoire de Méphistophélès*, premier film avec effets de feu; 122-123, *l'Auberge ensorcelée* (machinerie théâtrale); 125, *Le chirurgien fin de siècle* (truquages d'illusionniste); 129, *l'Hypnotiseur* (catalepsie simulée par truc de prestidigitation); puis 134, *Combat dans les rues aux Indes*; 135, *Attaque d'un fortin anglais* (reconstitution d'actualités) et 138, *Faust et Marguerite* (première mise à l'écran d'un opéra). En 1898, il exécute deux reconstitutions des plus curieuses : *l'Explosion du cuirassé « Maine » dans le port de La Havane*, n° 144-145, et les *plongeurs et scaphandriers* visitant l'épave de ce navire au fond de la mer (première vue truquée prise à travers un aquarium contenant algues et poissons vivants). Puis viennent *Pygmalion et Galathée*, n° 153; *Le rêve de l'Astronome*, n° 160, 162; *les Illusions fantastiques*, n° 172. A part ces quelques vues comportant des truquages, en général fort simples, toutes les autres sont des sujets de genre, des scènes comiques, de petites comédies.

**

Nous avons donné ces quelques renseignements pour démontrer que, si Méliès avait, par nature, le goût de la recherche de la difficulté, s'il employait parfois le truquage dans ses premières vues, il faisait aussi nombre de films d'où le truquage était complètement banni. Ce ne fut que lorsqu'il fut en possession de tous les procédés qu'il créa un à un dans ses vues mystérieuses, qu'il se lança dans les grandes compositions fantastiques qui le rendirent célèbre. Jusqu'en 1899, les plus longues vues n'excédaient pas 60 à 70 mètres. Dès 1899, nous voyons apparaître, au n° 109, *Le Miroir de Cagliostro*, et au n° 200, *Neptune et Amphitrite*, une des premières vues avec fondus, et une des premières scènes mythologiques. Puis, avec les n° 206 à 217, nous voyons défilier toute l'affaire Dreyfus (reconstituée, comme on voit, bien avant les Allemands qui viennent de rééditer ce travail en 1929 !) Cette série, très importante, comporte : *Dreyfus au conseil de guerre*, *l'Arrestation*, *l'Île du Diable*, *l'Intérieur de la Palissade*, *Dreyfus mis aux fers*, *Le suicide du colonel Henry*, *Atterrissage de Dreyfus à Quiberon*, *Rencontre de Dreyfus avec sa femme à Rennes*, *L'attentat contre maître Labori*, *Les reporters au Lycée de Rennes*, *La Cour martiale à Rennes*, *La dégradation*, *Dreyfus partent au Bagne*.

L'année 1900 est presque entièrement consacrée à des vues panoramiques de l'Exposition internationale de Paris. Pour cela, Méliès avait organisé un pied tournant de son invention. Les n° 245 à 261 sont une série ininterrompue de vues panoramiques, prises à l'intérieur de l'Exposition et du haut du Trocadéro. Cette année-là, il fit cependant le n° 307-308, *Coppélia ou la poupée animée*; 373, *Phrénologie burlesque*; 397, *l'Éruption du Mont Pelé* (Martinique), reconstitution, et 398, *la Catastrophe du dirigeable Pax* (reconstitution); puis 262-63, *l'Homme orchestre*, première vue avec 12 dédoublements du même personnage (lui-même), jouant de toutes sortes d'instruments, puis *Jeanne d'Arc*, reconstitution historique; 298-305, *Rêve de Noël*, une splendide féerie; 337-344, *Le petit Chaperon Rouge*; 361-370, *Barbe Bleue*; 382-83, *L'homme à la tête en caoutchouc*, étrange grossissement de sa propre tête, en la gonflant avec un soufflet; 394-96, *La danseuse microscopique*, sortant d'un œuf de poule, première vue de ce genre; 399-411, *Le voyage dans la Lune*, de célèbre mémoire, date de l'année 1901, ainsi que : 413-416, *l'Homme-Mouche*, première vue avec personnage grimpaçant sur un mur vertical; 422-25, *La chirurgie fin de siècle*; 426-29, *Le voyage de Gulliver à Lilliput et chez les géants*, première application, en grand, du truc créé dans la « danseuse microscopique »; 430-443, *Robinson Crusoe*, parut en 1902.

A partir de ce moment, tout en continuant à faire des drames, des comédies, des opérettes, des vaudevilles, des scènes comiques et des reconstitutions, Méliès commençait cette longue série de grandes pièces fantastiques qui lui assurèrent la célébrité. Faut-il citer, au hasard, celles qui eurent le plus grand retentissement dans le monde ? Il n'y a qu'à choisir dans son immense répertoire : *Le cake-walk infernal*, *Les hallucinations du baron de Münchhausen*, *Le royaume des fées*, *30.000 lieues sous les mers*, *l'Empire de Neptune*, *Le Palais des Mille et une*

Nuits, Jack le ramonneur, Si j'étais le Roi! Les 400 coups du diable, La conquête du Pôle, Cendrillon (en 45 tableaux), La fée Carabosse, Paris-Monte-Carlo en deux heures (faite pour les Folies-Bergères), La damnation du Docteur Faust, Le sacre d'Edouard VII, etc., etc.

Nous ne pouvons les donner toutes, il y en a trop; Méliès était un « producer » inépuisable.

En tout cas, il est aisé de voir que sur les 4.000 numéros de son catalogue, les vues à trucs n'entrent environ que pour un tiers de la production totale.

Nous terminerons cette étude, déjà longue, par quelques mots sur la très importante vue du *Sacre d'Edouard VII*, que Méliès fut chargé de reconstituer par la « Warwick Trading Co » de Londres, l'interdiction de photographier à l'intérieur de l'abbaye de Westminster ayant été absolue. Ce fut un travail considérable, et il dut construire dans le jardin de sa propriété, à Montreuil, une grande partie de l'intérieur de la cathédrale, d'après les dessins qu'il dut aller prendre, sur place, à Londres, en même temps qu'il faisait exécuter tous les costumes et accessoires nécessaires, d'après des documents authentiques. Ce furent les maîtres de cérémonie de Westminster même qui vinrent à Montreuil régler la cérémonie, reproduction très exacte de la vraie. Le reste des cérémonies du sacre fut pris sur nature à Londres. Le public anglais acclama le couronnement, comme s'il se fût agi du souverain véritable, et les journaux britanniques de l'époque consacrèrent à cette vue des colonnes de louanges. Le roi eut même la curiosité de demander à Urban, directeur de la Warwick Co et agent de Méliès pour l'Angleterre, de venir donner la projection du sacre à son château de Windsor. La cour et le roi, sachant qu'il ne s'agissait que d'une reconstitution, puisqu'il avait été impossible de photographier dans la cathédrale, furent émerveillés de la perfection de ce travail. Edouard VII dit même à Urban : « Le plus fort de l'affaire, c'est que je me reconnais très bien, je reconnais la reine aussi, et si je n'étais sûr du contraire, je croirais que je nous vois nous-mêmes, en personne. » La vue comportait 300 personnages environ et revint à 80.000 francs, somme énorme pour l'époque. Mais la Warwick s'empressa, dans ses articles remis à la presse, d'exagérer fortement la vérité; et on put lire que le sacre comportait 800 personnages et avait coûté 300.000 francs. Il est vrai qu'Urban était Américain, par suite assez partisan du bluff, qui lui réussissait d'ailleurs fort bien. Quoi qu'il en soit, ce fut un gros succès à l'actif de Méliès, mais, hélas! nul n'est prophète en son pays, et un journaliste français écrivit dans *Le Petit Bleu* un article des plus grotesques, où Méliès, après s'être donné bien du mal pour produire une œuvre des plus sérieuses et éminemment artistique, se vit tout bonnement traiter de faussaire! Voilà ce qu'il en coûta à notre inventeur pour avoir voulu, trop tôt, faire de la « reconstitution », alors que le public croyait encore que : « Du moment que c'est de la photographie, c'est que c'est vrai. » Cet article le fit pouffer de rire, cela va sans dire, car aucun Anglais ne prit la vue du *Sacre dans*

la cathédrale pour une supercherie, la Warwick l'ayant annoncée, à grand renfort de réclames et d'explications, sur la manière dont la cérémonie avait été reconstituée.

Nous ne pouvons résister au plaisir d'offrir au lecteur ce morceau de littérature ridicule qui montre bien à quelle incompréhension se heurtèrent souvent nos pionniers lorsqu'ils lançaient une application nouvelle du cinéma. Voici l'article, paru dans le n° 35 du lundi 23 juin 1902, dans *Le Petit Bleu*, que nous avons en notre possession :

« *Edouard VII à Montreuil*

« *Couronnement truqué*

« *Salle du trône en toile peinte. — Simili-Majestés.*

« *La cérémonie historique. — Tournez la manivelle*

« Messieurs les Anglais, on vous trompe! et nous tenons à vous le faire savoir, au risque de doucher votre enthousiasme de spectateurs émerveillés! La vérité avant tout!

« Oui! l'on vous trompe, Londoniens, en vous annonçant que le jour même du couronnement de Leurs Majestés Edouard VII et Alexandra dans la célèbre abbaye de Westminster, vous pourrez contempler, de votre loge ou de votre fauteuil, dans un music-hall célèbre (l'Alhambra), la cérémonie historique, prise sur le vif, au moyen de la cinématographie, et immédiatement reproduite sur pellicule pour votre joie.

