

L'Industrie Française Cinématographique

P. 28
Deuxième Année - No 6

Mars 1932

Revue Mensuelle



Robert LAJEUNESSE

Administrateur

ABONNEMENT

30 frs par an

RÉDACTION-PUBLICITÉ

14, Rue Brunel, Paris-17.

Tél. Étoile 05-50 (2 lignes)

UN GÉNIE MONDIAL FEDOR CHALIAPINE DANS UNE ŒUVRE IMMORTELLE DON QUICHOTTE

PRODUCTION VENDOR & NELSON

DISTRIBUÉE PAR LE

COMPTOIR FRANÇAIS CINÉMATOGRAPHIQUE



S.G. Brown Ltd

Un Nom qui sort de l'ombre

Plus de 100 Salles équipées en Angleterre

S. G. BROWN, Ltd

Lance sur le marché français l'appareil qu'il vous faut spécialement étudié

Pour la moyenne et la petite exploitation

Avant de vous équiper, aller voir notre installation :
Cinéma EPATANT-MENILMONTANT, Paris

La Perfection dans le son

Révolution dans les Prix

Grandes facilités de Payement

N'hésitez pas à nous Consulter

Représentant pour la France et les Colonies
des appareils sonores et parlants S. G. Brown

J. FERNIER

6, Rue Lamblardie — PARIS-12

Téléphone : DIDEROT 07-73

S. G. BROWN Ltd

Western Avenue

North Acton

LONDON W 3

L'Industrie Française Cinématographique

N° 6 - Deuxième Année

Mars 1932

Revue
Mensuelle

Robert LAJEUNESSE
Administrateur

ABONNEMENT :
(30 frs par an)

REDACTION - PUBLICITE
14, rue Brunel, PARIS - 13.
Tél. : Etoile 05-50 (7 lignes)

GARDONS CONFIANCE

La vieille forteresse des taxes est encore solide, certes, mais l'assaut l'a bien ébranlée.

Ne pleurons pas sur notre défaite, elle n'est pas bien grave, elle est de celles qui annoncent la victoire.

Car si l'on regarde impartialement les faits on y trouvera plus de sujets de réconfort et d'espérance que de mécontentement et de tristesse.

Il ne s'agit pas de répéter, nous avons été battus, nous n'avons obtenu aucune satisfaction. Ne jouons pas le rôle des généraux après la défaite : ne nous chicanons pas, ne nous rejetons pas les responsabilités les uns sur les autres.

Car si l'on regarde bien : la faute n'en est à personne ; car il faut bien le dire : la victoire nous ne pouvions pas l'obtenir.

Nous ne pouvions pas, car nous sommes trop puissants, la corporation est trop importante, les cinémas trop nombreux. Il était impossible au Gouvernement d'agréer nos requêtes. Où aurait-il pris, à la dernière minute, la somme immense qu'il nous soutire, il est trop habitué à recevoir notre tribut.

Mais, malgré tout, le coup a porté.

Et pour nous cela nous a permis de nous compter. N'écoutons pas ceux qui ne pensent qu'à mettre en valeur les défections.

Avions-nous jamais, jusqu'à ce jour, vu une telle levée de boucliers.

Ce ne sont pas ceux qui sont restés en arrière qu'il faut mettre en valeur, mais tous ceux qui sont entrés dans la lutte et ils sont plus nombreux, beaucoup plus nombreux qu'on ne pouvait l'espérer.

Faisons leur foi, et c'est avec eux qu'on reprendra l'assaut.

Il ne faut pas croire que l'on pouvait ainsi renverser ces vieilles lois féodales en un jour, le droit des pauvres date de Charles VI, il a traversé Révolutions et Empires. Ce n'est que par des attaques répétées que l'on obtiendra l'abolition de ces taxes abusives.

Il ne faut pas désespérer. La législature finissante nous a refusé satisfaction, elle ne craignait plus rien : n'importe comment ministère et Chambres s'en allaient en avril.

Notre échec nous sera une leçon.

Le prochain gouvernement nous retrouvera plus disciplinés, plus puissants.

Nous finirons par obtenir la victoire ; on sera bien contraint d'alléger nos charges.

Mais, à une seule condition : c'est que nous n'abandonnions pas la lutte, que nous ne désespérions pas, que nous restions unis, que nous gardions confiance.

L'INDUSTRIE FRANÇAISE CINEMATOGRAPHIQUE.



LE PICADOR

Mise en Scène de JAQUELUX

Musique de SOLER

avec

JEAN MAURAN, FLORENCE WALTON, GINETTE D'YD
ENRIQUE DE RIVERO, MADELEINE GUITTY, JOFFRE
MAUPY, PITOUTO

Production S. P. E. C.

Edition Distribution M. B. Film

64, Rue Pierre-Charron -- PARIS - Tél. Elysées 93-15 et 16

LA CENSURE

POURQUOI LA CENSURE REFUSE-T-ELLE SON VISA

AUX FILMS DE " DUBBING " ET A CERTAINS FILMS ALLEMANDS

par Raymond BERNER.

Parmi les sujets qui préoccupent le plus l'exploitation, en dehors de la question des taxes, naturellement, et plus que celles-ci encore, les difficultés de programmation occupent la première place.

On sait, en effet, et nous l'avons déjà dit, que la production marche au ralenti en France. C'est même la troisième fois que nous revenons sur ce sujet. Ce qui n'était d'abord qu'une prévision est devenu une réalité. Maintenant, les directeurs s'alarment à juste titre : que faire si la carence des producteurs continue, si les films deviennent introuvables ?

Nous n'en sommes pas encore là, évidemment, mais avec le nombre croissant de salles, les circuits, la concurrence, la programmation devient un problème chaque jour plus complexe. On peut dire que lorsqu'il y a plus de deux établissements dans une localité, la programmation devient très difficile.

Un remède : passer des films étrangers « doublés ». Evidemment, c'est une solution qui a ses détracteurs. Mais le grand public attache-t-il vraiment une telle importance à la question du doublage ? On peut dire qu'il l'ignore totalement. Lorsque le film est de bonne tenue, que les artistes sont connus et aimés, le film doublé passe avec facilité. Les exemples abondent et non seulement en province mais aussi à Paris, de films doublés qui ont connu le grand succès d'exclusivité.

Or, on vient d'interdire l'entrée des films de « dubbing », comme on dit dans le métier. La censure les arrête au passage. Ceci pour les films américains. En ce qui concerne les films allemands, il y en a environ une centaine qui attendent leur visa à la censure. A toutes les réclamations, la commission de contrôle répond que le règlement, le contingentement, le décret, etc... Or, il n'y a pour le moment aucun décret, à notre connaissance qui puisse interdire l'entrée des films de doublage. On crée des difficultés. Mais qui les crée ? Voilà la question.

Si les films sont rares, ils seront chers et si les indépendants ne peuvent plus programmer, ils seront à la merci d'un vaste coup de filet que pourraient bien tenter certains producteurs.

Affamer l'exploitation est une politique habile, mais le Gouvernement peut-il faire le jeu d'intérêts particuliers au détriment de l'intérêt général. Toutes les organisations syndicales sont contre le contingentement. Tout le monde est d'accord pour convenir qu'il faudrait un minimum de 100 films ajoutés à ceux actuellement sur le marché pour rétablir normalement le jeu de l'offre et de la demande. D'autres opinions, parmi les plus autorisées vont jusqu'à dire qu'il faudrait 300 films dubbés sur le marché. Or ils n'existent pas dans le monde. Certes, les Américains pourraient les faire, et s'ils y parvenaient la production française subirait, une fois de plus, une sérieuse concurrence. Mais de là à interdire totalement l'entrée des films de doublages, il y a une marge.

Nous ne sommes pas, tant s'en faut, des fanatiques du doublage. Nous connaissons ses inconvénients et les risques qu'il peut faire courir au cinéma français et même au cinéma tout court. Ce n'est qu'un pis aller, si l'on veut, mais il est nécessaire. D'abord vivre. Et l'exploitation a besoin, pour vivre, d'un certain nombre de films doublés, la chose est certaine. Si les directeurs sont privés de cet appoint, une bonne partie des salles de France seront obligées de fermer leurs portes, à moins que...

Mais ce à « moins que » n'est-ce pas le but de cette manœuvre destinée à assécher le marché ? Le vaste coup de filet dont nous parlons plus haut ? Il n'y a pas de doute : la production française peut et doit prospérer sans difficulté à côté d'un nombre raisonnable de films dubbés, qui auront, en outre l'avantage de nous faire apprécier les artistes et la technique américaine, toujours extrêmement intéressants. Il serait regrettable que les pouvoirs publics se laissent influencer par des producteurs qui leur mettent le marché en main en disant : « Nous produirons si le film français est protégé, si l'entrée des films allemands et des « dubbings » américains est suspendue, ou réduite à un nombre infime ». Il importe de rendre au marché l'élasticité, l'abondance qu'il avait au temps du film muet. Et un trust, avoué ou occulte, doit toujours être énergiquement combattu.

EXPLOITATION RATIONNELLE

Sortie Générale du Film

par PIERRE NIL.

Nous arrivons à la phase d'exploitation qui doit apporter la plus grosse recette, celle du passage dans les salles de quartier, banlieue et province. Le rendement dépendra d'abord de la qualité du film, ensuite de la manière dont il aura été lancé.

L'influence considérable du lancement sur les recettes est un fait qui s'est vérifié dans la période transitoire du passage du « muet » au « parlant ». A ce moment, dans les localités où aucun cinéma n'était encore installé, les directeurs ont remarqué que de très bons films, qui n'avaient pu faire de grande exclusivité par suite de l'avènement du parlant, donnaient des résultats nettement inférieurs aux films moyens qui, même plus anciens, avaient bénéficié d'une large publicité.

Cette sorte d'investiture, donnée au film par un départ bien étudié, renforcé par les deuxième et troisième sorties peut faire varier les recettes du simple au double pour l'exploitation que nous appellerons populaire. Si le stade des deuxième et troisième exclusivité n'est pas toujours facile à mettre au point, il peut y être suppléé par une très grande salle faisant un gros effort publicitaire. Ce qui doit être évité absolument (les résultats désastreux se feraient immédiatement sentir sur les recettes), c'est la sortie en banlieue et en province avant la sortie générale sur Paris, comme cela se produit quelquefois. Cette tactique erronée ne s'explique que par la nécessité impérieuse de faire rentrer de l'argent au plus vite dans la caisse du loueur.

Au moment où le film a fait tout le « bruit » possible et attiré la clientèle capable de payer plus cher que le « grand public », à ce moment là seulement il est mûr pour être présenté dans les quartiers à Paris et dans les plus grandes villes de province, celles qu'on appelle les villes « clés », comme Lille, Nancy, Bordeaux, etc...

C'est une sorte d'exclusivité régionale, suivant logiquement celles de Paris et durant souvent deux ou trois semaines, qui a lieu dans ces grandes villes. Elle nécessite dans la presse régionale, un effort, qui vient compléter celui qui fut fait et se ralentit à ce moment précis dans les quotidiens nationaux. Il est reconnu dans les maisons de location qui ont pratiqué, pour des raisons de trésorerie, la sortie dans les villes clés avant celle de Paris que ce système nécessite un très gros effort de publicité dans les journaux régionaux, par conséquent des frais supplémentaires, pour un résultat toujours inférieur. Paris donne toujours le ton, et on craint avec juste raison en province qu'un film que la capitale n'a pas encore vu n'ait pas été jugé digne de lui être présenté.

Comme il faut envisager dans le calcul du rapport d'un film le minimum de frais sans nuire aux possibilités de recettes, c'est avec environ 25 copies qu'on devra l'amortir en France. Pendant que se dérouleront les exclusivités régionales le film passera par tranches de 15 à 20 salles dans les quartiers à Paris. Ces salles ont un gros intérêt à grouper leur publicité pour tenir visible le nom du film qui doit frapper d'abord, à côté de celui de la salle que le client choisira en s'inspirant le plus souvent de la proximité de son domicile. Il est incontestable que les exploitants indépendants qui appli-

queraient ce système attireraient à eux pour des frais minimes une partie de la clientèle sur laquelle des concurrents isolés ne pourraient avoir la même influence qu'avec de très gros frais. Ce qui est vrai pour la presse l'est également pour toutes les autres formes de publicité (chars, silhouettes, hommes-sandwichs costumés, etc.). Souhaitons qu'une juste compréhension des intérêts généraux du cinéma et des intérêts particuliers intelligemment conçus aboutisse à de tels accords.

Après le passage dans les salles de quartier à Paris le film apparaîtra en banlieue proche et dans les villes de moyenne importance. Il terminera enfin sa carrière, toujours sans arrêt, sans trous, dans les petites localités.

Pour l'application de ce système qui nécessite évidemment un plan centralisé et méthodiquement suivi, il serait possible d'amortir un film en six mois alors qu'on compte actuellement deux ans.

Les gens sceptiques sur l'avenir du cinéma diront tout de suite qu'il est inapplicable à cause de la mauvaise volonté des exploitants. C'est un argument aussi faux que souvent répété à propos de toutes les tentatives d'organisation rationnelle de l'exploitation. On oublie trop, dans les milieux de la distribution, que les exploitants ont manifesté leur désir de collaborer avec leurs fournisseurs par des gestes fort éloquents, j'entends la signature de traites qui constituaient une véritable commandite.