« Certes, on vous montrera quelque chose, mais ce quelque chose sera — passez-moi le mot — « du chiqué », du trompe-l'œil, du théâtre de banlieue. Edouard VII qu'on vous exhibera, solennel sur son trône, l'Alexandra gracieuse et grave qui prendra place à ses côtés, seront des figurants couronnés à Montreuil, dans une salle postiche, enrichie de toiles peintes et meublée de fauteuils en carton!... Vrai de vrai! Nous avons vu le matériel dans le magasin aux accessoires de l'opérateur, qui n'en est pas à son coup d'essai en matière d'illusions. Cent cinquante artistes et figurants, revêtus de costumes authentiques, ont formé, sur tréteaux, à plusieurs reprises, sous la direction d'un ordonnateur des pompes royales, venu de Londres, la cérémonie du couronnement, et lorsque la « scène à faire » fut tout à fait au point, lorsque *lords and ladies*, pairs et paires, généraux et chambellans eurent manœuvré avec aisance et attrapé le chic anglais, le photographe tourna la manivelle de son cinéma et fixa sur une pellicule, une très longue pellicule, cette page d'histoire.

« On nous affirme et nous nous faisons l'écho de ce bruit sous les plus expresses réserves, que S. M. Edouard VII est garçon brasseur au Kremlin-Bicêtre, et que S. M. Alexandra fut reine de féerie au Châtelet. L'opérateur, nouveau Cromwell, leur coupe la tête froidement, et y substitue celle des vrais acteurs : c'est indispensable pour la vraisemblance.

« Quant à l'aristocratie anglaise de Montreuil-sous-Bois, elle fréquente la « cour et le jardin » — car c'est en plein air que la comédie se passe — à raison de cent sous le cachet.

« Tantôt le régisseur demande à son personnel de constituer un commando Boer et de prendre d'assaut un Kopje des Buttes-Chaumont, qui imite à s'y méprendre les retranchements naturels du Transvaal. Tantôt, on transmue ces passe-partout en brigands Macédoniens, ravisseurs de miss Stone.

« Le public qui voit évoluer les personnages, dans un cadre approprié, ou à peu près, est dupe du décor et de la mise en scène. Il est sûr, bien sûr d'avoir vu un combat au Transvaal, un enlèvement en Macédoine, un couronnement à Londres.

« Des mots, des mots ! s'écriait Shakespeare !

« Des gestes, des gestes, dit M...

« Et ça lui rapporte entre 4 et 10.000 francs la pellicule, quand il s'agit d'un événement unique et grandiose.

« Voilà le truc dévoilé. Et maintenant, MM. les Cockneys, allez au music-hall crier : hip, hip, hurrah ! au King de *Montreuil les pêches* !!! »

Et l'article n'est pas signé; c'est dommage. Il eût été intéressant de connaître cet écrivain, qui découvrirait, en 1902, que ce qui se fait en cinématographie n'est pas pris toujours sur nature. En tout cas, l'auteur aurait pu mieux se renseigner, car Méliès ne donna jamais aux figurants un cachet inférieur à 20 francs (100 francs aujourd'hui); ses artistes ne jouaient qu'au jour, entre midi et 3 heures, et non toute la journée, comme à présent.

La naïveté du journaliste avertissant les Anglais d'une *supercherie*, d'un « chiqué », dont la Warwick les avait loyalement prévenus d'avance, est vraiment cocasse, et Méliès, qui aime à rire, s'en amusa beaucoup.

BRAVO

Jacques THÉRY

Directeur

Le spectacle de la scène

Le spectacle de l'écran

Le spectacle littéraire

Le spectacle de la vie

Tous les

spectacles

Tous les Vendredis

PARIS - 5, Place Clichy (17^e)

Tous les livres sur le CINÉMA

Librairie José CORTI

6, Rue Clichy — PARIS (IX^e)

La Vérité sur l'Invention du "Cinéma au ralenti"

Réfutation de la conférence « Le Cinéma hier, aujourd'hui, demain », faite aux élèves de l'École Technique de Photographie et de Cinématographie par M. G. Michel Coissac, auteur de l'« Histoire de la Cinématographie », et publiées dans la Revue française de Photographie et de Cinématographie, n° 240, 15 décembre 1929, page 381, col. 1, lignes 1 à 19, col. 2, lignes 1 à 11.

Le n° 240 de la « Revue Française de Photographie » édite une nouvelle perle de l'historien (sic) G.-Michel Coissac. On y lit, page 381, col. 1 : « Grâce à M. Bühl (M. Coissac ne connaît même pas l'orthographe du nom de Bull !!!), sous-directeur de l'Institut Marey, et à l'ingénieur Labrély, on est parvenu à commercialiser la cinématographie au ralenti, etc. »

« Commercialiser » (?), ce mot s'applique peut-être à l'œuvre personnelle de Labrély, mais nous pouvons affirmer que M. Bull est un savant qui ne fait pas de commerce avec ses découvertes. A part cette erreur, ce serait très bien dit, si l'« historien » prénommé n'avait pour but inavoué d'étouffer l'auteur principal de la découverte. Cette remarque faite et comme nous ne sommes pas au « Nouvel Art Cinématographique » des « historiens pour catalogues », que notre Revue est une Revue technique et historique, qui imprime la vérité sans réticence et l'histoire sans équivoque, parlons clair.

La chronophotographie par l'étincelle électrique, due à M. Bull, n'a rien de commun avec l'Ultra-cinéma de Pierre Noguès, dont le premier modèle, inventé et construit en 1907, fut le premier appareil qui permit, dans de bonnes conditions de fréquence et de stabilité, de prendre des vues à grande vitesse de tous objets ou animaux en mouvement, de manière à pouvoir réaliser les projections ralenties universellement connues et maintenant commercialisées par d'autres que leur premier réalisateur.

Les essais antérieurs dans cet ordre d'idées, et notamment l'appareil construit sous la direction d'Athanasiu, et d'ailleurs utilisé dans ses recherches scientifiques et perfectionné par Pierre Noguès en 1903, ne donnait aucune stabilité, aucune possibilité de projection, et au point de vue pratique ne constituaient que des tentatives de réalisation, si l'on considère les progrès réalisés depuis au même laboratoire. Si les films pris avec l'appareil Athanasiu purent cependant être projetés au Congrès de Bruxelles en 1904, c'est grâce à un système de perforation du négatif après impression, imaginé par Noguès. Il est

bon de dire que dans l'appareil Athanasiu, les pellicules n'étaient pas perforées.

La Méthode Bull et l'Ultracinéma Noguès n'ont rien de commun, ni au point de vue du principe, ni au point de vue des applications, ni au point de vue de la conception mécanique.

Ces deux savants travaillent d'ailleurs côte à côte depuis 30 ans, dans des voies différentes, vers des buts différents. Leurs découvertes se complètent, mais ne s'opposent pas.

M. Coissac confond la pelle avec les pincettes quand il attise le feu où il veut brûler les hérétiques qui combattent son évangile. Il garde, profondément enraciné, l'esprit de chapelle...

Pour te rendre compte, ami lecteur, du sérieux qui préside à l'élaboration de ses écrits, pour mesurer le degré de créance que tu peux accorder aux affirmations de cet « historien » (1), ouvre son catal... je veux dire : son Histoire du Cinématographe à la page 301. Si tu ne possèdes pas ce bouquin, tu l'achèteras 73, boulevard de Grenelle, Paris, cela fera bien plaisir à l'auteur.

Tu liras donc page 301, premier volume : « M. Pierre Noguès revendique (1) non pour lui, mais pour M. Buhl (1), son sous-directeur, l'honneur d'avoir inventé en 1912 (?) un chronophotographe applicable seulement à l'étude des mouvements de petite étendue et ne pouvant filmer ni l'homme ni les oiseaux. » (Le chronophotographe de Bull est de 1902-03. Cela fait seulement dix ans d'erreur dans le temps.) « A la suite de cette découverte, il se met lui-même au travail et, le 22 juillet 1921 (?), il fait à l'Académie des Sciences une communication sur un nouveau cinématographe à images très rapides (*sic*) (dans l'original on lit : *fréquentes*) qui enregistre 80 images par seconde. » La note est du 22 juillet 1912 et le nombre d'images enregistré 180. Neuf ans et cent images d'erreur. L'« Historien » (1) peut ensuite citer avec complaisance M. Louis Forest : « Je dis, moi, que l'ingénieur Labrély est le premier à avoir fait du cinéma ralenti dès... 1909. » Ces points de suspension en disent long au lecteur avisé.

Donc, « grâce » à une erreur grossière de dates (nous disons erreur grossière, car nous voulons rester polis), grâce à un mélange savant de toutes sortes de problèmes hétéroclites, M. Coissac prouve à la page 301 de son livre, que M. Labrély est le créateur du ralenti au cinéma.

L'appareil Labrély de 1909 qui réalisa 400 images (affirmations sans preuves, d'ailleurs, et qu'aucune référence bibliographique n'authentifie), est une deuxième réalisation de la méthode de Lendelfeld (Vienne, 1902), qui, lui, avait obtenu 2.000 images par seconde.