Le cinéma subit une crise extrêmement violente du fait d'antagonismes trop fréquents : le producteur tape sur le distributeur, le distributeur tape sur le directeur. Logiquement n'est-ce pas le directeur devrait taper sur le public, mais comme celui-ci ne se laisse pas faire, c'est le directeur qui reste le malheureux « bourricot », qui subit tout, n'ayant personne sur qui se rattraper. Les affaires cinématographiques sont établies sur d'étranges calculs. Le producteur qui a fait un film trop cher décide que Paris devra rapporter tant, telle région tant, telle autre tant, etc.... Le distributeur se récrie un peu effrayé, puis il décide à son tour que telle ville aura un « co'ta » de tant, mettons Châteauroux 15.000, et il applique à l'exploitant de Châteauroux qui veut louer son film ce minimum de 15.000 fixé de façon absolument arbitraire et ne reposant sur aucune possibilité réelle. Mais le public n'obéit pas à ces belles décisions prises en haut lieu. Le minimum n'est pas du tout atteint, la recette globale n'en approche même pas. Résultat : le directeur ne paie pas le distributeur (se contentant de lui offrir un pourcentage toujours fort raisonnable), le distributeur ne peut pas apporter au producteur le bénéfice que celui-ci avait décidé de toucher.

Pour que la confiance revienne entre les membres du grand corps du cinéma, il faut partir de la base : examiner d'abord les possibilités d'amortissement réel, louer à forfait ou au pourcentage sans minimum et établir les projets de production en tenant compte de ces possibilités. Alors chacun pourra gagner de l'argent, les rapports entre production, distribution, exploitation, deviendront plus cordiaux, et on envisagera une collaboration, des ententes entre distributeurs et exploitants, qui aboutiront à l'organisation rationnelle de l'exploitation, indispensable au cinéma comme dans toute industrie.

LES ÉTABLISSEMENTS
BRAUNBERGER-RICHEBÉ
PRÉSENTENT

EANTOMAS

UNE RÉALISATION DE PAUL FEJOS

UNE PRODUCTION DE QUALITÉ

CINÉTONE

fidèle à sa conception
fabrique ses appareils et les vend sans intermédiaires

Non !

Le Portable n'est pas un leurre !

Voici maintenant :

Le Cinétone Cabine Projecteur Ernemann

Le plus puissant ensemble à l'heure actuelle sous le moindre encombrement

Pourquoi payer 45.000 francs

2 projecteurs d'occasion, 1 amplificateur et 1 haut-parleur de scène puisque

CINÉTONE

peut vous fournir sur Projecteurs neufs ERNEMANN

des Ensembles à partir de :

24.000 francs en Postes fixes simples ;

35.000 francs en Postes doubles ;

43.250 francs en Postes doubles et 2 amplis.

140 Installations en service dont 30 en Portables
visitant plus de 400 Etablissements

CINÉTONE, Constructions Electro-Mécaniques d'Asnières

Société Anonyme au Capital de 4.000.000 de francs.

236 bis, Avenue d'Argenteuil, Asnières (Seine).

Téléphones : Grésillons 20.12, 20.81, 20.82.

Agences à Paris, Lyon, Marseille, Bordeaux, Lille, Nancy, Montpellier, Aix, Saint-Brieuc, La Bassée.

MÉDAILLES D'OR A L'EXPOSITION COLONIALE



Principe de la Cinématographie

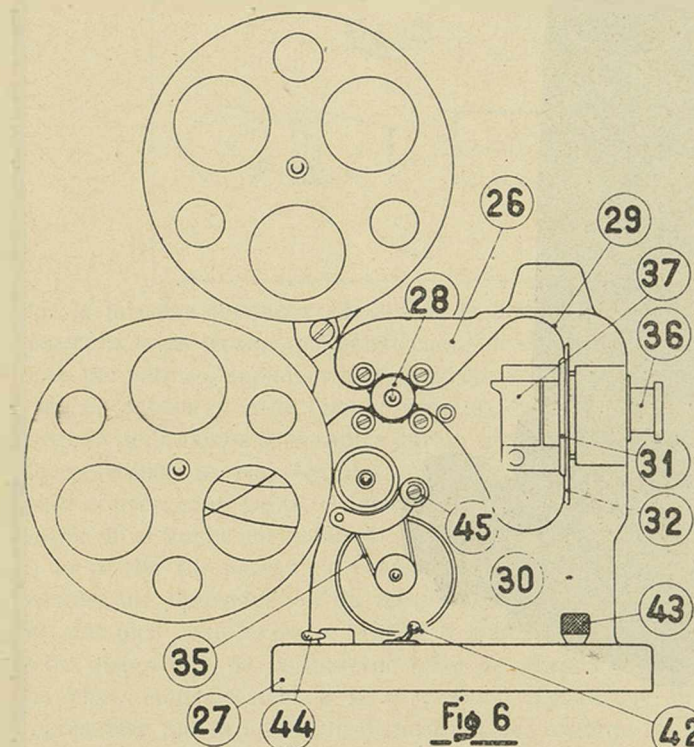
LA PROJECTION

Lorsque le film a été exposé dans la caméra (on dit couramment que « le film a été pris »), on remet la bobine du film à un laboratoire qui, par des procédés déterminés le traite en général par inversion, ce procédé étant de plus en plus employé pour les amateurs. Le film terminé est retourné à son propriétaire. L'opération de la projection étant en principe et théoriquement l'inverse de la prise de vue, il semblerait au premier abord qu'on devrait pouvoir utiliser le même appareil et pour la prise de vue et pour la projection. Cela, en effet,

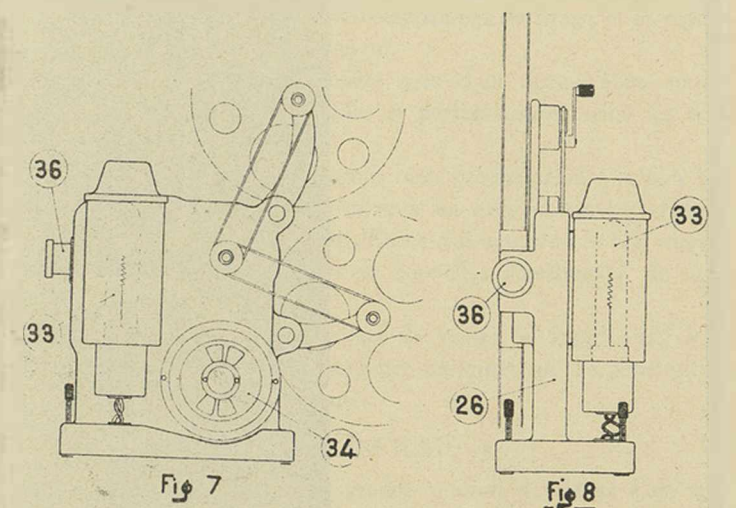
les conditions optiques et mécaniques que doivent remplir chacun de ces appareils sont très différentes. C'est donc pour ces raisons qu'on trouve actuellement des projecteurs spéciaux qui ont pour fonctionnement exclusif la projection du film. Prenons encore, pour expliquer le principe du fonctionnement, le projecteur Bolex-Paillard qui est le frère de la caméra que nous avons décrit la dernière fois.

A sa simplicité de maniement et de fonctionnement, il ajoute l'avantage d'être très lumineux et de donner une projection extrêmement fixe. En plus, ce projecteur possède une particularité très intéressante et propre à lui seul de laquelle nous parlerons tout à l'heure.

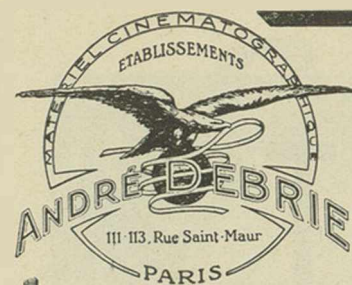
Le projecteur se compose donc d'un corps 26, placé sur une



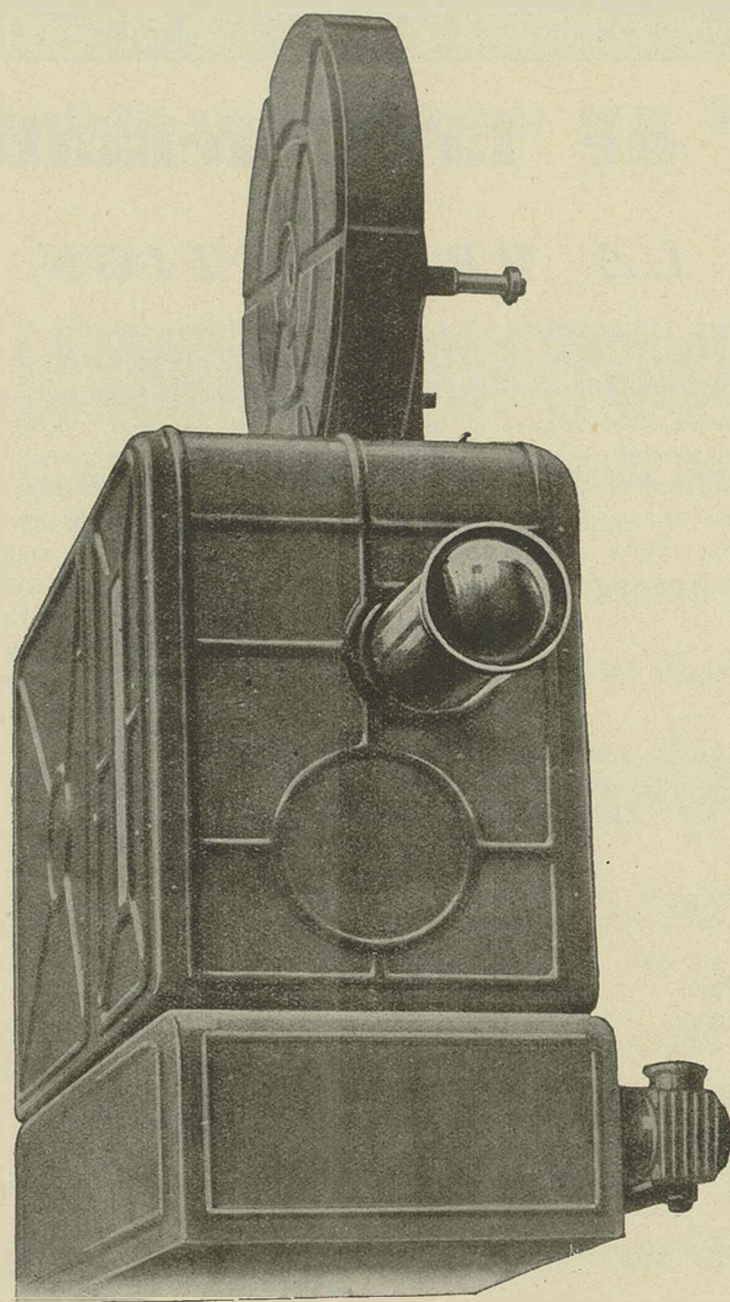
a été possible au début de la cinématographie pour amateurs, lorsque les exigences de ces derniers n'étaient pas bien grandes et qu'on se contentait d'un résultat très approximatif. Tel n'est plus le cas aujourd'hui : éduqués par la cinématographie professionnelle et prenant pour exemple les films vus dans les cinémas-théâtres, les amateurs d'aujourd'hui sont désireux d'obtenir un résultat approchant, sinon égal, et il faut reconnaître que certains d'entre eux atteignent de très près ce but. C'est pourquoi actuellement et pour donner la possibilité d'obtenir des résultats optima, les constructeurs du monde entier ont préféré construire deux appareils distincts. En fait,



base 27, le tout en une pièce d'aluminium coulé sous haute pression. Ce corps, qu'on désigne aussi sous le nom de « Bâti » contient intérieurement un mécanisme assez semblable dans son principe à celui de la caméra. Extérieurement on distingue dans le projecteur, comme dans la caméra, deux côtés : celui du film et des commandes, représenté par la fig. 6. L'autre côté indiqué par la fig. 7 est désigné sous le nom de côté de la lanterne. Du côté film, on aperçoit de nouveau un débiteur 28 semblable à celui de la caméra, et contre lequel est pressé le film par deux paires de galets. Pour la projection on peut utiliser des bobines de 15 ou de 30 mètres semblables à celles de la caméra et standardisées pour la prise de vues. Toutefois, il est préférable de réunir les films sur une bobine plus grande en les collant bout à bout. La dimension standardisée est celle d'une bobine contenant 120



POUR LA PETITE EXPLOITATION ET POUR LA MOYENNE EXPLOITATION



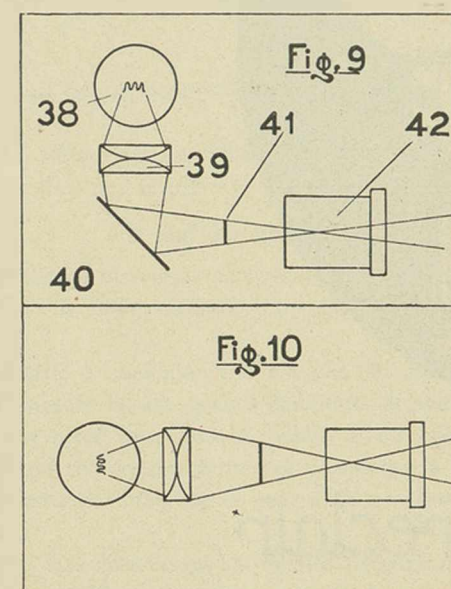
LE "JACKY STELLOR" VOUS ÉTONNERA !

DÉMONSTRATIONS : CHAQUE JOUR AUX ÉTABLISSEMENTS A. DEBRIE
111 - 113, Rue Saint-Maur

mètres de film, soit 4 bobines de 30 mètres ou 8 bobines de 15 mètres.

Dans le projecteur, comme dans la caméra, le film forme deux boucles 29 et 30, l'une supérieure, l'autre inférieure. Le couloir du projecteur est également composé de deux pièces, l'une 31 fixe appelée couloir proprement dit, et une autre pièce 32, appelée volet. Ce volet est également à ressort. La griffe n'est pas visible sur ce dessin, comme non plus l'obturateur. Le film est transporté dans le couloir également par un mouvement saccadé comme dans la caméra. L'obturateur se trouve enfermé dans le bâti 26 comme les autres organes du mécanisme et intercepte à intervalles réguliers, la lumière provenant d'une lampe renfermée dans la lanterne 33 que l'on aperçoit sur les fig. 7 et 8. A côté de la lanterne se trouve le moteur 34, dont le mouvement est transmis par une courroie 35 à la poulie reliée au mécanisme.

L'objectif 36 sert à la projection de l'image éclairée par la lampe. La fig. 9 indique schématiquement le chemin fait



par le faisceau lumineux sortant de la lampe comme cela a lieu dans le projecteur que nous venons de décrire. Ce schéma nous permettra d'expliquer plus aisément le parcours du faisceau et la formation de l'image projetée. Les rayons du filament 38 de la lampe sont captés par un condensateur 39 formé de préférence de deux lentilles constituant un système d'optique convergeant. De là, le faisceau est renvoyé à 90° par un miroir 40 et tombe sur le film 41. L'objectif 42 reprend l'image et la rejette sur l'écran de projection. Au premier abord, il semble que l'introduction du miroir renvoyant la lumière à 90° est bien compliquée et inutile. Il n'en est rien en fait et cette disposition de la lanterne offre de grands avantages. En effet, contrairement à la disposition d'éclairage direct représentée par la fig. 10 la disposition des organes du projecteur Bolex-Paillard offre l'avantage de laisser en arrière la lanterne qui est bien ennuyeuse parce qu'encombrante et parce qu'elle dégage toujours plus ou moins de chaleur. Grâce à l'introduction du miroir 40, le côté du film se trouve entièrement dégagé et très accessible. Ceci permet aussi de réserver à la lampe toute la place nécessaire et de l'entourer d'une bonne lanterne, afin de lui assurer l'aération la meilleure possible. Cette aération est activée par un ventilateur, mû par le moteur de l'appareil.

La base du projecteur porte les trois commandes suivantes: L'interrupteur 42 pour mettre l'appareil en marche ou pour

l'arrêter, le bouton de la résistance du moteur 43 commandant la vitesse de la projection et une manette 44, permettant la projection en marche arrière, par renversement du sens de la rotation du moteur. En plus, le projecteur comporte un bouton 45, permettant le débrayage instantané du mécanisme pour faire les projections fixes et ceci sans aucun inconvénient pour le film, du fait qu'un dispositif de sûreté s'interpose à cet instant précis entre la lumière et le film et évite de danger de sa brûlure.

Les descriptions qui viennent d'être données sur ces deux appareils nous faciliteront grandement la compréhension de la technique de la cinématographie d'amateurs dans son ensemble et dans ses détails.

ÉCHOS

FOIRE DE PARIS

Les Etablissements Samok exposent cette année sur un grand stand de 125 mètres carrés. Une salle de projection est prévue pour la démonstration des films muets et sonores.

Nous apprenons avec plaisir que cette maison présentera quelques grands films en 16 m/m en 4 bobines chacun dont la maison Paillard s'est assuré la licence d'exclusivité.

Les maisons Paillard et Samok ont décidé de former une grande filmathèque de ces films ; une soixantaine est prévue pour cette année. Tous ces films sont des réductions de 35 m/m et extraits des meilleures productions existantes en standard.

Quelques films parlants et chantants français seront également édités par les maisons Paillard et Samok et diffusés en France.

Des laboratoires ultra-modernes sont en construction 6, rue Marc-Séguin à Paris, pour le développement, le tirage et la réduction des films standard en 16 m/m.

Ces laboratoires qui ont coûté près d'un demi-million seront munis de machines automatiques et perfectionnées selon les dernières découvertes.

Il faut espérer que nous aurons bien prochainement le film impressionné directement en 16 m/m à un prix nettement inférieur à celui pratiqué jusqu'à ce jour. En ce qui concerne le film vierge, la maison Paillard présentera de nouvelles émulsions à de nouveaux prix.

Nous conseillons à nos lecteurs de visiter le Stand 1425 à la Foire de Paris, section des machines parlantes, où ils pourront se rendre compte de ces nouveautés.

PEKA-FILMS

Nous apprenons que cette grande maison de Berne s'est spécialisée dans l'édition de films de 16 m/m. Elle possède déjà une filmathèque importante de 60 grands films et présentera prochainement ces films en France.

Nous apprenons également que les Etablissements Samok-Paillard, 6, rue Marc-Séguin à Paris, sont les agents généraux pour la France de cette importante firme suisse.

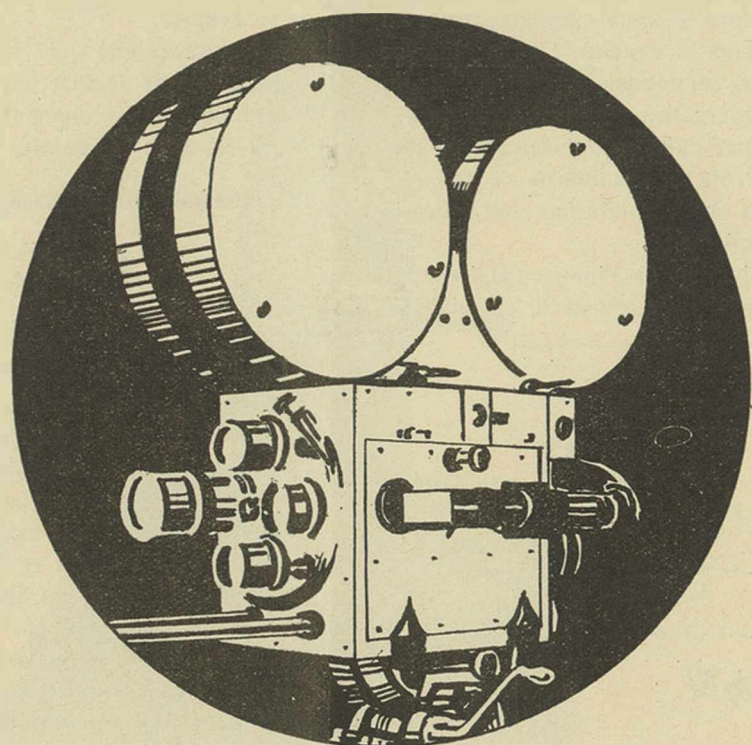
La réunion dans une même main de la distribution des films Peka et Paillard nous donnera désormais la possibilité d'avoir un grand choix dans les films de 16 m/m et une filmathèque des plus intéressantes dans ce format qui jusqu'alors était inexistant.

EDITIONS PAILLARD-SAMOK

- « Suzy Saxophone », 4 bobines.
- « Diane en fuite », 4 bobines.
- « A nous la grande ville », 4 bobines.

pour vos prises de vues...

LE CAMÉRÉCLAIR



Le nouveau Caméréclair
— système Méry —
— pour films sonores —
prenant simultanément
— le son et l'image —
mécaniquement silencieux
Tourne 4 objectifs
Magasins de 300 mètres
— interchangeables —

CH. JOURJON
12. rue Gaillon
PARIS

LE MATERIEL

L'ENTRETIEN DES APPAREILS

Le service d'entretien de Radio Cinéma

Il n'est plus besoin de prouver aux exploitants la nécessité de l'entretien.

L'appareil sonore est un mécanisme complexe. Il demande des soins. On ne doit pas attendre la panne, il faut la prévenir.

Il faut des spécialistes.

Mais ce que les directeurs ne savent pas encore assez, c'est que pour veiller à la bonne marche d'un appareil il faut des spécialistes.

Il est difficile à quelqu'un qui n'a pas des connaissances techniques spécialisées et une grande habitude, de déterminer le moment où une pièce commence à faiblir. Il est extrêmement dangereux, quand un organe périssable commence à défaillir, de le laisser continuer son rôle, car il peut alors occasionner des dégâts plus graves.

Il nous a paru intéressant de décrire l'organisation et la marche d'un service d'entretien type, nous voulons parler de celui de « Radio Cinéma ». Les exploitants pourront juger de son ampleur et sa valeur, et apprécier aussi l'aide qu'il est susceptible de leur assurer.

Les Circuits d'entretien.

La majeure partie de l'entretien incombe à l'ingénieur, qui conseillera les opérateurs au sujet de leurs responsabilités et vérifiera tous les organes des appareils pour en assurer le remplacement si ceci devient nécessaire et surtout, c'est là le point important, avant que ces organes ne provoquent des défaillances de l'équipement. Il est évident que la présence périodique d'un ingénieur d'entretien dans chaque théâtre nécessite l'organisation d'un certain nombre de circuits. L'étendue de chacun d'eux est définie, d'une part par le nombre de cinémas, et enfin par la condition du temps minimum nécessaire à l'ingénieur pour se rendre à un cinéma en cas d'appel d'urgence.

La périodicité des visites est déterminée, après accord avec le client, par le Service Central, suivant l'importance de la salle, le type d'appareil et le nombre d'heures de spectacle par semaine.

A Paris.

Au siège de la Compagnie Radio-Cinéma à Paris, se trouve le directeur, son adjoint et ses secrétaires au nombre de trois. C'est également à Paris que se trouve la Station-Service la plus importante, comprenant outre son chef et un inspecteur technique, 14 ingénieurs qui prennent la garde à tour de rôle dans les condi-

tions suivantes : Cette station-service peut couvrir, avec cet effectif imposant, une grande partie du Nord et de l'Est de la France.

En Province.

En province, dans les grandes villes constituant un « centre », pour un certain nombre d'installations, se trouvent des organisations similaires moins importantes dont le fonctionnement est identique, ceci pour éviter aux cinémas l'attente d'un ingénieur de la station-service de Paris. Les stations-service sont situées à Bruxelles, Lille, Lyon, Avignon, Marseille, Nice, Bordeaux, Alger, Tunis, Casablanca. Le nombre en augmente constamment au fur et à mesure de l'équipement de nouvelles salles. Le personnel de province comprend à l'heure actuelle 13 ingénieurs.

Le service de garde

Il importe que tout directeur puisse joindre l'ingénieur chargé de l'entretien de sa salle à tout moment, pendant les séances et dans la journée. C'est alors que le cinéma peut faire usage de cette organisation annexe et indispensable du service d'entretien que constitue le service de garde.

Au bureau central de Paris, fonctionne une permanence composée d'un téléphoniste et d'une équipe d'ingénieurs.

Cas de Pannes.

Au reçu de l'appel téléphonique d'un cinéma, l'ingénieur de service propose immédiatement une solution provisoire qui, le plus souvent permet d'achever normalement la séance. S'il s'agit d'un cas plus grave nécessitant l'intervention d'un technicien, l'ingénieur de service peut, ou bien se rendre immédiatement au cinéma par les moyens de transport les plus rapides s'il s'agit d'un cinéma voisin, ou, s'il s'agit d'une salle en province, il peut déléguer l'ingénieur le plus rapproché de cette salle, ce qu'il peut connaître immédiatement en consultant les graphiques tenus à jour au fur et à mesure des indications télégraphiques transmises par les ingénieurs sur place.

Les directeurs de province ont l'itinéraire de l'ingénieur de leur district et peuvent le toucher directement par les renseignements qu'il laisse à la station-service.

Le service de garde fonctionne à la station-service de Paris, en semaine de 9 heures à 23 heures, les dimanches et jours fériés de 12 heures à 23 heures.

Ainsi le service d'entretien de « Radio Cinéma » assure avec la bonne marche des appareils, la sécurité des exploitants.



Une scène du « Chien Jaune ».
Production Petit, tourné au Studio Braunberger-Richebé

Les films que l'on prépare

Braunberger-Richebé : *Fantomas*, réalisé par Paul Fejos. On prépare un 2^e *Fantomas* : *Juve contre Fantomas*.

Comptoir Français Cinématographique : *La Nuit du Carrefour*, par Jean Renoir. *Don Quichotte* avec Chaliapine.

Société Indépendante de Production : *Une femme coupée en morceaux*.

Artistes Associés : *Sous le casque de cuir*. *Une Nuit au Paradis*.

Synchro-Ciné : *Pichler banquier, une petite bonne sérieuse. Cent sous en ballade*.

Pathé-Natan : *La Croix du Sud. Au nom de la loi*.

Haïk : *Coup de roulis*.

P. J. de Venlo : *D'autres cieux*.

Petit : *Le chien jaune*, tourné au studio Braunberger-Richebé.

Forrester Parent : *Mon ami Tim*, tourné au studio Braunberger-Richebé.

Armor et G. Marret : *Suzanne*.

Paramount : *Cognasse. La Perle. Criez-le sur les toits. La petite femme dans le train*.

Osso : *Un fils d'Amérique. Hôtel des Etudiants*.

M. B. FILM

Bien que film français, tiré d'une œuvre française de M. Bias et d'Astier, le « *Picador* », nous révélera les mœurs pittoresques du monde des toreros d'Andalousie.

Réalisée par Jaquelux, supervisée par Germaine Dulac, cette originale et belle production de la S. P. E. C. est distribuée par M. B. Film.