Tout cela n'a rien de commun, ni avec la méthode Bull, bien supérieure d'ailleurs au point de vue des résultats, ni avec le procédé Noguès établi en 1907, ni même avec l'appareil breveté plus tard par Labrély lui-même et construit par Debrie.

Faudra-t-il prouver, par des lettres émanant du directeur des services scientifiques de la maison Pathé en 1912, qu'à cette époque M. Noguès reçut une demande de collaboration pour

exploitation commerciale de son procédé, preuve que la maison Pathé n'avait alors rien de réalisé dans cet ordre d'idées :

Ouvrons maintenant le livre de Coissac à la page 306 et lisons (3^e volume) : « Notons qu'en 1903, M. Athanasiu, professeur à Bucarest et alors sous-directeur à l'Institut Marey, avait fait construire un appareil donnant 140 images par seconde.

« En 1907, M. Noguès reprit la question sur d'autres bases, et en juin 1909, il montrait ses premiers ralentis, pris sur pellicule perforée et tirés par les procédés industriels ordinaires, à la séance annuelle de l'Institut Marey. Étaient présents, de nombreux savants, tant français qu'étrangers. Puis, d'échelon en échelon, il obtint successivement 100, 120, 160, 180 images par seconde, et ce dernier résultat, il le communique à l'Académie des Sciences le 22 juillet 1912. »

Voilà la vérité à peu près complète. Mais, comment accorder ce texte avec celui de la page 301, cité plus haut ?

Pierre Noguès n'a rien « revendiqué ». Il a seulement mis en évidence des faits qui prouvent surabondamment qu'il est arrivé le premier dans la réalisation du ralenti, c'est-à-dire de films stables et directement projetables, pris à grande vitesse avec un appareil de son invention et de sa construction, appareil qu'il a appelé « Ultracinéma ».

Que la Revue Française de Photographie veuille ignorer la vérité, à laquelle certains de ses dirigeants peuvent trouver un goût amer, peu nous chaut; mais que du moins elle ait la pudeur de ne pas imprimer des contre-vérités évidentes.

BREST

« La Côte des Légendes » — Été 1930

(FINISTÈRE)

OUESSANT (Enez-Eussa : l'Île d'Epouvante)

SYNDICAT D'INITIATIVES DU NORD-FINISTÈRE



Siège social et Bureau de renseignements

Place Anatole France — BREST (Téléphone : 6-64)

Ouvert : Toute l'année.

En hiver : en semaine, de 9 heures à 12 heures et de 14 heures à 17 heures.

En été : en semaine, du 1^{er} juillet au 26 septembre, de 8 h. 15 à 12 heures, de 14 heures à 17 heures et de 20 h. 15 à 21 heures.

Les dimanches et fêtes : de 9 heures à 9 h. 45 et de 20 h. 15 à 21 heures.

Renseignements gratuits. Par correspondance, joindre un timbre de réponse. Pour l'étranger, joindre un coupon réponse international daté au bureau d'émission.

L'énergie acoustique

Ecole nationale supérieure des Mines, 60, boulevard Saint-Michel, Société de l'Industrie Minérale, District parisien, réunion du 20 juillet 1929, présidence de M. G. Chesneau, président, assisté de M. Chapot, secrétaire du district. Extrait. Communication de M. Georges Laudet sur : L'énergie acoustique.

Messieurs,

L'exposé que je veux faire aujourd'hui devant vous a rapport à la récupération de l'énergie vibratoire des fluides, gaz et vapeurs.

Les expériences peu connues sur lesquelles je veux attirer votre attention, ont permis de compresser, d'aspirer des fluides, de créer du mouvement au moyen de vibrations gazeuses de fréquences sonores; elles complètent une série de travaux personnels de plus de vingt années sur l'énergie acoustique. Je me permettrai de les rappeler en quelques mots puisque l'emploi de vibrations de plus en plus fortes est actuellement à l'ordre du jour et qu'il me paraît certain que leur puissance de plus en plus grande les conduira à sortir du domaine de la sonorité pour les amener à être utilisées en mécanique pratique.

La foi que j'ai dans l'avenir de ces travaux s'appuie, en dehors des principes établis et des travaux réalisés, sur les mémorables expériences (trop peu connues) que MM. Mallard et Le Chatelier ont exécutées en 1883 sur les combustions des mélanges gazeux explosifs « en vue de l'étude des conditions de production des explosions de grisou et des phénomènes qui les accompagnent ». *Annales des Mines*, 8^e série, tome IV, année 1883).

La science progresse, ses différentes branches s'entrelacent de plus en plus, c'est pourquoi j'ai accepté de vous entretenir ici de l'énergie acoustique et de son avenir.

Les savants et les chercheurs se sont attachés à l'étude de l'acoustique depuis les temps les plus reculés. La réflexion renforçant les sons ou produisant l'écho, la résonance employée sous diverses formes pour amplifier les sons dans les théâtres antiques, dans les églises, ont été longtemps les seuls moyens tendant à la réalisation du désir que l'homme éprouvait de communiquer sa pensée et de parler aux masses.

L'emploi judicieux de la résonance a permis depuis de longues années de créer les plus merveilleux instruments de musique, mais l'asservissement de l'énergie à la reproduction et à l'amplification de la parole, des ensembles musicaux et des vibrations compliquées, était pratiquement inconnu à la fin du siècle dernier.

Les phénomènes acoustiques étaient étudiés dans leurs plus petits effets, mais l'étude de leurs rapports avec l'énergie était peu avancée.

C'est, après le téléphone, dans l'apparition du phonographe dont la puissance sonore est empruntée au mouvement d'horlogerie qui le conduit et à la dureté de la matière des phonogrammes, qu'il faut voir, à ma connaissance, le premier relais d'énergie réalisant la reproduction des sons divers.

Aujourd'hui, grâce à l'invention des lampes à trois électrodes, l'électricité est venue au secours du physicien, l'amplification des vibrations de tout ordre est maintenant une science mathématique permettant la modulation de puissances importantes.

On construit, par exemple, aux Etablissements Belin, des lampes Hollweigh de 60 kilowatts.

L'électricité a détrôné les systèmes d'amplification qui avaient, jusqu'au moment de son emploi, apporté quelque progrès dans l'étude de l'énergie vibratoire, relais mécaniques, détente par combustions, air comprimé.

L'énergie électrique apportera à l'étude à peine effleurée des vibrations fluides une aide qui permettra l'éclosion d'une mécanique vibratoire importante tant pour la transformation que pour la récupération de l'énergie.

Modeste collaborateur du colonel Charles Renard pendant quatorze années, j'ai assisté aux conférences, travaux et essais qu'il a réalisés à l'Etablissement Central d'Aérostation militaire de Chalais Meudon.

Ce sont ses idées claires, lumineuses, ses démonstrations frappantes sur la résistance de l'air et des fluides, qui m'ont fait envisager sous un jour nouveau les phénomènes acoustiques. En particulier une de ses expériences qui n'a jamais, je crois, été publiée, rendait visibles les vibrations des résonances intérieures dans les écoulements d'air sous des pressions de plus de 100 kilos; les nœuds et les ventres correspondant aux bruits produits par la détente du fluide étaient visibles, stabilisés et susceptibles d'être photographiés.

Pour établir des relais d'énergie sonore, l'emploi de la détente de l'air comprimé a été envisagé tout d'abord.

Edison, en 1877, dans un de ses brevets où il accumulait des idées dont quelques-unes n'ont même jamais été réalisées, avait revendiqué l'emploi de la détente de l'air distribué par une simple languette conduite au moyen d'une membrane sur laquelle on parlait. D'autres, parmi lesquels Walker, en 1881, avaient pensé à moduler l'air au moyen de bandes profilées suivant des tracés sonores découpés.

Aucun de ces procédés n'avait donné des résultats pratiques, leur réalisation entraînant des difficultés mécaniques auxquelles leurs inventeurs n'avaient pas apporté la précision suffisante.

Désireux de faire des essais de ce genre et d'obtenir des bandes profilées par photographie des sons sur pellicules au moyen de flammes manométriques de Kœnig (1900), j'avais réa-

lisé une capsule manométrique de ce genre, mais n'ayant pas les moyens d'exécution voulus, j'avais mis un trou de 2 millimètres de diamètre à la sortie des gaz alors qu'il en fallait un de 2 ou 3 dixièmes; de plus, la capacité engendrée par une vibration de la membrane étant plus considérable que le débit d'acétylène produisant la flamme dans le même temps, celle-ci rentrait à l'intérieur de l'appareil, l'acétylène se mélangeait avec l'air ambiant et produisait une flamme qui était bleue au lieu d'être blanche et qui chantait au lieu de danser. Le relais d'énergie acoustique par combustion des mélanges gazeux était créé. (Communication à l'Académie des Sciences par M. Violle, 1905).

Graham Bell avait remarqué antérieurement que le son traversant la flamme d'un bec Bunsen était légèrement renforcé, mais pour la première fois, sur un principe bien établi, les soupapes de plus en plus fortes et précises amenèrent à la combustion en un point fixe, des gaz amplifiant tous les sons avec leurs finesses.