LE GALA A BRUXELLES, DU « CARILLON DE LA LIBERTÉ ».

Nous extrayons ce passage d'un article paru le 13 mars, dans le journal *Le Soir*, de Bruxelles :

Le Roi assiste à la « Première » du « *CARILLON DE LA LIBERTÉ* ».

Un grand gala de bienfaisance a eu lieu vendredi soir, au théâtre Marivaux, au profit des œuvres de la Reine et à l'occasion de la présentation du film national belge « *Le Carillon de la Liberté* », réalisé d'après le livret de M. Wullus-Rudiger.

Le Roi, accompagné de M. Dens, mi-

nistre de la Défense Nationale ; du général baron de Ceuninck et du colonel de Meeus, honorait la soirée de sa présence.

On notait également parmi la brillante assemblée la présence de M. Corbin, ambassadeur de France et de son attaché militaire, le général Chardigny ; du ministre des Pays-Bas ; des chargés d'Affaires de Grande-Bretagne et d'Italie ; de MM. Max, bourgmestre de Bruxelles ; Lohest, président de la F. N. C., du comte Van der Burch, président de l'Amicale des Officiers de la campagne 1914-1918, du major Reyntiens ; de M. Wullus-Rudiger, etc...

Le programme de la soirée comportait une partie musicale et une partie cinématographique.

La partie cinématographique, nous l'avons dit, consistait en la première projection publique du « *Carillon de la Liberté* », film belge tourné en Belgique d'après le livret de M. Wullus-Rudiger et accompagné d'une partition musicale du capitaine Prévost, interprétée par la musique des Guides. Ce film fut réalisé avec le concours d'excellents artistes tel que Mmes Andrée Lafayette, de l'Odéon, dans le rôle de Nora Sigrid, Madeleine Bréville, dans le rôle Louise Liégeois et de M. Jacques Maury, dans le rôle de Jacques Vleminx.

Ce film dans lequel M. Wullus-Rudiger a voulu célébrer la possibilité d'une entente harmonieuse entre les deux principales civilisations européennes qui s'affrontent en Belgique, fut accueilli avec beaucoup d'enthousiasme. Le Roi tint d'ailleurs à en féliciter personnellement l'auteur.



Une scène du « Carillon de la Liberté », de Sybil-Film



Notre réunion du 16 mars

A cette séance M. Léopold Maurice présenta son matériel, et en particulier sa nouvelle table d'écoute qui intéressa tout spécialement l'assistance.

Très clairement et avec affabilité il expliqua entre autres que cette table permettait de projeter la bande sonore séparément, de projeter la bande d'images séparément ou de les projeter simultanément.

Mais nous reparlerons bientôt de cet appareil.

Puis M. Fontanel passa au tableau noir et il sut, en une matière ardue, retenir toute l'attention des auditeurs par ses remarques sur l'acoustique.

— Notre prochaine réunion aura lieu le 20 avril, à 21 heures. M. Benoît Lévy fera une causerie avec projection sur

le cinéma dans l'enseignement et l'éducation. Etant donné la présentation de films chirurgicaux, ne seront reçus que les membres de l'A. T. C. ou les personnes ayant une invitation. Tous ceux qui seraient intéressés par cette séance sont priés de s'adresser au secrétaire, M. A. Michel, 14, rue Brunel, Paris-17^e.

Notre réunion se tiendra, comme toujours, à l'école de cinématographie, 85, rue de Vaugirard. A ce propos, nous tenons à souligner le plaisir que nous a causé la nomination au titre de chevalier de la Légion d'honneur de M. Montel, le directeur de cette école dont il nous a si largement ouvert les portes.

— Nous commençons aujourd'hui à publier la très intéressante conférence que fit le Docteur COMANDON.

Microcinématographie

Par le Docteur J. COMANDON

La technique de la microcinématographie découle de celle de la microphotographie.

Le microscope, vous le savez, est composé essentiellement d'un *objectif* et d'un *oculaire*. L'objectif du microscope, comme l'objectif photographique, donne une image réelle de l'objet. Cette image, dans l'examen direct, est observée à travers l'oculaire qui est alors employé comme loupe. La distance de l'oculaire à l'objectif est fixe. La mise au point se fait en rapprochant ou en éloignant l'objectif de l'objet de façon que l'image réelle soit amenée, pour l'examen direct, dans le plan focal antérieur de cette loupe. L'œil voit donc une image virtuelle de l'objet.

Mais une image virtuelle ne peut être photographiée, il nous faut donc projeter sur la pellicule sensible l'image réelle formée par l'objectif du microscope. On y parvient simplement en supprimant l'oculaire ; mais ce procédé n'est utilisé que pour des faibles grossissements, les objectifs puissants employés seuls ne donnant pas une image satisfaisante. En effet, il serait très difficile et très coûteux de construire des objectifs parfaitement corrigés au point de vue du chromatisme et de la planéité du champ, on trouve avantageux de réserver aux lentilles de l'oculaire ce complément de correction.

Avec ces objectifs on emploie donc les oculaires compensateurs ou un système à projection spécialement étudié. Ceux-ci, alors, n'agissent plus comme une loupe, mais, ainsi qu'un nouvel objectif, ils donnent de l'image réelle formée dans le tube du microscope une autre image réelle agrandie que l'on met au point sur le verre dépoli de la chambre photographique.

Personne n'ignore comment est constituée la préparation

microscopique. L'objet à photographier, très petit ou au moins de très faible épaisseur, est contenu dans une goutte d'un liquide que l'on dépose sur une plaque de verre d'un millimètre d'épaisseur environ : la *lame porte-objet*. On recouvre cette goutte d'une autre plaque de verre très mince ; la *lamelle couvre-objet* ne dépassant pas 0 mm. 2 d'épaisseur.

Les microbes, les cellules vivantes sont des petites masses protoplasmiques composées en grande partie d'albuminoïdes, elles sont donc très transparentes. Pour bien observer au microscope ces organismes, il est très utile de les colorer, mais ils ne prennent les colorants que lorsqu'ils sont coagulés par la chaleur ou par des réactifs spéciaux que l'on nomme fixateurs : ils sont tués. Toutes les méthodes histologiques de fixation, d'imprégnation, de coloration, ne peuvent donc être destinées à la microcinématographie qui les étudie *vivants*. Il est avantageux aussi que le liquide des préparations soit très réfringent ; en microbiologie, on emploie le plus souvent de l'huile ou une solution d'une résine : le baume du Canada. Mais les organismes *vivants* ne peuvent être examinés que dans leur milieu : eau douce, eau de mer, sérum du sang, etc... La transparence, la propreté parfaite de la lame et de la lamelle sont alors particulièrement importantes et le temps passé à choisir et à nettoyer ces plaques de verre est souvent beaucoup plus long que le reste des manipulations.

Les objectifs de très forts grossissements ont une longueur focale tellement courte que leur mise au point dans l'air serait gênée par l'épaisseur de la lamelle. Ils sont dits à immersion homogène parce que, pour leur utilisation, on introduit, entre leur lentille frontale et la lamelle, un liquide possédant à peu près la même réfringence que le verre : c'est le plus souvent de l'huile de Cèdre. Le grand indice de réfraction de cette substance, augmente la longueur focale de

l'objectif, celui-ci est donc plus éloigné de l'objet quand il est au point, et l'épaisseur de la lamelle ne gêne plus. En outre, dans ce milieu homogène, les rayons de grande obliquité ne subissent pas de déviations en sortant de la lamelle, ainsi qu'ils le feraient s'ils rencontraient une couche d'air ; le milieu homogène permet donc d'accroître l'ouverture numérique de l'objectif. Enfin, l'huile atténue l'action si fâcheuse des rayures et des malpropretés de la surface de la lamelle.

**

Les préparations, sous le microscope, sont généralement éclairées par une lampe électrique dont la lumière est projetée sur l'objet par un *condensateur*.

Il existe deux grandes variétés de condensateurs pour microscope. Les uns dirigent les rayons lumineux *sous* l'objet à examiner ou à photographie, celui-ci est vu alors, par transparence ou en silhouette, dans un champ uniformément

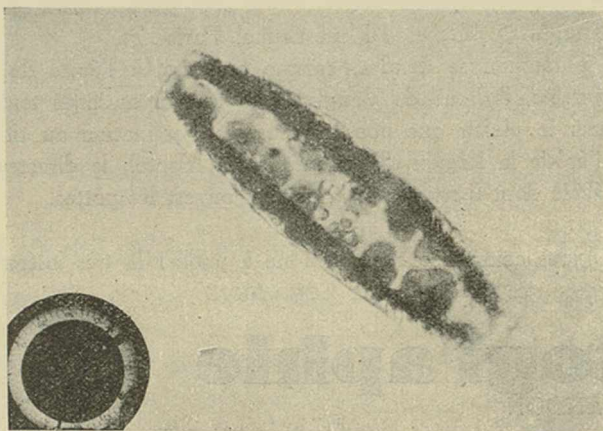


Fig. 1. — Une diatomée vivante vue par transparence

clair (fig. 1) ; les autres envoient, dans la préparation seulement, des rayons très obliques qui ne peuvent pénétrer directement dans l'objectif ; l'objet éclairé latéralement apparaît brillant sur un fond noir (fig. 2) ; ces derniers sont les condensateurs à l'éclairage latéral ou d'*ultra-microscope*.

Le rôle du condensateur est extrêmement important ; il doit être parfaitement corrigé, son ouverture correspond à celle des objectifs les plus puissants, autrement, ces derniers ne pourraient tirer profit de leur propre ouverture numérique à laquelle sont liés leur puissance lumineuse et leur pouvoir de définition, c'est-à-dire leur faculté de permettre la distinction des fins détails de structure. Mais à côté de ces avantages, la grande ouverture présente des inconvénients : c'est le manque de profondeur du champ et le défaut de contraste des objets peu réfringents ; aussi, le condensateur est-il muni d'un diaphragme iris qui remédie à ces défauts en diminuant l'ouverture du faisceau éclairant. En décentrant le diaphragme on réalise un éclairage légèrement oblique donnant aux objets un aspect spécial. Il est inutile de munir l'objectif d'un diaphragme, celui du condensateur produit le même effet. Cependant, on doit éviter d'employer un trop petit diaphragme qui aurait le défaut de développer des phénomènes de diffraction se manifestant par des stries parallèles aux contours des objets et masquant leur netteté.

Pour réaliser un condensateur sur fond noir, il faut arrêter par un *diaphragme central* les rayons du centre du cône éclairant ; il ne reste alors que les rayons marginaux, ils doivent être très obliques pour ne pas pénétrer directement dans l'objectif après avoir traversé la préparation ; ce condensateur

ne peut donc être employé avec un objectif de plus grande ouverture que lui-même. Par ce mode d'éclairage, si la préparation ne contient qu'un liquide homogène, son aspect est absolument obscur, elle est « optiquement vide », mais si elle renferme des particules opaques ou très réfringentes, celles-ci réfléchissent ou réfractent les rayons lumineux qui pénètrent alors dans l'objectif. Ces particules se comportent alors comme de petites sources lumineuses indépendantes ; elles apparaissent brillantes sur le fond noir.

Les meilleurs microscopes permettent de différencier la forme des objets jusqu'à la diminution de 0,25 environ

(1 = — de millimètre) ce pouvoir de définition dépend 1000

surtout de l'ouverture numérique de l'objectif et de la longueur d'onde de la lumière éclairante. L'éclairage latéral ne

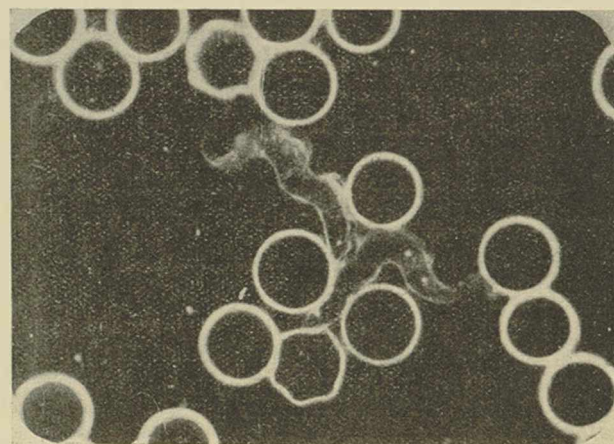
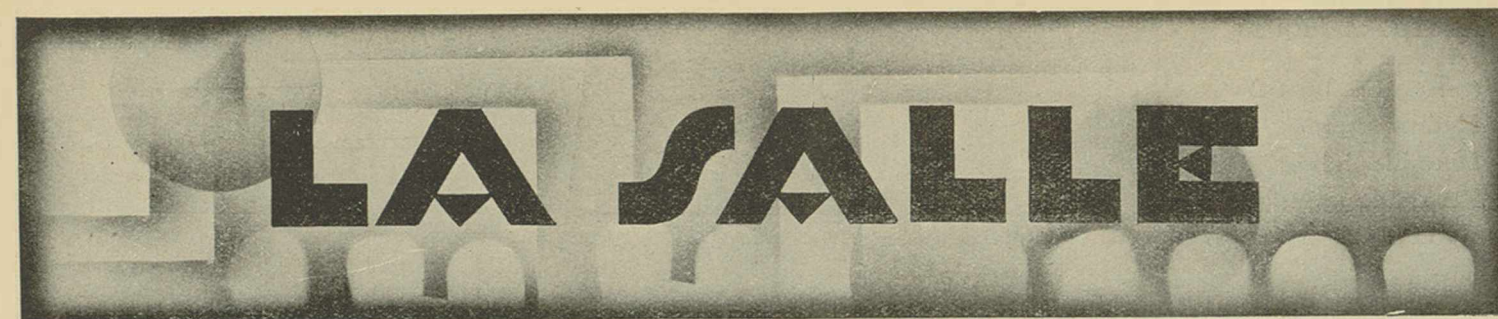


Fig. 2. — Deux trypanosomes dans le sang : vue sur un fond noir à l'ultra-microscope

modifie pas ce pouvoir de définition, mais il donne cependant le moyen de percevoir des particules cent fois plus petites ; c'est pourquoi on nomme ultra-microscopie les méthodes qui utilisent cet éclairage. Si l'ultra-microscope ne peut déceler la forme des granules de moins d'un quart de , il aide cependant à définir la structure des objets microscopiques, et en particulier des masses protoplasmiques transparentes ; il indique la présence des cils vibratiles, des membranes très minces dont il augmente le contraste dans des proportions énormes. L'aspect des préparations à l'ultra-microscope a souvent été comparé à celui du ciel étoilé. C'est en réalité grâce à leur luminosité propre qu'on voit les étoiles, c'est grâce à la lumière latérale envoyée par le soleil qu'on voit les planètes la nuit sur le fond du ciel, et aussi que l'on voit les grains de poussières qui dansent dans un rayon lumineux qui traverse une salle obscure. Les étoiles sont vues sous un angle bien en deçà de la limite de la vision distincte, on ne discerne pas leurs formes même au télescope, de même, à l'œil nu, on ne distingue pas la forme des planètes ou des grains de poussière voltigeant dans l'air : le principe de leur visibilité est analogue à celui de l'ultra-microscope.

Si je me suis attardé si longuement sur la technique du microscope, dans cet exposé consacré au cinéma, c'est qu'à la plupart d'entre vous, l'utilisation du second instrument est beaucoup plus familière que celle du premier. Or, la réussite d'une bonne micrographie dépend avant tout des qualités de la préparation microscopique et des moyens mis en œuvre pour en réaliser une parfaite image sur le film.



La construction d'une Salle de Cinéma

par J. Raymond BARBAUD,
Architecte diplômé du Gouvernement.

Cette immense découverte française, le Cinématographe des Frères Lumière, devait avoir une répercussion mondiale. Il mit en fiévreuse activité les chercheurs de tous genres et l'Architecte eut sa part de collaboration pour divulguer ce prodige moderne au grand public.

Nous eûmes à franchir trois stades successifs :

Adaptation, Transformation, Création.

Tout d'abord, ce sont dans des caves, dans des sous-sols, que les premières photographies animées furent données ; puis dans des salles de café, de spectacles, des garages, enfin dans des salles spécialement construites pour la projection des films. Tout ceci en trente années.

Le Cinématographe fut offert aux Parisiens en don de Noël, le 28 décembre 1895.

Ce sont les sous-sols du Grand Café, 14, boulevard des Capucines, qui eurent la gloire de le voir naître.

M. Volpine, le propriétaire, n'avait pas eu confiance dans le spectacle inédit qui lui était proposé par MM. Auguste et Louis Lumière. Il ne voulut pas accepter la bonne part qu'on lui proposait de prélever sur les recettes. Il préféra louer ses locaux à bail, exigeant une somme de trente francs par jour.

Il devait par la suite regretter amèrement son intransigeance, car si au cours de la première journée on ne récolte qu'une somme de 35 francs, les suivantes laissèrent 2.000 francs.

Le « Salon Indien », déjà permanent, ne désespérait pas, et contenait 120 personnes.

Les séances étaient fort courtes : 20 minutes seulement, comportaient la projection de 10 films de 16 mètres.

La projection animée eut tant d'attrait, qu'il fallut immédiatement songer à transformer des salles dans toutes les principales villes de France.

A l'Exposition Universelle de 1900, on dressa dans la Salle des Fêtes de la galerie des machines, un écran qui mesurait 15 m. 50 × 20 m. 50, il était équipé par M. La-chambre.

La première salle construite tout spécialement pour le Cinéma par Gabriel Kayser, était dénommée « Le Gabka », actuellement « L'Impérial ». L'inauguration en fut faite avec le grand film « Forfaiture ».

Au fur et à mesure de sa vertigineuse évolution, des lieux vastes et confortables furent édifiés.

L'Architecte doit intervenir dès le début, car rien ne pourra être laissé au hasard.

Ces Cinémas devant répondre aux besoins des productions, et satisfaire l'imposante clientèle avide et de s'instruire et de se récréer.

Tout d'abord il devra être consulté sur le choix du terrain. On devra s'arrêter de préférence, sur un terrain rectangulaire, avec façades suffisantes pour donner les mesures d'isolement, les sorties, les nombreux « secours », réclamés par les règlements de Police.

Pour 500 personnes, une façade de 6 mètres de largeur est exigée ; ladite augmentée d'un mètre par 100 personnes en plus des 500 personnes. Ensuite, pour 1.500 personnes et jusqu'à 2.500 personnes, façades sur deux rues ou façade sur une rue et sur une cour d'isolement.

Si le terrain est conforme à nos suggestions, une grosse économie sera réalisée sur la construction, par suite de la standardisation des matériaux nécessaires à l'édifier.

Pour le choix des matériaux, le béton armé nous semble donner toute satisfaction, tant au point de vue de la facilité d'exécution, que de sa bonne tenue au cours d'un incendie.

La visibilité fera l'objet d'études spéciales, toutes les places devant donner à leur occupant la possibilité de regarder la scène sans fatigue.

L'acoustique à son tour retiendra longuement notre attention. L'oreille devant en effet percevoir une seule fois le son, soit directement, soit par réflexion, de nombreuses épures seront faites de chaque place.

Les phénomènes de l'écho seront absorbés par l'emploi de fentes, de tissus orthophoniques de tons agréables, ceux-ci servant même à la décoration où ils seront noyés dans les lignes sobres.

L'éclairage électrique a apporté un éclat tout particulier et d'innombrables combinaisons sont réalisées par des maîtres.

Enfin auront été prévus avec les loges d'artistes, les divers ateliers.

La ventilation, l'hygiène, des dispositions spéciales au chauffage, aux escaliers, aux dégagements auront été prises, et les mesures d'incendie auront été particulièrement étudiées, du reste la Préfecture a élaboré un règlement très sévère ; aussi le cas d'une catastrophe comme l'incendie du Bazar de la Charité n'est pas à redouter.

RÉVÉLATEURS
PHOTOGRAPHIQUES
Glyconiol
(Paraoxyphenylglycine)
Hydroquinone
Diamidophénol
Paramidophénol
Rhodol (Vitéro)



ACÉTATE DE CELLULOSE

(Qualité spéciale pour la fabrication de film ininflammable)

Société des Usines Chimiques
RHÔNE - POULENC
Société Anonyme au Capital de 75.000.000 frs
21, Rue Jean - Goujon
PARIS - 8^e

SOLVANTS et
PLASTIFIANTS
Alcool Benzilique
Dichlorhydrine
Elastol T.O.P.
Phtalate de Méthyle
Triacétine
Tricrésylphosphate
Triphénylphosphate
Tartrate de Butyle
CELLULES PHOTO - ÉLECTRIQUES

PROBLÈMES TECHNIQUES

Technique des Films⁽¹⁾

(suite) (1)
par Paul BRENOT
PERSONNEL

Les principes de rationalisation doivent être observés pour la préparation du personnel des studios.

Mais l'application de ces principes est ici plus facile, s'assouplit avec de moindres inconvénients aux circonstances existantes.

Régie, bureaux de metteurs en scène, salles d'attente, bureau de dessin, bibliothèque, magasins de fournitures, magasins de costumes, ateliers de couture, lingerie, loges, vestiaires, salles de coiffure et de maquillage, restaurants, lavabos, infirmerie se répartissent suivant l'ordre des mou-

vements de personnel et de matériel pour l'entrée et pour la sortie du studio.

Les appels par sonneries, téléphones, haut-parleurs doivent être largement employés. Le personnel doit être en quelque sorte automatiquement mis en mouvement et canalisé, son travail soigneusement préparé, minuté, suivant des programmes clairs, précis et détaillés.

Rien ne paraît aussi surprenant pour tout esprit habitué à l'organisation que ces foules de gens qui, dans de si nombreuses circonstances, perdent de longs moments dans l'inertie et le bavardage, parce que le travail d'ensemble est mal préparé, mal organisé.



On tourne en plein air « Vacances » G. F. F. A.



On va tourner

vements de personnel et de matériel pour l'entrée et pour la sortie du studio.

Les dispositifs de distribution des magasins, les locaux d'essayage doivent être suffisants pour éviter les pertes de temps.

Les déménagements sont prévus dans le même esprit et tiennent évidemment compte des nécessités de sécurité en cas d'incendie.

Il y aurait beaucoup à dire dans le cas des centres cinématographiques, comme dans celui des théâtres sur les dispositions de détail à prendre pour obtenir une discipline de travail plus satisfaisante, et améliorer ainsi le rendement dans de grandes proportions.

Les résultats dépendront davantage de l'organisation matérielle que de la surveillance.

Si l'art lui-même est obligé de s'affranchir de nombreuses règles industrielles, dont l'esprit même est peut-être parfois en opposition avec les qualités de l'artiste (et encore faut-il n'accepter cette observation que sous toutes réserves, le bon sens, base essentielle de l'industrie, ayant marqué d'une forte empreinte nombre d'artistes et de grande classe) il a tout à gagner à ce que la préparation du terrain où il se manifestera soit effectuée avec le meilleur rendement possible.

Les objections faites contre l'application aux productions cinématographiques des règles qui doivent conditionner toutes les entreprises industrielles sont surtout le fait d'esprits paresseux ou ignorants, trop souvent aussi mauvais artistes que mauvais industriels et pour lesquels le désordre qu'ils tolèrent ou qu'ils engendrent n'est que le reflet d'un désordre de l'esprit.

(1) Voir le numéro 2.

C^{ie} GÉNÉRALE
DE TRAVAUX
D'ÉCLAIRAGE
ET DE FORCE

ANCIENS ÉTABLISSEMENTS
CLÉMANÇON

23 - RUE LAMARTINE - PARIS
Téléph. Trudaine 88-40 - (3 Lignes)
Adr. Tél. GIORNO - PARIS

Gradateur
pour théâtres

de lumière
et Cinéma

II. — L'EXÉCUTION CINÉMATOGRAPHIQUE.

1° Les studios

a) Organisation générale.

Abritant un nombreux personnel, un matériel important, les studios doivent être conçus en conséquence et traités avec le plus grand soin du point de vue du confort, de la protection contre les bruits extérieurs et de la sécurité.

Un bon rendement du personnel, la réduction des malfaçons, impliquent des conditions de travail satisfaisantes, et ces conditions de travail sont compliquées du fait de la diversité des fonctions, de la diversité des costumes.

VENTILATION

La ventilation appelle des soins particuliers du fait que son fonctionnement doit être possible pendant le travail sans qu'il en résulte des vibrations ou des bruits susceptibles d'influencer les appareils d'enregistrement des sons.

Le problème a été résolu techniquement de diverses ma-



Une curieuse photo de travail.
Prise de vue de Roumanie Terre d'Amour. G. F. F. A.

nières, mais l'application des solutions n'a pas toujours été faite correctement par suite de la difficulté d'introduire des agencements nouveaux dans de vieilles installations.

Le fait que les matériaux employés pour insonoriser les studios sont calorifuges, le grand nombre de calories fournies à certains moments par le fonctionnement de l'éclairage compliquent le problème mais rendent sa solution d'autant plus nécessaire.

L'utilisation brutale de ventilateurs ne fonctionnant que par moments, entre les prises de vues, comme cela existe encore dans certaines installations, est à rejeter le plus vite possible.

Les solutions qui semblent les plus rationnelles consistent à combiner le chauffage et la ventilation, en aspirant sous plafond d'air chaud vicié pour le rejeter au dehors, et en insufflant de l'air frais préalablement refroidi ou réchauffé.

Le fonctionnement de l'installation peut d'ailleurs être activé dans les intervalles séparant les prises de vues.

INSONORISATION

Un bon rendement implique que le travail à l'intérieur du studio se poursuivra sans trêve, indépendamment des travaux extérieurs.

Du point de vue matériel, ceci nécessite la protection du studio contre les bruits ou vibrations du dehors : c'est le problème de l'insonorisation du studio.

Nombreux sont les matériaux utilisés pour ces insonorisations : coton de verre, varech, celotex, Everit, Héraclite, etc., etc.

Le principe général consiste à constituer un caisson insonore, indépendant, plancher et plafond compris, du bâtiment qui l'abrite, et dont il est séparé par une couche d'air ou des matériaux insonores. Murs, matelas d'air, matériaux absorbants, constituent les parois.

L'application du principe n'a pas toujours besoin d'être rigoureuse. Elle dépend évidemment de la nature des bruits extérieurs à redouter. C'est ainsi que dans certains cas, les couvertures ont été faites très simplement en chaume, ce qui s'est révélé suffisant malgré le voisinage de champs d'aviation et de voies ferrées.

Quelques-uns des locaux annexes où ne se produisent que de très faibles bruits — (bureaux, par exemple) — peuvent être utilisés partiellement comme matelas protecteurs.

Les ouvertures, les larges portes qui permettent la manœuvre des décors sont, bien entendu, insonorisés soigneusement.