Des brûleurs spéciaux, refroidis d'abord par ailettes puis par circulation d'eau, furent exécutés avec les moyens matériels mis à ma disposition par la Société Gaumont et le cinématographe parlant, œuvre de René Decaux, put sortir des laboratoires et être présenté par Léon Gaumont dans les salles de plus en plus grandes, pour emplir finalement d'une sonorité puissante la vaste salle de l'Hippodrome de Paris (1906-1918).

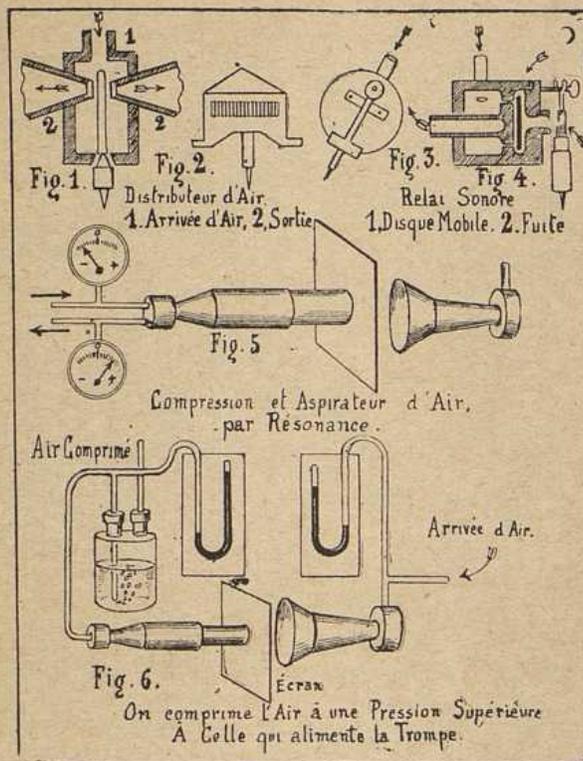
Des soupapes à air plus perfectionnées, équilibrées, avaient remplacé celles à gaz brûlé; la détente de l'air seul, sans combustion, suffisait pour une salle de cette importance.

On peut se rendre compte des raisons pour lesquelles ceux qui avaient pensé amplifier les sons au moyen de l'air comprimé, avaient échoué en présence des difficultés mécaniques, en examinant les soupapes à gaz comprimé du type de celles que voici:

L'air comprimé fourni par une pompe d'une puissance de l'ordre de deux chevaux, s'échappe par soixante fentes de 6 millimètres de longueur sur moins de 1 dixième et demi de largeur, avec une distance de 7 dixièmes et demi entre elles; la grille équilibrée servant de soupape, qui recouvre ces fentes, est conduite par une aiguille de phonographe et se déplace d'un centième de millimètre environ. (Fig. 1 et 2).

Ces appareils ont conservé, pendant plus de quinze années, le record de la puissance phonographique jusqu'à l'apparition des lampes à trois électrodes.

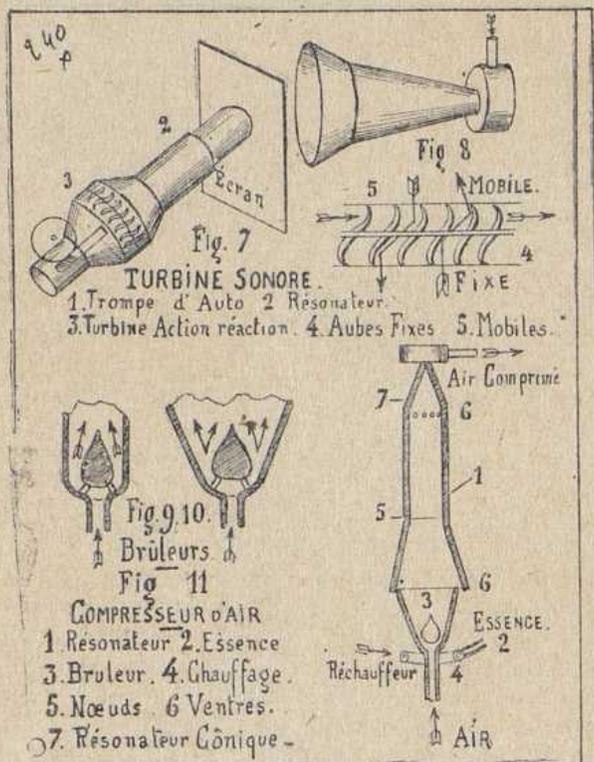
La puissance de ces appareils était limitée par la masse des parties mouvantes. Je fus amené à proposer la réalisation de relais dans lesquels les soupapes à air, au lieu d'amplifier le son par simple détente, agissaient par effet mécanique en modifiant la pression dans une chambre de petit volume et constituaient ainsi un relais d'énergie capable d'enregistrer des vibrations en taillant directement dans les métaux durs, bronze ou acier, ou de conduire des soupapes équilibrées à vapeur, dont une par exemple, modulant un débit de vapeur alimenté par une conduite de 40 millimètres de diamètre, sous une pression de 13 ki-



logrammes, articula des phrases, reproduisit des chants et du piano entendus de Belleville au Fort de Montreuil (1914). (Fig. 3 et 4).

Ces appareils, admirablement équilibrés, étaient simplement commandés par un équipage de téléphone contrôlé par un microphone, sous une tension de 4 volts. Les essais furent suspendus par suite de l'irrégularité du courant; il serait facile de les reprendre avec la puissance et la stabilité des amplificateurs électriques actuels.

J'ai cité ces travaux pour appeler l'attention sur les remarques faites alors sur les effets de ces puissantes vibrations devant lesquelles tout cède. Lorsqu'un son parasite résonant éclate et se stabilise avec une pareille énergie, il engendre, à distance, dans certaines parties des bâtiments, en résonance avec lui, des mouvements inattendus déplaçant de lourdes masses; il est susceptible d'engendrer des désordres physiologiques dangereux pour l'opérateur lui-même. Le moindre écoulement de vapeur, qui montait auparavant vers le ciel en décrivant une courbe gracieuse, se dresse normalement à l'orifice d'où il s'échappe quand il devient sonore. Il faut avoir vécu des essais de ce genre pour sentir qu'il y a là une mine d'utilisation mécanique qui



sera prospectée dès que des buts pratiques en fourniront les moyens.

Avant de vous entretenir de la récupération de l'énergie vibratoire, permettez-moi de vous dire quelques mots de l'inscription photographique des sons dont l'étude primitive m'avait conduit aux résultats que je viens de vous exposer,

Les relais d'énergie par la détente des fluides et la combustion des mélanges détonants étant réalisés, nous avions envisagé, mon frère Gustave, Laudet et moi, l'amplification des sons par quantités dosées de matières explosibles et, pour y parvenir, nous avons poursuivi l'étude des tracés photographiques des sons entreprise depuis 1900.

C'est dans ce but que nous avons réalisé les photographies sur film que vous voyez exposées ici.

Exécutées en 1908, elles ont été présentées à l'Académie des Sciences par M. Henri Poincaré qui s'était intéressé à nos études et a bien voulu en mentionner le but; les inscriptions serrées, réalisées avec une finesse qui n'avait pas été atteinte, permettaient l'analyse des harmoniques les plus délicats.

Nos photographies étaient réalisées directement au moyen d'une membrane sans intermédiaire pouvant créer les distorsions qu'on constate et qu'on évite aujourd'hui dans les inscriptions d'origine électrique.

Ces photographies enregistraient des phrases d'une durée de plus de 4 secondes sur un film de 70 centimètres de long seulement; elles sont encore, après 21 ans, trois fois plus serrées que celles qu'on emploie aujourd'hui (50 centimètres par seconde) dans le cinématographe parlant qui nous revient adopté par l'Amérique, alors que notre industrie possédait, depuis l'apparition des lampes à trois électrodes, tous les éléments permettant de conserver l'avance considérable qu'elle avait acquise sur ce sujet.

Nos essais sur l'amplification des sons par les explosifs se sont bornés, faute de moyens, à la réalisation d'un son à l'aide d'une bande d'amorces de fulminate explosant écrasée entre deux galets de fonte tangents, animés d'une vitesse de rotation convenable.

La question est délicate, les déflagrations doivent se produire à la vitesse sonore, l'onde explosive doit être évitée; il y a là un problème intéressant qui sera repris lui aussi, si on vient à envisager des utilisations de nature à justifier les frais nécessaires.

Dans l'ensemble des travaux que je viens de vous citer sur l'énergie acoustique et l'amplification des sons, les phénomènes de résonance sont des sous-produits qu'on n'aime pas à rencontrer; les amateurs de T. S. F. en savent quelque chose. Pour la récupération de l'énergie vibratoire, c'est au contraire à la résonance qu'il faut s'adresser.

Les travaux de Camichel sur les vibrations fluides de tout ordre; les réalisations de Constantinesco sur les ondes créées mécaniquement dans un milieu liquide, ont démontré la possibilité d'obtenir, au moyen de vibrations fluides, les effets réalisés avec les courants électriques alternatifs, résonances, champs tournants, etc...

Mais Constantinesco, dans ses appareils, transmettait l'énergie vibratoire dans un milieu liquide au moyen de vibrations mécaniques, de pistons; les résultats qui vont suivre ont été obtenus, au contraire, au moyen de vibrations d'air engendrées dans les résonateurs eux-mêmes, l'énergie était libérée au moyen de combustions rythmées par la résonance, à la manière d'un puissant harmonica chimique.

L'énergie vibratoire, à tout instant égale à la somme de l'énergie potentielle et de l'énergie cinétique du fluide, peut y être récupérée sous diverses formes à un moment quelconque du cycle vibratoire, comme l'établissent mes expériences de principe exécutées au laboratoire de M. Boyer-Guyon, au Conservatoire des Arts et Métiers, au moyen d'une vibration sonore produite par une simple trompe d'automobile permettant:

1° — D'obtenir un mouvement rotatif à l'aide d'une turbine placée à un ventre de résonance et actionnée par le mouvement alternatif du fluide (fig. 8);

2° — D'aspirer de l'air;

3° — De recueillir de l'air comprimé avec un mécanisme récupérateur susceptible d'entrer en résonance même à distance avec l'appareil qui produit la vibration sonore;

4° — D'aspirer et comprimer à la fois, l'air (fig. 5);

5° — D'obtenir, avec des résonateurs appropriés, de l'air comprimé à une pression supérieure à celle employée pour actionner l'appareil promoteur des vibrations initiales (fig. 6).

On peut, par exemple, pour se rendre compte de la puissance que pourra atteindre l'énergie due aux vibrations fluides dans des capacités résonnantes, se rapporter aux expériences de MM. Mallard et Le Chatelier (1883);

Dans un tube de verre de 3 centimètres de diamètre et de 3 mètres de long, on introduit des mélanges gazeux combustibles qu'on allume à une extrémité pour photographier la vitesse de prorogation de la flamme à l'aide d'un dispositif ingénieux.

La flamme se propage d'abord régulièrement, puis s'agite à certains endroits; arrivée aux deux tiers environ de sa course, elle vibre avec une amplitude considérable (atteignant parfois 1 m. 10); elle produit un son, puis brusquement, sous l'effet des poussées alternatives, la compression au fond du tube est telle que l'inflammation spontanée du gaz qui reste se produit: le tube qui était cependant capable de résister à une pression d'au moins 100 kilos, est pulvérisé. Cependant une des extrémités de ce tube était béante au moment de l'explosion.

C'est la stabilisation, la répétition de ce phénomène avec continuité, employé à aspirer, comprimer de l'air et à conduire une turbine d'essai que j'ai eu le plaisir et l'honneur de présenter à M. Le Chatelier, qui a bien voulu s'y intéresser. C'est en appliquant aux résonateurs détonants le principe connu de Bernoulli, qu'il a été permis de réaliser la compression d'un fluide non brûlé et le fonctionnement de la turbine dans de l'air frais, quoique les combustions s'effectuent à l'intérieur des résonateurs.

On connaît ce phénomène: un tuyau d'orgue fermé à une extrémité, se divise en sons partiels sous l'influence d'une soufflerie poussée au delà du régime normal. Aux ventres, se produisent des déplacements fluides sans variation de pression; on peut percer des trous sans modifier la résonance — aux nœuds il se produit seulement des variations de pression — il n'y a pas d'échange de fluide entre deux ventres.

Aux nœuds il se produit seulement des variations de pression qui agitent les flammes des manomètres de Kœnig disposés en cet endroit.

Voici comment ce principe est appliqué dans les appareils:

Un mélange fluide combustible est introduit dans un résonateur par un brûleur spécial ayant pour fonction de stabiliser la combustion et de porter au rouge une pièce sur laquelle la flamme se rallumera à la prochaine période. (Fig. 11).

Des orifices sont ouverts dans le résonateur à une distance

correspondant au quart de la longueur d'onde au premier ventre, puis après le premier nœud, au second ventre; enfin le résonateur se termine au second nœud.

Dans un résonateur semblable, théoriquement, le fluide vibrant ne doit pas franchir les nœuds; pratiquement, quelque échange se produit, mais quand, par suite des combustions, la pression moyenne varie dans le résonateur, les gaz brûlés s'écoulent par les orifices pratiqués au ventre, l'aspiration ou la compression donnent des gaz pratiquement frais; si on entraîne une turbine, elle tourne dans un fluide à peine surchauffé.

Dans la pratique, tout ne se règle pas aussi facilement qu'on le décrit; la masse d'une soupape mal équilibrée, un phénomène de cavitation dans une des capacités, viennent modifier les nœuds et créer des harmoniques nuisibles.

L'exécution des formes nécessaires aux capacités résonantes est difficile et coûteuse; sa perfection est nécessaire à la réussite de l'étude. En effet, quand au cours des expériences le son même le plus puissant apparaît chargé d'harmoniques, la puissance récupérée est minime alors qu'elle atteint son maximum si la note est ronde et sourde et se rapproche le plus possible de la sinusoïde fondamentale.

Ces difficultés expliquent la prudence avec laquelle nous avons conduit les essais. Nous avons réalisé des appareils d'étude alimentés par une pression d'air se mêlant à l'acétylène dissous; d'autres, par une pression d'air vaporisant de l'essence, et d'autres, enfin, fonctionnant par essence sous pression, surchauffée au moyen du brûleur lui-même à la manière des lampes à souder. On a obtenu des résultats intéressants (8 à 900 grammes de pression. Essais réalisés avec le concours de la Société l'Aster). Le but visé était d'atteindre, pour débiter, des pressions de 1 kilogr à 1 kilogr et demi, permettant par exemple la montée de l'eau d'un puits à un réservoir, dans des lieux où il est impossible d'employer des engins mécaniques.

Les essais sont, pour le moment, suspendus à ce point; la mécanique est coûteuse et les précurseurs peu suivis; mais les pressions obtenues dans les expériences de Mallard et Le Chatelier autorisent à espérer bien mieux que ce que nous avons atteint jusqu'ici.

Les amplificateurs électriques vont permettre de partir de combustions rythmées initiales bien constantes et d'améliorer successivement toutes les parties résonantes des appareils, comme on le fait en T. S. F., avec une hétérodyne et un ondemètre.

Je ne puis m'étendre dans cet exposé déjà trop long, sur toutes les remarques faites, tous les essais exécutés et toutes les raisons qu'il y a de croire à l'avenir de l'utilisation de l'énergie au moyen des vibrations fluides.

Je serai très heureux si j'ai pu vous intéresser à cette étude que je crois susceptible des applications les plus inattendues.

GEORGES LAUDET.

Les éléments techniques de l'acoustique des salles

A-t-on trouvé une formule définitive ?

Conférence faite par M. Georges LAUDET
à la Société Française de Photographie, le 28 Février 1930

M. A.-P. Richard ayant eu l'excellente inspiration de publier dans « Technique et Matériel » supplément au n° 590 de la Cinématographie française, 22 février 1930, pages I à V, le texte écrit de cette conférence, il nous a paru opportun d'imprimer la sténographie des paroles prononcées, le 28 février suivant, à la Société Française de Photographie par M. Georges Laudet. Nos lecteurs pourront ainsi comparer les deux versions également intéressantes (1).

Monsieur le Président,
Mesdames, Messieurs,

C'est au début de ce siècle que la science acoustique a pénétré dans cette enceinte à la suite du cinéma parlant. Bien modeste alors, cette science s'est développée depuis. Aujourd'hui, grâce à ses rapides progrès, les dispositifs de synchronisme mécanique entre le projecteur et l'écran ont disparu; les enregistrements, la sonorisation, la reproduction, l'amplification électrique, les haut-parleurs et l'acoustique des salles occupent le premier plan de la cinématographie sonore; il n'est plus permis d'ignorer les éléments.

L'acoustique des salles de spectacles est certainement la plus ancienne des parties précédemment citées; elle n'est pas, pour cela, plus avancée que les autres.

Les ruines des auditoria antiques sont toutes du même genre; les expériences qu'on peut y faire démontrent que la pratique en avait stabilisé les lois générales. En les transformant en salles fermées, on a introduit une série de raisons de compliquer la question; des temples, cathédrales, salles de spectacles, salles de cinémas, sont loin d'être toutes bonnes, certaines sont franchement mauvaises; il y a tant de données dans le problème, qu'on ne peut concevoir « la formule idéale » pour leur réalisation.

Les formes générales, les dimensions, la répartition des vibrations à l'intérieur, les différents phénomènes physiques qui

(1) Le Bulletin de la Société Française de Photographie, 72^e année, 3^e série, tome XVIII, n° 2, février 1930, pages 46 à 54, publie le texte écrit de cette conférence.

modifient le son, les répercussions, les échos, les résonances, l'amortissement par les matériaux, par le mobilier et par les spectateurs, sont autant d'éléments dont il faut tenir compte.

Les publications les plus récentes exposent les idées divergentes d'acousticiens renommés formulant des lois qui ne sont pas confirmées par des expériences précises et probantes que la science exige pour passer de l'empirisme à la définition mathématique.

Cependant, on paraît croire qu'il existe aujourd'hui des ingénieurs et architectes capables de créer à leur gré des auditoriums parfaits. On cite les travaux de l'ingénieur américain Wallace Sabine, en leur attribuant une valeur absolue et des propriétés que l'auteur lui-même ne leur accordait pas. J'ai assisté avec plaisir, à la Sorbonne et à la Société Française de Physique, en 1917, aux conférences de Wallace Sabine. A cette époque, depuis treize ans déjà, j'avais l'occasion d'étudier l'acoustique des salles les plus diverses allant de la baraque foraine à l'Hippodrome de Paris, aujourd'hui Gaumont Palace, pour y appliquer les haut-parleurs que j'avais exécutés pour le cinématographe parlant réalisé par René Decaux pour la Société des Etablissements Gaumont.