Quelles que soient les variantes des solutions adoptées, il faut toujours se rappeler qu'il suffit d'une liaison rigide, extrêmement petite, entre le caisson et l'enveloppe extérieure constituée par le bâtiment proprement dit pour que les vibrations de cette enveloppe extérieure se transmettent au caisson.

Le problème de l'insonorisation du studio est en tout cas théoriquement résolu et ne soulève pas d'autres questions de principe que celle de la dépense.

Il serait toutefois désirable que des études systématiques plus précises et plus complètes soient exécutées sur les nombreux matériaux insonores, et leur valeur vis-à-vis des ondes sonores des diverses fréquences.

D'une façon générale, il est préférable de ne placer les studios que sur des terrains peu exposés aux bruits extérieurs.



Les nouvelles installations CINÉTONE

Le nombre des cabines équipées par Cinétone s'accroît chaque mois. Au 23 mars c'était 155 installations en service que comptait cette marque.

L'Acoustique architectural

par LYON

Les Editions Films et Technique, 78, avenue des Champs-Élysées, viennent d'éditer ce très intéressant opuscule de Lyon qui expose pour la première fois par écrit ses conceptions sur l'acoustique.

Bruit de Fonds et Noiseless

par CLAUDE-JOSÉ FRAPPA

Parmi les défauts que présente encore la projection sonore, il convient de placer au premier plan le bruit de fond. C'est pourquoi il faut féliciter ceux qui nous présentent aujourd'hui un dispositif capable d'y porter remède.

Nul n'ignore que le bruit de fond est dû à deux causes principales bien définies : d'une part, au souffle propre à la cellule, souffle produit par l'irrégularité de l'émission électronique qu'un éclairage y provoque ; d'autre part, aux légères variations de lumière amenées par l'inconstance de la transparence de la pellicule ainsi que par les poussières, taches et rayures qui altèrent la marge sonore.

Jusqu'à présent, l'on ne pouvait lutter contre le bruit de fond qu'en maintenant dans un parfait état de propreté la bande sonore, et en disposant convenablement des filtres sur l'amplificateur. Comme, par ailleurs, la nécessité de conser-

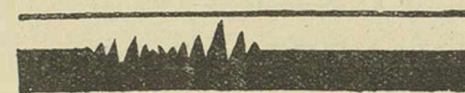


Fig. 1

ver suffisamment de fréquences aiguës à la projection limite l'emploi de ce dernier procédé, force était donc de laisser subsister un souffle plus particulièrement gênant dans les « silences ».

Le « Noiseless » résout le problème d'une façon élégante, sans apporter de déformations et sans modifier les appareils de projection. Son principe est simple, toute la difficulté étant concentrée dans la réalisation et la mise au point.

Il résulte des causes mêmes du bruit de fond que sa disparition est totale lorsque l'on fait défiler dans un lecteur un track sonore, noir sur toute sa largeur, et cela quelque soit l'état de propreté de la copie. En effet, du fait même qu'aucune lumière ne peut atteindre la cellule, aucun courant ne peut y prendre naissance et « à fortiori » aucune variation de courant ne peut s'y produire.

Un système d'enregistrement sans bruit de fond appliquant ce principe devra donc comporter un dispositif tel



Fig. 2

que, en l'absence complète de modulations, le track positif soit intégralement opaque, et que, lors de la naissance de courants basse fréquence, les modulations puissent s'inscrire dans une portion transparente de la marge sonore.

Afin de faciliter la compréhension du fonctionnement de ce dispositif, examinons, à l'aide de quelques schémas, les résultats obtenus sur enregistrement R. C. A.

La figure 1 représente un morceau de track normal négatif, comportant du silence et quelques modulations, volontairement grossies. On peut constater que la moitié de sa largeur est transparente, d'où éclairage permanent de la cellule et bruit de fond. Si l'on tire un positif de cet échantillon, les noirs deviendront transparents et « vice-versa », le bruit de fond demeurant aussi intense.

La figure 2 représente un négatif enregistré avec Noiseless. Le positif deviendra semblable à la figure 3, où les parties transparentes sont réduites au minimum. Le bruit de fond, presque nul pendant un « silence » réapparaîtra légèrement au moment des modulations. Mais comme à cet instant les haut-parleurs émettent des sons, il passera inaperçu, comme, du reste, l'expérience le prouve.

Le filet transparent qui demeure même en l'absence de son enregistré est nécessaire à cause de l'inertie de l'appareil. Si faible qu'elle soit, cette inertie suffirait à couper quelques pointes de modulation, sans cette sorte de réserve qui permet, aux premières pointes très petites, de s'inscrire en attendant que l'appareil entre en fonctionnement.

Voici brièvement comment l'effet voulu est obtenu chez R. C. A.

Normalement, le pinceau lumineux renvoyé par le miroir du galvanomètre impressionne 50 % de la largeur de la marge sonore, en l'absence de courants modulés. Un volet mobile, mû par un dispositif électro-magnétique ou dynamique, est alors interposé entre la lampe d'exposition et l'optique du « recorder », de façon à ne laisser passer qu'un fil lumineux très fin. Le volet est commandé par un amplificateur indépendant, lui-même attaqué par les courants recueillis aux bornes du galvanomètre. Cet amplificateur est établi de telle sorte que ses lampes finales travaillent dans une partie courbe de leur caractéristique de plaque, de

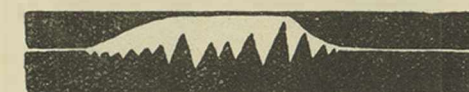


Fig. 3

façon à obtenir, en basse fréquence, un phénomène analogue à celui que les amateurs de T. S. F. utilisent en haute fréquence : la détection.

Il en résulte que le courant anodique recueilli dans les lampes de sortie suit la courbe enveloppe des modulations et est à peu près proportionnel à leur amplitude. Le volet mobile, mu par ce courant, dégage la marge masquée, de sorte que les modulations peuvent s'y inscrire.

Par mesure de sécurité, le réglage est fait de telle façon que l'amplitude des mouvements du volet soit de une fois et demie à deux fois celle des modulations.

Tel quel, cet appareil paraît assez simple, mais si l'on veut bien se rendre compte des problèmes multiples que les ingénieurs ont eu à résoudre, il faut changer d'opinion.

Il est nécessaire, en effet, que le volet soit, à la fois, robuste et extra-léger, que son inertie soit faible, sans cependant l'être trop (ce qui produirait des claquements), que son retour à la position de repos soit assez lent pour éviter des battements également perturbateurs ; enfin, il faut que toutes les fréquences aient une action égale sur l'appareil.

Ajoutons à cela que le fonctionnement doit en être sûr et régulier, le réglage simple et rapide et l'on peut ainsi se rendre compte de la somme d'efforts que représente un perfectionnement qui, pour important qu'il soit, n'est que de détail.

TOILES
GRANDES
LARGEURS
POUR
ÉCRANS

DIAPHONIC

HENRY DEBIÈVRE
1, RUE LAFFITTE - PARIS 9

TISSU
SPÉCIAL
POUR
FILMS
SONORES

TÉL. : PROVENCE 43-20 ET 21

ADR. TÉL. : BIÈVRELY PARIS

COMPTABILITÉ SPÉCIALE POUR CINÉMAS**JOSEPH QUANTIN**, Expert-Comptable, Diplômé par le Gouvernement
26 BOULEVARD RICHARD-LENÔIR -- PARIS (11^e) — TELEPHONE : Roquette 24-58, 14-94, 14-69BUREAUX RÉGIONAUX A :
ARGENTAN - ARPAJON - BORDEAUX - LILLE - MONTLUÇON - SENS - SOISSONS - VERSAILLES - VIERZON**Agence Générale du Spectacle**
la première organisation pour VENTE et ACHAT de CINÉMAS
Contentieux — Assurances

Tél. : NORD 53-35

112, Boulevard Rochechouart - PARIS

**PENSEZ au CONFORT**

de vos Spectateurs

DEMANDEZ le Catalogue

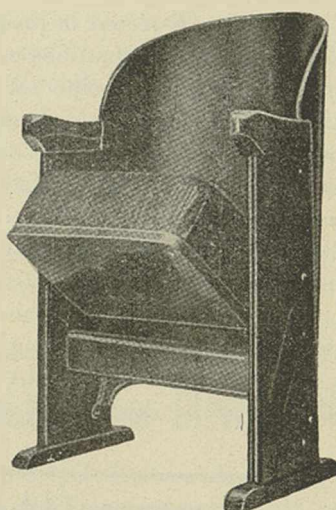
des 50 modèles

dont le fauteuil **SILENCIEUX**

à

MARZO39, rue des Terres-au-curé
PARISAllez le voir
au CinémaPlace de Grenelle
au Reuilly-Palace

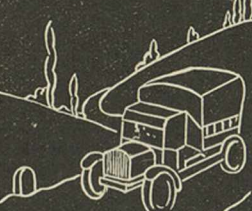
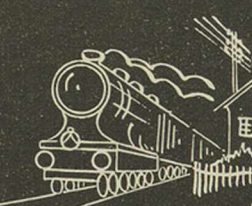
60, Boul. de Reuilly

**LA COMPAGNIE DE TRANSPORTS**
des anciens établissements**ROBERT MICHAUX**

S.A.

transports extra rapides
de films et tous accessoires
pour toutes destinations**REMBOURSEMENT ASSURANCE**
DE DOUANEMENT

2, RUE DE ROCROY TÉL. TRUDAINE 72-81-2-3

**L'ORGANISATION COMMERCIALE****LE PERSONNEL****Journée de huit heures - Heures supplémentaires***Ces heures doivent-elles être payées ?*

par P. RIFFARD

Conseiller prud'homme du Cinéma

Aux termes de l'article 8 du décret du 17 août 1921 qui n'a pas été modifié sur ce point par le décret du 5 mars 1926, les heures de travail effectuées par application des dérogations prévues au paragraphe 3 de l'article 6 du décret, c'est-à-dire pour les travaux urgents auxquels l'établissement doit faire face (surcroît extraordinaire de travail), doivent être considérées comme heures supplémentaires et payées conformément aux usages en vigueur pour les heures de travail effectuées en dehors des heures normales.

Ces dispositions excluent toute possibilité de forfait qui tendrait à faire rentrer dans la rétribution globale journalière ou mensuelle, le paiement des heures supplémentaires.

Il n'y a donc pas lieu de faire état pour le paiement de ces heures supplémentaires, du règlement d'atelier affiché dans le magasin, aux termes duquel « les heures supplémentaires ne devaient pas être payées en plus, leur rémunération faisant partie des salaires payés par la maison » : un tel règlement, même accepté sans protestation, constitue une convention faite en violation des textes susvisés interdisant le forfait pour les heures supplémentaires à raison de surcroît extraordinaire de travail, et de la loi du 23 avril 1919 qui déclare nulle et de nul effet, toute stipulation contraire.

Ne saurait non plus être opposé à l'employé qui réclame le paiement des heures supplémentaires un reçu faisant mention de tous salaires reçus à ce jour ; ce reçu ne pouvait s'appliquer qu'aux salaires normaux pour la journée de huit heures, et la convention des parties ne pouvait comprendre dans ces salaires, à titre forfaitaire, les heures supplémentaires faites en raison du surcroît de travail, sans porter atteinte au caractère d'ordre public de la loi.

(Jugement du Trib. civ. Lyon, 16 novembre 1927.)

Jugé en sens contraire, que n'est pas légalement justifié le jugement qui, saisi d'une demande de paiement d'heures supplémentaires n'a pas recherché si les travaux faisant l'objet du procès rentrent par leur nature, dans la catégorie de ceux qui prévoient l'article 6, paragraphe 3 du décret du 17 août 1921, modifié par celui du 5 mars 1926, lesquels doivent être obligatoirement rémunérés conformément aux usages, ou s'il ne s'agissait pas de travaux visés aux autres paragraphes du même article, dont aucune prescription ne régit le salaire, alors que l'employeur soutenait que son établissement n'ayant pas été obligé de faire face à des travaux urgents pouvant constituer « un surcroît extraordinaire de travail », le salaire mensuel alloué comprenait la rémunération de ces heures supplémentaires.

(Cassation, ch. civ., 11 juillet 1925.)

Un peu plus tard, la Cour de cassation faisant une distinction entre la nature des heures supplémentaires :

« Il importe de savoir, dit la Cour suprême, si l'ouvrier a accepté sans protestations ni réserve, ses salaires pendant de nombreux mois, la seule question à examiner par le tribunal est celle de savoir quelle est la nature des heures supplémentaires réellement effectuées. S'il ne s'agit pas d'heures destinées à permettre aux entrepreneurs de faire face à des surcroîts de travail ou à des nécessités d'ordre national, mais seulement d'heures effectuées dans l'intérêt de l'employeur, en dehors des cas indiquées ci-dessus, ces heures doivent être considérées comme rémunérées. »

(Cassation, 21 mars 1928.)

En cette matière particulièrement délicate, il est parfois malaisé d'établir l'existence des heures supplémentaires, et d'en déterminer la nature.

Cela semble être la raison pour laquelle la jurisprudence est essentiellement variable, les solutions différant suivant la nature des faits qui lui sont soumis. Citons à toutes fins utiles, les décisions les plus récentes rendues par le tribunal de la Seine :

« D'une façon générale, l'employé payé au moyen d'un salaire mensuel n'est pas fondé à réclamer le paiement d'un salaire pour heures supplémentaires de travail, s'il a perçu pendant plusieurs années de suite, son salaire, sans faire de réserves à ce sujet. Il y a présomption que le salaire forfaitaire mensuel englobe tous les travaux effectués par l'employé pour le compte de son patron, de quelque nature qu'ils soient. »

(Trib. civ. Seine, 7^e ch., 8 mars 1930.)