Sabine a signalé, dès cette époque, l'impossibilité de mesures absolues des sons si diversement composés, la persistance des répercussions dans une salle insuffisamment amortie, l'existence des nœuds et des ventres fixes pour un son continu produisant des effets tellement curieux qu'un tuyau d'orgue alimenté par le même vent peut varier de puissance de une à dix fois, suivant que son embouchure est placée à un endroit ou à un autre sur un ventre ou sur un nœud.

Nous avons connaissance d'études de même nature exécutées dans différents pays, et le regretté Armagnat avait déterminé expérimentalement la présence de nœuds et de ventres dans la salle de l'Hippodrome de Paris.

Sabine a étudié et classé les matières absorbantes; il a remarqué qu'elles amortissaient certains sons plus que d'autres, en fonction de la hauteur des sons, de la porosité et de l'épaisseur de la matière; il a pu améliorer certaines salles par l'adjonction de matières absorbantes, aux tentures, mobiliers et spectateurs.

Les différentes matières absorbantes du son

Toute une industrie s'est créée depuis, les matières absorbantes pour la sonorité sont aussi très isolantes pour la chaleur; les techniciens qui les emploient acquièrent de jour en jour une pratique plus efficace.

Voici quelques matières parmi les plus caractéristiques :
L'insulite.

Le Celotex. Matières de revêtement.

Parmi les matériaux de construction, citons le Ciment cellulaire et l'Aérocrète. Ciments gâchés avec une mousse savonneuse; le type le plus léger descend jusqu'à 300 grammes au décimètre cube. Un mètre cube de ce ciment flottant sur l'eau de rivière, serait capable de maintenir dix hommes entièrement hors de l'eau.

On emploie ce ciment en dalles, en plaques, pour la construction des murs, cloisons, plafonds; on l'enferme dans des carreaux de plâtre. On fabrique aussi du plâtre cellulaire.

Pour empêcher la transmission des bruits et vibrations par le sol, les colonnes, les poutres, les fondations, on emploie des matières spéciales du type « Absorbit ».

Les vibrations par le sol peuvent atteindre une importance considérable; on cite, par exemple, le cas d'une Société Industrielle obligée d'acheter des maisons rendues inhabitables à plus d'un kilomètre de son usine, par suite des résonances créées à cette distance par des vibrations transmises par le sol. Si nous citons encore les matières connues de tout temps: tapis, liège, feutre, bâches, toile matelassée, sciure, varech, nous aurons appelé votre attention sur les armes diverses capables de réduire à néant tous les bruits et même tous les sons produits par les artistes et trop souvent déformés par ceux qui les présentent au public.

Les modifications physiques des ondes sonores

Mais l'acoustique des salles ne dépend pas seulement des répercussions et de l'amortissement, on doit étudier aussi les phénomènes physiques qui viennent modifier et changer le timbre de la parole ou des sons musicaux.

L'étude de l'énergie acoustique s'est surtout développée depuis le commencement de ce siècle. J'y ai personnellement consacré trente années et des résultats tangibles, dans cette science, m'ont démontré que tous les problèmes posés par l'étude des vibrations sonores étaient justiciables des lois régissant la résistance à l'avancement et l'écoulement de l'air, que mon maître Charles Renard a si magistralement définies au cours de ses études sur l'aéronautique.

En incorporant un fluide combustible dans les ondes sonores et en l'amenant à la combustion, j'ai créé les premiers amplificateurs qui ont permis l'exploitation du cinéma parlant dans les salles de spectacles (Académie des Sciences Violle, 1905; journal *La Nature*, 26 mai 1906).

L'application des mêmes théories nous conduisit, mon frère Gustave Laudet et moi, à l'amplification des sons par les artifices; c'est pour ces études que nous avons réalisé les photographies de sons dont je vous présente, ce soir, les originaux, authentifiés par la présentation à l'Académie des Sciences par

M. Henri Poincaré, en 1908. André Blondel avait appliqué, dès 1902, son oscillographe à la photographie des sons; mais nos inscriptions sont les premières qui aient atteint la finesse que vous avez pu constater et qui, il y a vingt-deux ans, étaient trois fois plus serrées qu'on ne le demande actuellement pour le cinématographe parlant.

Puis ce fut l'amplification des sons par la vapeur à haute pression, l'aspiration et la compression directe des fluides par les vibrations sonores, fonctionnement des turbines vibratoires par combustions rythmées (Société Aster), Laboratoire de M. Le Châtelier, 1924; Laboratoire des Arts et Métiers, 1925; conférence à l'École supérieure des Mines, 1929.

Ces travaux personnels, sanctionnés par des résultats probants, étaient basés sur les conceptions alors nouvelles qui permettent d'expliquer clairement les divers phénomènes d'acoustique; c'est à ce titre que je me suis permis de vous les citer.

Définition du son

Je vous rappelle rapidement que le son est un phénomène sensoriel qui n'existe que pour l'être vivant dont l'organe auditif le réalise.

Notre oreille choisit, au milieu des vibrations aériennes, celles qui sont utiles à notre existence; elle nous les fait percevoir suivant une échelle logarithmique, selon la loi indiquée par Fechner, 1887. La sensation ressentie est seulement une, deux, trois fois plus forte, quand l'énergie qui produit la vibration croît dans la proportion de dix, cent et mille. On ne mesure pas le son de manière absolue, mais on l'évalue en fonction de la sensation ressentie, à l'aide d'unités qui permettent de comparer des appareils sonores, des matières absorbantes, etc.

Les méthodes employées sont analogues à l'emploi du photomètre à tache d'huile, pour la lumière; les sources lumineuses sont remplacées par deux téléphones appliqués aux oreilles dans un laboratoire silencieux; ces deux téléphones reçoivent un son issu d'une source unique; on les amène à l'égalité par l'introduction de résistances qui permettent d'apprécier l'énergie qu'il faut à chacun d'eux pour produire le même son; la valeur auditive des téléphones est représentée par l'inverse des logarithmes de l'énergie qu'il faut leur appliquer pour obtenir la même sensation sonore.

On détermine la valeur d'absorption de différentes matières par des méthodes basées toujours sur le retour des deux téléphones à l'égalité.

Le son et sa mesure étant définis, il reste à examiner l'absorption, la réflexion et la dégradation des ondes sonores.

Une fenêtre ouverte possède, au point de vue acoustique, le coefficient le plus élevé d'extinction; elle laisse tout passer, ne réfléchit rien; le son qui est dirigé sur elle est perdu.

Si une pareille surface était constituée par une matière dure, de densité infinie et d'élasticité nulle, le son serait complètement réfléchi et s'il ne rencontrait que des surfaces de même nature, il voyagerait indéfiniment dans la salle, comme la lumière créée d'innombrables foyers lumineux, au moyen de quelques lampes seulement, dans une salle du Palais des Illusions toute tapissée de glaces.

Si la surface rencontrée par le son était occupée par une matière capable d'absorber entièrement l'énergie de l'onde sans que rien ne traverse ou ne soit réfléchi, en lui faisant exécuter un travail de compression ou de frottement, cette énergie serait totalement transformée en chaleur.

En pratique, aucun de ces trois cas n'est réalisé de manière absolue dans les salles, et les matériaux amortisseurs employés dans la construction, l'ameublement, la décoration, les spectateurs, possèdent à un degré plus ou moins élevé les qualités définies dans ces trois catégories; le résultat optimum est atteint quand l'amortissement est suffisant pour que le son, la syllabe qu'on vient d'émettre ne gênent pas ceux qui vont suivre.

Les ondes ne conservent pas toujours leur qualité

Mais le timbre peut être aussi déformé; les sons, partiels qui le composent peuvent être dissociés par d'autres causes que nous allons amplifier pour les analyser, afin d'expliquer certaines impressions désagréables que les oreilles des musiciens exercés discernent facilement.

Les sons de hauteur différente ne se propagent pas avec la même vitesse. Violle a remarqué que dans un parcours de quelques dizaines de kilomètres en conduit fermé, le son fondamental arrive à l'extrémité en précédant nettement les sons partiels émis en même temps que lui et qui formaient le timbre particulier d'une note émise par un instrument. La dissociation a commencé dès le départ.

Quoique l'ensemble de l'air ne se déplace pas avec la vibration sonore, pas plus que l'eau de la mer ne se déplace avec les vagues, l'onde avance, formée successivement de molécules différentes, mais présentant toutes les caractéristiques d'un écoulement continu. Or, un courant fluide se propageant le long d'un objet matériel dont la forme est irrégulière, ne saurait quitter la paroi qu'il suit sans qu'il en résulte des dépressions qui modifient son chemin; les déviations varient en fonction de la vitesse d'écoulement qui est différente pour chaque onde.

Ce phénomène se produit sur les colonnes, les ornements, les personnages; la vague sonore est d'autant plus déviée, que l'énergie de l'onde est plus grande. Ce phénomène explique pourquoi les ombres sonores sont plus nettes pour les sons aigus que pour les sons graves, nouvelle raison de la dissociation des éléments sonores.

Permettez-moi de citer, pour la compréhension de ces curieux phénomènes, quelques exemples de plus en plus puissants des déviations dues aux écoulements.

Si on veut éteindre une bougie qui est placée derrière une bouteille, il faut souffler bien normalement sur la partie cylindrique opposée.

Un tournevis pesant est tenu verticalement, le manche en l'air.

Si on envoie sur la partie hémisphérique supérieure un filet d'air comprimé dirigé de bas en haut, suivant un angle de 45°, la déviation du filet d'air crée à la partie supérieure une dépression suffisante pour supporter le tournevis qui reste suspendu dans l'air.

Je citerai encore les essais exécutés en Allemagne sur des bateaux mus par la pression du vent agissant sur des cylindres verticaux qui remplacent les voiles. On modifie la direction et on augmente considérablement la puissance de poussée en faisant tourner les cylindres.

Le son, modifié par tous les phénomènes que j'ai précédemment cités, est encore divisé à l'infini par les répercussions qu'il subit sur des surfaces de toutes formes dont certaines peuvent créer des échos si leur distance de la source est suffisamment grande. Je ne veux pas insister sur les échos, mais appeler simplement votre attention sur les exemples suivants qui montrent une fois de plus comment le timbre particulier des sons peut être modifié.

Des exemples de dégradation du son

Des surfaces relativement plates constituent des échos qui reproduisent des sons nets avec tous leurs détails. Il faut se rappeler que les surfaces réfléchissant le son n'ont pas besoin d'être polies: un mur de briques brutes ou de meulière grossière étant un miroir aussi bon pour le son que ne l'est la meilleure des glaces pour la lumière.

Un bois, un rideau d'arbres produisent un écho, mais le son revient flou, divisé, dissocié parce qu'il atteint successivement chaque feuille, chaque branche et qu'il est renvoyé avec un retard proportionnel à leur éloignement par toutes celles qui possèdent les qualités de masse et de réflexion suffisantes, variables suivant la hauteur et la composition du son réfléchi.

Un cas remarquable d'écho de ce genre a été observé dans un pays de montagne silencieux et couvert de neige: sur une route plantée d'arbres, présentant une certaine incidence par rapport à l'observateur, les sons émis revenaient flous et dissociés comme il est dit ci-dessus, mais avec un intervalle très net entre les groupes de sons provenant de chacun des arbres.

Ces cas de dissociation, de dégradation du son existent plus réduits, mais tout aussi nets, dans les salles de spectacles, et

c'est pourquoi, quand les répercussions ont été suffisamment atténuées pour permettre l'audition des syllabes successives d'un orateur ou d'un instrument, il persiste encore un ensemble de sons atténués, mais diffus, indéfinis, qui couvre les sons délicats et ne permet pas, par exemple, d'entendre le bruit d'une montre à quelques centimètres, alors qu'on entend de beaucoup plus loin dans le silence complet.

Les enfants appellent « bruit de la mer » les sons ainsi dissociés qu'on perçoit en mettant un coquillage à l'oreille.

Je veux clore ici cet exposé déjà trop long des éléments techniques du problème de l'acoustique des salles. Comme vous le voyez, il est complexe. Des spécialistes plus ou moins qualifiés pourront le trouver plus facile à résoudre que je ne vous le présente et vous apporter des affirmations, des théories, vous citer même quelques résultats, mais il n'en est pas moins vrai qu'ils sont placés dans la situation du peintre qui, possédant les meilleures couleurs, un outillage perfectionné, de beaux principes et des modèles, n'est pas sûr de réaliser un chef-d'œuvre.

GEORGES LAUDET.



Tous les gens "chic" lisent

CINÉGRAPH

La revue internationale

CINEMA — MUSIC-HALL — THEATRE

André Laugère : Directeur. — Christian Jaque et A. Hirschmann : Rédacteurs
94, rue Saint-Lazare — PARIS (9^e)



Centenaire de l'Indépendance de la BELGIQUE

ART FLAMAND ANCIEN

ANVERS — Mai-Septembre 1930



MONTEZ DES PNEUS PLUS GROS !

A l'Economie, vous joindrez le Confort, surtout sur
les petites voitures !

MICHELIN.

L'éternelle histoire...

(SUITE)

Paris, le 21 janvier 1930.

Cher Monsieur Noverre,

Vous avez bien voulu publier dans le « Nouvel Art Cinématographique », l'ensemble des documents que je vous avais communiqués, et j'ai vivement regretté que la réponse de M. Heilbronner ne suive pas immédiatement celle dans laquelle je déclarais reprendre mon entière liberté à la suite de l'étouffement systématique d'une affaire qui aurait dû être réglée simplement et rapidement.

Voici cette réponse; je vous demande de la publier *in-extenso*.

« Paris, le 14 juin 1929.

« Monsieur Georges Laudet,
« officier de l'Instruction publique,
« 212, rue de Vaugirard, Paris.

« Monsieur et cher collègue,

« En réponse à votre lettre recommandée du 11 juin 1929, j'ai l'honneur de vous faire savoir que la Société Française de Photographie ne verra aucun inconvénient à placer sur les appareils qui lui ont été donnés pour être exposés dans les salles du Conservatoire des Arts et Métiers par M. Léon Gaumont et à la création desquels vous dites avoir participé, toute rédaction d'inscription sur laquelle M. Gaumont et vous-même vous vous seriez mis préalablement d'accord.

« Recevez, monsieur et cher collègue, l'expression de mes sentiments distingués.

« Le président, membre de l'Institut,
« Paul HEILBRONNER. »

Ainsi, le président de la Société Française de Photographie, propriétaire d'appareils qu'elle expose dans un musée national, se désintéresse des réclamations faites par un membre de la Société, auteur d'une partie importante de ces appareils, qui produit ses titres et droits officiels, comme s'en était déjà désintéressé le directeur du Conservatoire des Arts et Métiers lui-même.

Une Société Scientifique française passe sous silence les justes revendications d'un homme qui s'est tu depuis plus de vingt années et n'a protesté qu'après avoir constaté un travail

continu et systématique d'élimination, parce que ses réclamations touchent un des membres influents de son Conseil.

La Société n'a-t-elle pas pris position dans une controverse récente touchant l'invention du cinéma ?

Deux poids et deux mesures !...

La Société, qui possède un spécialiste des recherches d'antériorités, a-t-elle passé sous silence la demande qui lui a été faite de rechercher les antériorités relatives au cinématographe parlant ?

Deux poids et deux mesures !...

On assume tout de même une responsabilité quand on expose un ensemble qui vous appartient et surtout quand il s'agit de travaux ayant une valeur rétrospective incontestable puisqu'ils ont seuls permis l'exploitation du cinéma parlant dans la forme inventée par René Decaux.

Les intéressés n'ignorent pas l'article du journal *La Nature*, n° 1.722 du 26 mai 1906, page 413, qui spécifie bien que l'amplificateur de son a été imaginé par M. Georges Laudet en 1902 et qu'il est « à ce moment » construit par MM. Gaumont et C^o. Il n'est pas question de M. Léon Gaumont et, en 1902, M. Laudet ne le connaissait pas. Et le journal dit plus loin :

« Les applications pratiques d'un tel appareil seront nombreuses; elles surgiront petit à petit, à mesure qu'il sera plus connu. Déjà, il a permis à M. Gaumont de mettre en exploitation le chronophone (alliance du phonographe et du cinématographe), ce qu'il n'avait pu faire jusqu'à présent qu'imparfaitement, à cause du manque d'intensité des sons dans le phonographe ordinaire. »

Il s'agit simplement du record de puissance du phonographe, conservé pendant plus de quinze années. Et, alors que les demandes, les interventions, les citations de M. Laudet sont soigneusement passées sous silence, on publie *in-extenso*, dans le Bulletin de la Société Française de Photographie, la conférence de M. Gaumont faite où... ? A la Société... ? Non, mais aux « Arts et Métiers ».

Deux poids, deux mesures !

Dans cette publication, M. Gaumont introduit dans la conférence des choses qu'il n'avait pas dites aux Arts et Métiers, mais il le fait *en modifiant la vérité*, en attribuant les amplificateurs aux frères Laudet et en passant naturellement sous silence les photographies de sons.

Pourquoi une erreur aussi peu explicable ? Chacun sait combien M. Gaumont est précis dans ses textes, dans ses traités surtout. Qui croira que, malgré le besoin de repos qu'on lui prête dans les journaux corporatifs, il a oublié à qui il a imposé tant de traités draconiens évoqués dans les publications précédentes.

On a voulu donner au trouble-fête un semblant de satisfaction sans lui attribuer quelque chose de positif qui restreindrait l'œuvre de celui qu'on a appelé le « Génial Inventeur du Cinéma Parlant ».

C'est pourquoi j'insisterai jusqu'au bout pour obtenir la satisfaction qui m'est due.

J'ai demandé qu'il soit spécifié que les « amplificateurs à air » exposés au Musée National des Arts et Métiers, étaient mon œuvre. Cela en vertu :

De mes brevets personnels,

Des brevets « L. Gaumont et C^o » et Laudet,

De mes traités,

Du document cité de mon Maître Charles Renard,

Des journaux, etc.