Le paiement des heures supplémentaires de travail ne peut être réclamé par un employé congédié dès lors que :

1^o Le contrat d'embauchage ne stipule pas qu'un salaire sera accordé pour heures supplémentaires en dehors des appointements forfaitairement fixés à tant par mois ;

2^o Que cet employé n'a jamais réclamé le paiement des heures supplémentaires lorsqu'il était payé à la fin du mois.

(Trib. civ. Seine, 7^e ch., 20 juillet 1929.)

Mal fondé à réclamer le paiement d'heures supplémentaires effectuées de façon permanente pour des travaux qui ne rentrent pas dans la catégorie de ceux qui doivent être obligatoirement rémunérés conformément à l'usage, s'il n'établit pas que ces heures aient été rendues nécessaires, et s'il ne justifie pas qu'il ait formulé des réserves lors du paiement de son salaire.

(Trib. civ. Seine, 7^e ch., 8 mars 1930.)

De l'utilité pour les patrons ayant des succursales en province de passer des conventions prévoyant à l'avance quel sera, en cas de litige avec leurs employés, le tribunal compétent.

par G. PREAU, avocat

Le contrat de travail, lorsqu'il est fait par écrit, est, en général, assorti d'une clause aux termes de laquelle les parties désignent par avance quel sera, en cas de litige, le tribunal chargé de les juger.

Couramment, l'employeur indique, pour sa commodité personnelle, que le tribunal compétent sera celui de son domicile ou de son siège social. C'est ainsi qu'une société dont le centre d'exploitation est à Paris, mais qui possède des succursales ou établissements secondaires en province, aux colonies, ou même à l'étranger, stipulera généralement que « toutes les difficultés auxquelles pourra donner lieu l'exécution du contrat de travail passé avec son préposé », seront soumises à l'appréciation des tribunaux de la Seine. Un agent d'une succursale de Marseille devra, dans ces conditions, assigner son employeur, non pas dans la ville où il exerce réellement sa profession, mais à Paris.

Si une telle stipulation peut procurer à l'employeur des avantages indéniables, il n'est pas douteux, par contre, qu'elle peut être particulièrement gênante pour le salarié en cas d'éloignement du tribunal choisi.

Si la validité des clauses d'attribution de juridiction est licite, l'employé qui l'a acceptée va, par suite se trouver dans l'obligation, ou bien de se déplacer pour venir plaider à Paris, ou bien de désigner dans cette ville un mandataire exerçant la même profession ou de requérir obligatoirement au ministère d'un avocat. A la vérité, nous devons dire que, très souvent, les Conseils de prud'hommes, et même les tribunaux d'appel, réfractaires à l'usage de pareilles clauses, n'ont pas hésité à les déclarer inopérantes, refusant de se dessaisir du litige qui leur était soumis.

Il est donc intéressant de savoir si ces clauses sont valables, et si les tribunaux du « lieu du travail », auxquels un litige aurait, contrairement à une stipulation de ce genre, été soumis, peuvent valablement statuer ou si, au contraire, ils doivent se déclarer incompétents.

Or, la solution n'est pas douteuse ; il est de jurisprudence constante que lors de la conclusion d'un contrat, il est loisible aux parties de déroger aux règles de la compétence « ratione loci », par une clause d'attribution de compétence à un tribunal déterminé.

C'est donc dans ce sens que se prononçait le 27 juillet 1931, la Chambre civile de la Cour de cassation.

En l'espèce, une compagnie coloniale avait inséré dans le contrat de travail proposé à son agent et accepté par celui-ci, une clause expresse attribuant compétence exclusive aux tribunaux de la Seine, pour juger « toutes les contestations au sujet de cet engagement ». Dans la suite, une difficulté étant survenue au sujet de l'exécution dudit contrat, alors que l'employé occupait un poste à Brazzaville, ce dernier, ne tenant nullement compte de la clause qu'il avait cependant acceptée, assigna son employeur devant les tribunaux de la colonie. La juridiction du premier degré, et ensuite la Cour d'appel de Brazzaville donnèrent gain de cause à l'employé.

Mais la manière de voir des tribunaux coloniaux ne fut pas partagée par la Cour de cassation, qui cassa et annula les arrêts des 12 février 1926 et 4 février 1927, qui s'étaient prononcés dans un sens favorable à la thèse de l'employé.

« Attendu, dit cet arrêt, qu'en principe, et sauf les exceptions prévues par les lois spéciales, la clause par laquelle les parties

« déclarent soumettre à un tribunal qu'elles désignent les contestations relatives à l'exécution de leurs engagements, est licite, « encore que ce tribunal ne soit pas le juge naturel des parties, à « raison du domicile du défendeur... ;

« Attendu qu'il ne ressort même pas des contestations de l'arrêt « attaqué, que la clause litigieuse, qui est en principe licite, « it « été particulièrement imposée à M..., ni qu'aucune menace ne lui « ait été faite par son employeur, de sorte qu'aucune crainte morale « autre que la crainte personnelle qu'il pouvait concevoir de ne « pas obtenir la situation proposée, et dont il ne pouvait rendre la « compagnie responsable, ne paraît avoir pu déterminer son « sentiment, qu'ainsi la violence alléguée n'est pas légalement « caractérisée ; qu'il suit de là que l'arrêt attaqué du 12 février « 1926 n'a pas justifié sa décision, et a dès lors violé l'article de « la loi visé au moyen ;

« Par ces motifs, casse et annule les arrêts...
(Cass. civ., 27 juillet 1931.)

De l'arrêt de la juridiction suprême, il y a lieu de tirer cette règle : En principe, et sauf les exceptions prévues par les lois spéciales, une clause claire et précise par laquelle les parties déclarent soumettre à un tribunal qu'elles désignent les contestations relatives à l'exécution de leurs engagements, est licite, encore que ce tribunal ne soit pas le juge naturel des parties, à raison du domicile du demandeur.

En l'espèce, il importe peu de rechercher si le fonctionnement de cette clause rendra à l'une des parties l'accès du tribunal plus difficile ou plus onéreux, ce qu'il importe aux juges de constater, c'est l'existence même de cette clause. Si cette clause existe, si elle se présente sous une forme précise et non ambiguë, les juges doivent l'appliquer et se déclarer incompétents.

Disons pour terminer, que la décision ci-dessus rapportée n'est pas exceptionnelle. Différents arrêts de la Cour de cassation s'étaient déjà prononcés dans le sens de la validité des clauses attributives de juridiction.

Bien mieux, un arrêt de la Cour de cassation du 19 janvier 1931 (Rev. quest. prud. 1931, p. 265), décide que cette clause est parfaitement valable, quand bien même le tribunal choisi serait un tribunal étranger, ne statuant pas habituellement sur des litiges nés du louage de services, et appliquant des lois qui ne sont pas celles des parties en cause.

En résumé, les clauses attributives de juridiction étant valables, les établissements qui possèdent des succursales en province ou aux colonies, ou même y emploient de simples représentants sédentaires ou non, auront toujours intérêt à insérer une clause de cette nature dans les contrats qu'ils passent avec leurs employés ou représentants. Cette précaution étant prise, les litiges qu'ils pourront avoir avec ceux de leurs préposés employés en dehors de leur établissement principal, seront tous jugés par les tribunaux dont dépend cet établissement. Ainsi, la direction de leurs procès pourra être confiée à un conseil unique, connaissant bien les questions de louage de services, et les usages de la place. Les voyages en province, à l'occasion de procès avec le personnel deviendront inutiles, et le choix de l'avocat sera très rapide, puisqu'il pourra être celui qui habituellement soutient les intérêts du siège social.

QUESTIONS FISCALES

LE DROIT DES PAUVRES

par CHARLES SIMON

Jamais la question des taxes n'a été d'une plus brûlante actualité. Pour pouvoir lutter efficacement contre elles il faut que tout exploitant connaisse exactement les charges fiscales qui pèsent sur lui. C'est pourquoi nous avons entrepris cette étude.

Au cours d'un précédent article publié ici-même, nous avons envisagé dans leurs grandes lignes, les différents impôts, taxes ou droits, dont l'Etat frappe systématiquement toute entreprise d'exploitation cinématographique. La question étant extrêmement vaste et la vue d'ensemble que nous en avons donné pouvant paraître un peu trop succincte, nous avons cru bon de reprendre chacune des parties essentielles et de les étudier dans leur détail. Nous envisagerons cette fois, la question si discutée du « Droit des Pauvres », taxe commune à toutes les salles de spectacles sans exception, et qui est prélevée au profit de l'Assistance publique, sur la recette brute avant déduction des frais.

Taux. — Comme nous le verrons, cette taxe malgré un taux fixé est encore très variable. En principe, elle est fixée à 10 %, mais suivant certains cas, elle peut varier de 1 % à 10 % selon les villes ou l'importance des salles. A Paris, le taux a été ramené exactement à 9,09 % après avoir atteint 15 %. Enfin, son mode de recouvrement lui-même n'est pas absolument uniforme puisqu'il peut varier entre la perception directe, l'abonnement, la régie simple ou la régie intéressée.

Sur quels billets est-il dû ? — En son article 96, la loi du 25 juin 1920 nous dit au sujet du Droit des Pauvres : « La perception du droit des pauvres au profit des établissements d'Assistance publique établi par la loi du 7 Frimaire de l'An V et les lois postérieures, reste fixé au tarif indiqué par ces lois. Cette perception s'appliquera aux recettes brutes totales des établissements de spectacles dans les conditions fixées par l'article 92 de la présente loi et aussi bien aux entrées à titre gratuit qu'aux entrées à prix réduit et d'après le prix des mêmes places payantes ». Cependant, nous remarquons que l'article 96 renvoie à l'article 92 sur la taxe d'Etat laquelle ne les impose que d'après le prix des places effectivement payées : d'où contradiction. D'autre part, pour le Droit des Pauvres, déduction n'est pas faite de la taxe d'Etat qui n'est pas une recette mais une perception alors que pour la taxe d'Etat déduction est faite du Droit des Pauvres : d'où nouvelle contradiction. Les entrées gratuites si rares et portant au cinéma sur de faibles sommes sont cependant les seules qui soient contrôlées par des agents permanents de l'Assistance publique, puisque les

recettes mensuelles sont facilement vérifiables sur les carnets à souche.

Perception. — A Paris, la perception du Droit des Pauvres est faite directement par l'Assistance publique. Des agents, sous la direction d'un chef de Bureau, sont chargés de surveiller l'arrivée des spectateurs au cinéma, le pointage de leur billet et les feuilles des contrôleurs. C'est ainsi qu'à chaque représentation un de ces agents s'installe au contrôle pour surveiller toute tentative de fraude. En province, le Droit des pauvres varie suivant les besoins du Bureau de Bienfaisance, de 1 % à 10 % et de 25 francs de minimum à 250 francs. La perception peut faire l'objet d'un abonnement à forfait dont le montant est payé d'avance ou mensuellement par la Direction. Ce système n'est du reste presque plus utilisé.

Sanctions. — Toute fraude ou autre délit vis-à-vis du Droit des Pauvres est passible des pénalités prévues à l'article 94, à savoir : quintuple des droits fraudés ou compromis ; amende pouvant aller de 500 à 2.000 francs ; fermeture provisoire de l'établissement en cas de non-paiement. Le recouvrement de ces droits est opéré comme en matière de contribution indirecte.

Litiges. — On peut considérer que le Droit des Pauvres est perçu non sur l'ensemble des recettes mais sur le prix de chaque billet, en sus du prix de la place et sans confusion avec lui et que le Directeur en est en quelque sorte l'agent dépositaire. Mais cela ne donne pas à l'Assistance publique un privilège en cas de faillite de l'entreprise, car le Directeur ne peut être assimilé à un comptable chargé de la perception des fonds publics. En sorte que les contestations des Directeurs avec l'Assistance publique relativement à la perception du Droit des Pauvres relèvent de la compétence des Conseils de Préfecture avec faculté de recours au Conseil d'Etat. Le Tribunal civil ne peut être saisi que pour des incidents relatifs à l'exécution des décisions rendues.

Impôt sur le spectateur ? — Certains voient dans le Droit des Pauvres une taxe sur le spectacle ayant pour objet d'imposer le plaisir obtenu ou la curiosité du public. De fait, il ne frappe que les entreprises de spectacles. Aussi, à la suite de différentes contestations, il a été établi (à la suite de jugements rendus), que le Droit des Pauvres devait être considéré comme une contribution imposée non aux Directeurs de cinéma, mais au public fréquentant ces établissements. C'est en effet, le spectateur qui le paie, lorsqu'il s'ac-

quitte du prix de son billet entre les mains du Directeur qui agit alors non pour son propre compte mais comme un véritable percepteur délégué de l'Assistance publique. C'est pourquoi les Directeurs des établissements cinématographiques qui ajoutent le Droit des Pauvres au prix du billet ne font que se conformer à une jurisprudence qui est aujourd'hui définitivement reconnue et établie.

Critiques. — Il nous paraît intéressant de rapporter sur ce sujet quelques opinions autorisées.

« Le Droit des Pauvres, a dit M. Mesureur, directeur de l'Assistance publique, étonne dans un régime d'unité fiscale, et il est le seul exemple à notre époque d'une contribution prélevée au profit d'une catégorie particulière de citoyens, mais il emprunte un caractère sacré à sa destination : les pauvres !... ». Certes, l'intention est louable, mais sommes-

nous absolument certains de l'usage qui est fait des sommes ainsi prélevées ? L'on peut se demander si elles ne profitent pas à d'autres qu'à ceux auxquels elles sont destinées. Enfin, il paraît aussi étrange que le devoir de charité et de bienfaisance n'incombe pas à tout le monde.