J'ai dit dans quel esprit ma revendication était faite. On sait quelle est la situation des techniciens et combien est désastreuse la position de notre pays, qui n'a que ses cerveaux pour se défendre contre les milliards étrangers, lorsque la personnalité de ceux qui apportent une pierre à l'édifice scientifique de notre pays est sacrifiée à la gloire de ces uniques « Inventeurs de Génie » créés avec soin par ceux qui en tirent ou espèrent en tirer quelque chose.

J'ai foi en la stricte honnêteté de M. Heilbronner et j'ai toute raison de croire qu'il a vu dans la publication de la conférence des Arts et Métiers rectifiée, un moyen de me donner satisfaction, à condition que les membres de la Société ne s'aperçoivent pas du crime de lèse-majesté commis envers son vice-président.

Les grandes réalisations : cinéma muet, cinéma parlant, T. S. F., télévision, sont bien lourdes pour les épaules d'un seul. Il y a eu du travail pour beaucoup de techniciens dans chacune d'elles; c'est pourquoi j'ai suivi avec intérêt votre campagne rappelant les travaux de Marey, Reynaud et autres, sans qu'il me vienne à l'esprit de diminuer les mérites de Louis Lumière, que je respecte parce que dans le rappel de ses travaux, il a mentionné nettement le nom de ses collaborateurs. Charles Pathé, aussi, avait dans ses services son portrait entouré de cinq ou six de ses collaborateurs...

Vous avez sans doute été récompensés royalement d'une autre manière, vous, mes collègues, dont la plupart n'ont jamais été cités ?

Verax, qui avez fait le block-notes.

Armagnat, décédé et oublié, qui avez fait le lecteur électromagnétique (Pick-up bruyamment revendiqué).

Guéritot, qui avez dû partir après avoir fait le haut-parleur électro-dynamique.

Sentou, qui avez créé les machines à développer.

Renaud, qui avez puissamment participé à leur mise au point.

Quelle jolie situation devez-vous avoir, Frély, qui avez réalisé l'enregistrement direct ?

Et vous, « le cher ami Decaux », auteur de combien de dizaines de brevets, ayant fait réaliser des millions d'affaires, et le seul directeur technique de la Société.

Les timides citations qu'on a faites de quelques-uns d'entre vous n'ont pas trouvé d'écho dans la mémoire de ceux qui tiennent maintenant à ce qu'un nom émerge seul comme « Technicien Inventeur », même si sa collaboration n'a jamais approché cette qualité.

Mais alors, il faut que nos créateurs de « superhommes » appliquent les mêmes méthodes à toutes les grandes inventions, et, si celui qui présente « la réalisation d'une œuvre au public » est seul génial, à l'exception de tous ceux qui lui ont apporté les matériaux les plus indispensables, il faut qu'ils essaient, par exemple, d'exclure notre grand Branly de l'invention de la T. S. F., parce que c'est Marconi qui a présenté au public le premier poste commercial de télégraphie sans fil.

Bien cordiale poignée de main.

GEORGES LAUDET.

En octobre dernier, nous avons pris la liberté d'attirer l'attention des Industriels du Cinéma parlant sur les services que pourrait leur rendre le premier Français ayant réalisé un Chronophotographe perforé réversible et des Appareils de synchronisme (par la cire et par impression photo électrique sur le Film).

Notre appel n'a pas été entendu.

Nous dirons aujourd'hui que M. Henri Joly (11, place Gambetta, Paris XX^e) a vraisemblablement trouvé le moyen d'enregistrer et de projeter des « Sons stéréoscopiques », c'est-à-dire de rendre pratiquement parfaite l'audition des Films parlants...

Si ça n'intéresse pas les maisons françaises, les firmes étrangères ayant des succursales à Paris, feraient bien de s'assurer le concours du Génie devenu vieux mais dont l'esprit inventif est resté jeune... Pauvre FRANCE ! Malheureuse PATRIE !

Le gérant: HELLIS.

Imp. soc. an. Union rép. du Finistère, Brest 25, rue Jean Macé, Brest.



— Nous avons pensé que nos lecteurs, et particulièrement nos lectrices, pourraient être intéressés à connaître le budget hebdomadaire d'une jeune choriste des studios de Warner Bros First National, et nous le reportons ci-dessous. Il s'agit de Miss Maxine Cantway, qui habite chez ses parents et possède une voiture. Ses appointements par semaine sont : 75 dollars.

Chaussures, 6 dollars; loyer et pension, 18; voiture, 7; fards, etc., 2; toilettes, chapeaux, 20; lingerie, 4; bus, 1; imprévu, 7. Total : 68 dollars.

Nous voyons ainsi que Miss Cantway est encore très raisonnable, puisqu'elle arrive à se mettre de côté 7 dollars par semaine, tout en ne se refusant rien!.. Cette jeune personne n'a que 18 ans! Beau début, car elle aura peut-être la chance d'être une vedette!..

« Rues sombres » et « Nuits de jazz »... — On a déjà publié dernièrement quelques-uns des titres de la prochaine production Warner Bros First National, dont Rues sombres et Nuits de jazz, sur lesquels nous nous arrêterons brièvement. Rues sombres est un film policier, intensément dramatique, Jack Mulhall, vedette, y tient un double rôle, interprétant des frères jumeaux. Cet artiste, dont le talent est très remarqué, joue avec une égale maîtrise les rôles les plus divers. Production merveilleusement équilibrée. Rues sombres nous révèle — par des prises de vues remarquables, des silhouettes et des ombres campées avec l'art le plus expressif — la vie nocturne des malfaiteurs aux prises avec la police. Dans les bas-quartiers d'une grande ville, deux frères, dont l'un malfaiteur, l'autre policier, risquent de se faire tuer ou arrêter l'un par l'autre... Parfois, on ne voit qu'une rue prise de nuit, un ou deux passants ou plutôt leur ombre... mais comme ils parlent aux yeux et au cœur des spectateurs!.. Une note émouvante d'amour éclairé de romantisme et complète cette captivante production! Le rôle féminin, assez mince, est fort gracieusement rempli par Lila Lee.

D'une toute autre portée, Nuits de jazz, film Warner Bros First National, traite le problème de la jeune fille moderne vis-à-vis de sa famille et de la société. C'est un film divertissant, avec quelques scènes de danses intrépidement menées avec un entrain diabolique par Colleen Moore. Tour à tour dévergondée, givrée, triste, folâtre, et enfin éperdument amoureuse de Neil Hamilton, son partenaire, Colleen Moore garde toujours un air bienveillant, et une autre issue du film était-elle admissible avec un jeune premier pareillement séduisant?!

Richard Barthelmess et... ses trente femmes... — Richard Barthelmess, vedette Warner Bros First National, qui tient le rôle principal du film Son of the Gods, qui souleva incessamment une grande admiration dans les milieux cinématographiques, tant par sa splendide mise en scène que par son impeccable interprétation, aura Constance Bennett comme partenaire. Cette charmante artiste sera la trentième jolie femme que « Dick » aura tour à tour désirées, aimées, trahies, gagnées et perdues... selon les exigences innombrables de la vie... sur l'écran!.. Parmi ces nombreuses victimes et privilégiées, citons : Lillian et Dorothy Gish, Gladys Hulette, Louise Huff, Pauline Garon, Mary Astor, Dorothy Mackall, Bessie Love, Lois Moran, Patsy Ruth Miller, Barbara Kent, Alice Joyce, Marion Nixon, Betty Compson, Loretta Young, Lila Lee, Alice Day, etc., etc.

Trois hommes... une femme... — Corinne Griffith aura trois partenaires masculins dans son prochain film Warner Bros First National. Il s'agit de Back Pay, d'après l'émouvant récit de Fanny Hurst. Grant Withers, jeune homme passionné et sincère, s'offrira à Corinne que son ardent amour... Hallan Cooley, un séducteur, tâche de la persuader de fuir avec lui... Enfin Montagu Love, un homme immensément riche, dans la quarantaine, s'ingénie à la corrompre par des cadeaux princiers...

La lutte terrible de l'amour, l'âpre soif d'aventure et le désir effréné de luxe sont admirablement caractérisés par Corinne Griffith, dont le talent, d'une variété infinie et tout en demi-teintes, se module à merveille au clavier de ces passions humaines.

WARNER BROS. FIRST NATIONAL FILMS inc.

25, Rue de Courcelles — PARIS

TOBIS KLANGFILM

Compagnie Française TOBIS — Films sonores TOBIS

Plateau, Reynaud, Marey

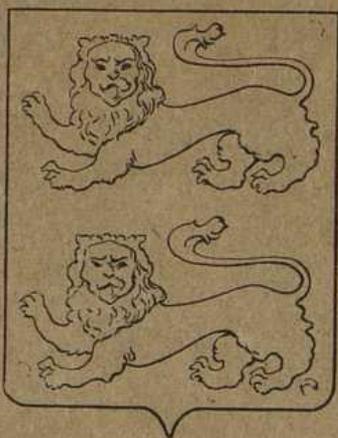
Les Fêtes du CENTENAIRE d'Etienne-
Jules MAREY (1830-1904)
se dérouleront à BEAUNE (Côte d'Or).

1930 les 28 et 29 Juin 1930

TOUS

A

BEAUNE



TOUS

A

BEAUNE

BREST

Société anonyme « Union Républicaine du Finistère », 25, rue Jean Macé

1930