En résumé, nous avons constaté à plusieurs reprises au cours de cette étude les anomalies ou inégalités qui surgissent à chaque instant : il en résulte un déséquilibre dont les conséquences en matière d'impôts ne peuvent être que fâcheuses. Les législations se sont toujours évertuées à rechercher l'égalité de tous devant l'impôt : notre système tend à répartir les charges sur le plus grand nombre afin qu'elles soient moins onéreuses à chacun. Or le Droit des Pauvres produit l'effet contraire : c'est là une erreur fondamentale qui pèse lourdement sur l'exploitant.

A PROPOS DES VENTES DE FONDS

L'Expertise en matière d'Enregistrement

par JOSEPH QUANTIN

Expert-Comptable Conseil de l'Industrie Française Cinématographique

Pour permettre à l'administration de contrôler les prix contenus dans les actes de ventes de fonds de commerce et les ventes d'immeubles, et de contrôler les évaluations faites par les héritiers dans les déclarations de successions pour les biens qu'ils ont recueillis, le législateur a institué une procédure spéciale d'instruction qu'on appelle communément « expertise ».

La loi du 13 juillet 1925 a organisé et déterminé cette procédure d'expertise, qui, à mon avis, devrait être perfectionnée en vue de donner au contribuable inquiet par le Fisc la certitude que l'instance s'est déroulée normalement et que l'agent de la Régie a bien fait tout le nécessaire pour arriver à un « accord amiable » avant d'engager les poursuites.

L'ACCORD AMIABLE

« A défaut d'accord amiable, ... » dit l'article 58 de la loi.

Mais nulle part n'est déterminée la forme sous laquelle la conciliation doit être tentée. C'est là que précisément je souhaiterais voir des modifications, des additions au texte actuel, pour définir comment et dans quel délai les échanges de vues, les pourparlers doivent se manifester de part et d'autre.

En pratique, en effet, les choses se passent de la manière suivante :

1° Un directeur a vendu son cinéma 800.000 fr. et le prix de 800.000 francs a été très sincèrement exprimé dans l'acte.

2° L'Inspecteur, le Receveur ou le Contrôleur de l'Enregistrement, chargé d'examiner les évaluations, estime que ce prix ne correspond pas à la valeur vénale.

3° Il écrit alors à l'acquéreur pour l'informer que l'évaluation est « insuffisante », qu'il faut souscrire une soumission pour s'engager à acquitter les droits de mutation sur le complément d'évaluation. Faute de quoi la procédure d'expertise commencerait.

4° Le contribuable se rend généralement au bureau de l'Enregistrement. Et là, on lui tient à peu près ce langage. « Votre fonds vaut plus de 800.000 francs ; d'après l'enquête administrative il

vaut un million ; nous ne suspectons pas votre bonne foi ; nous croyons bien que vous ne l'avez payé que 800.000 francs et que par conséquent vous avez fait une bonne affaire. Toutefois, d'après la comparaison, les bénéfices déclarés, le nombre de places, les prix pratiqués, etc., nous estimons que ce cinéma vaut réellement 200.000 francs de plus que le prix exprimé dans l'acte. L'administration a le droit d'exiger l'impôt sur la valeur vénale réelle, et non pas seulement sur le prix payé. Elle n'admet pas qu'on se fasse des cadeaux ou qu'on réalise une bonne affaire. Les taxes sont dues sur la différence entre la valeur vénale et le prix de la transaction. Si vous ne vous inclinez pas, nous engagerions immédiatement l'expertise.

5° Si dans son for intérieur, le contribuable trouve que l'administration a raison (soit parce qu'il y a eu dissimulation de prix, soit parce qu'il a fait une bonne affaire) et s'il pense que l'expertise risque de déceler une valeur au moins égale à 1 million, il acceptera de payer après avoir cependant essayé et souvent réussi — à l'aide de bons arguments — à faire accepter par l'Enregistrement une évaluation de 900.000 francs qui donnera satisfaction aux deux parties en cause.

6° L'accord amiable est donc conclu sur la base de 900.000 francs. On ne peut plus y revenir et recommencer la discussion. Le contribuable paie le droit simple, sans aucune pénalité, et le litige est terminé.

L'EXPERTISE

Si l'accord amiable ne se réalise pas, la procédure est commencée par une demande introduite par simple requête au Tribunal civil. Le Tribunal désigne un expert qui doit déposer son rapport dans les trois mois de la notification de sa nomination. Il est ensuite statué sur l'expertise par le Tribunal siégeant en matière sommaire.

Si l'expertise révèle une insuffisance d'évaluation supérieure au huitième du prix déclaré, le contribuable devra acquitter non seulement les droits simples mais encore une amende égale à une fois et demie les droits simples.

Albert LAUZIN a présenté avec succès, à la Salle des MIRACLES,
le Mardi 5 Avril

LA CAPTURE DE LA SIRÈNE

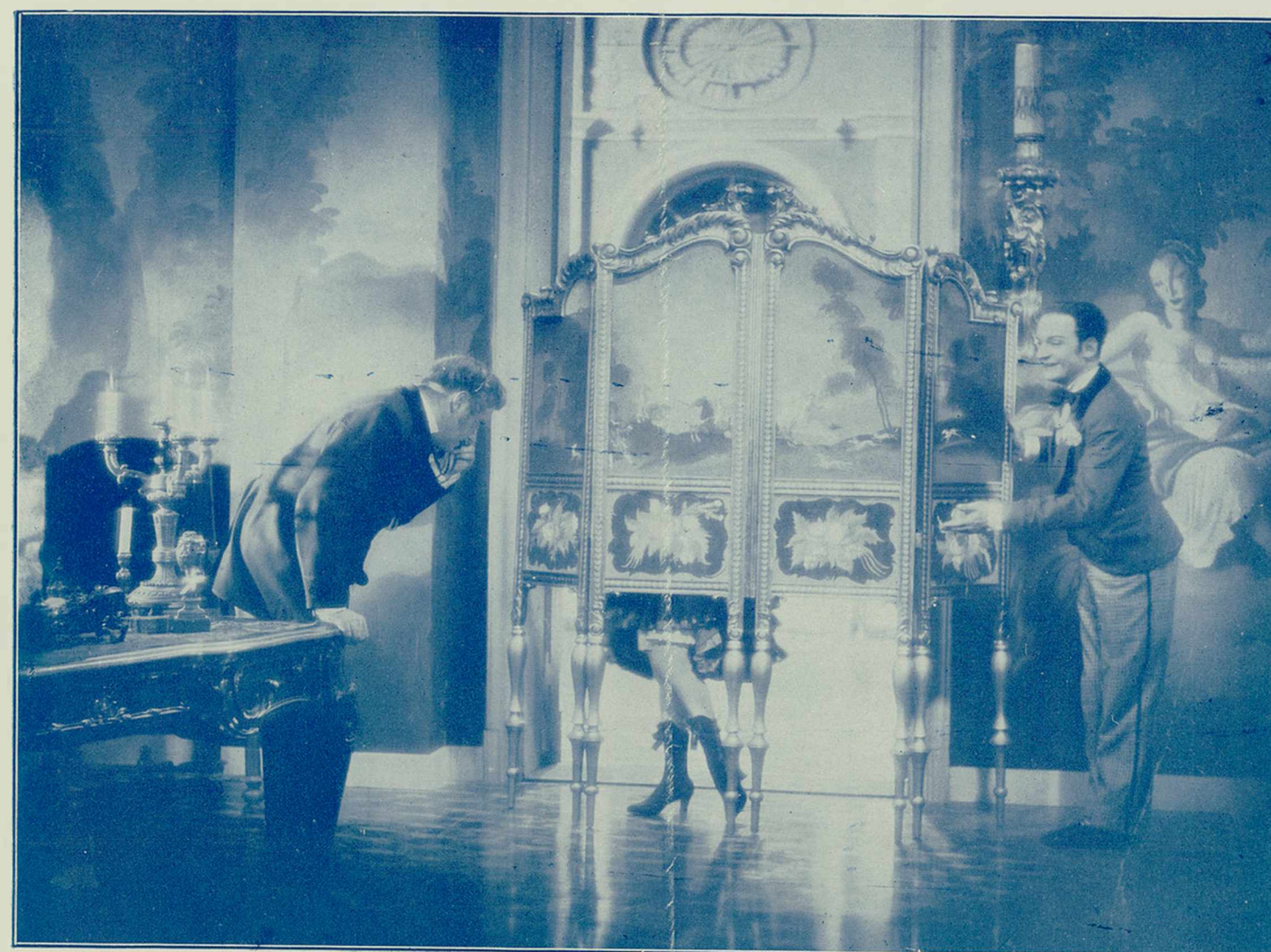
(Parlé)

avec Yvonne REYVILLE, Lucien CALLAMAND
et Émile ROUSSEAU, de l'Opéra - Comique

Les JOYEUSES FEMMES de VIENNE

(Parlé)

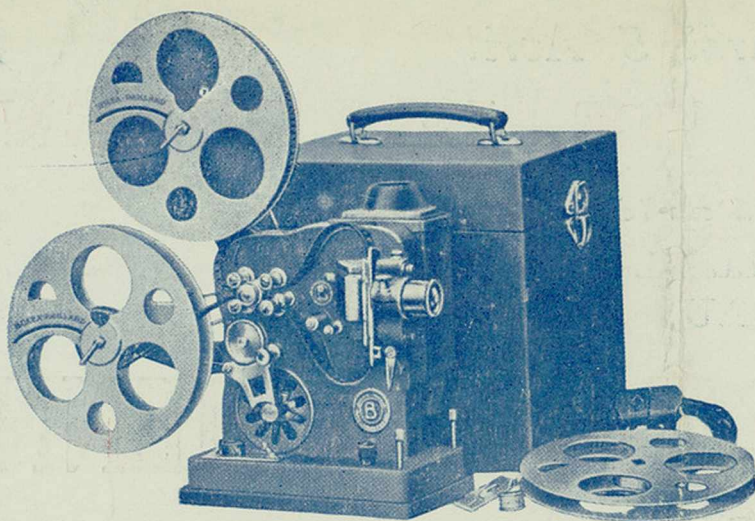
Comédie Musicale Comique



avec Willy FORST et Lee PARRY
— Musique de Robert STOLZ —

ALBERT LAUZIN

61, Rue de Chabrol, PARIS (10^e) — Téléphone : PROVENCE 65-34

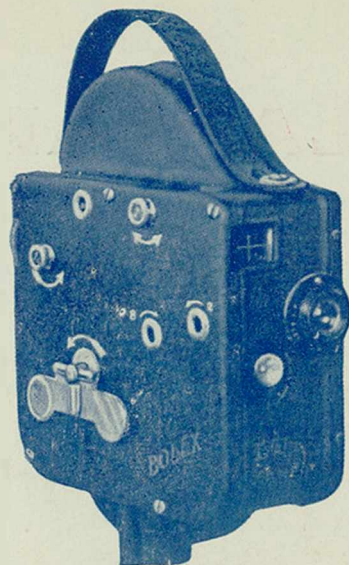


Projecteur bi-film modèle D

FOIRE DE PARIS

Stand 4215

*Salon de la musique
machines parlantes
et cinéma*

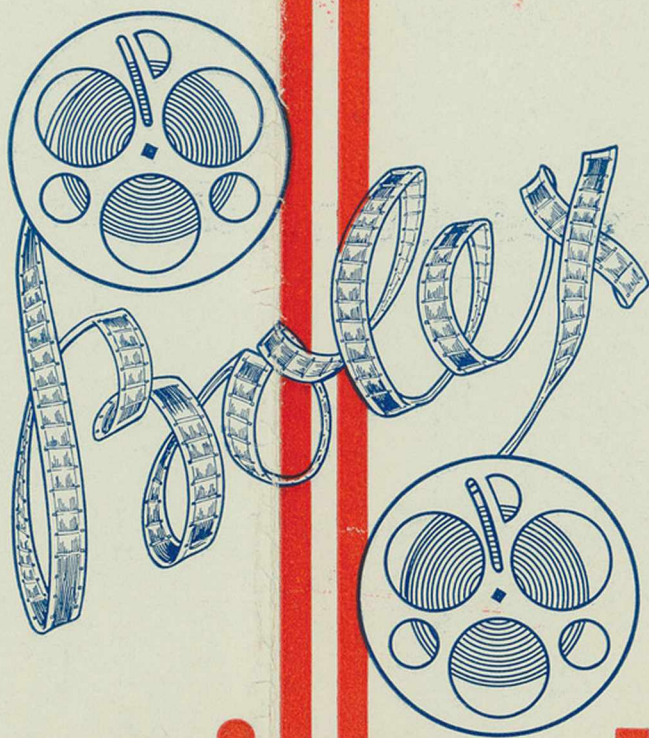


Caméra modèle B

Les Projecteurs BOLEX - PAILLARD

pour film de 16 m|m et bi-film de 9,5 et 16 m|m. Les projecteurs sont entièrement automatiques et munis des derniers perfectionnements de la technique cinématographique ; leur rendement est supérieur à tout ce qui est connu à ce jour.

**Prix à partir de :
1.925 FR.**



paillard
CINÉMA CHEZ SOI

Les Caméras BOLEX - PAILLARD

automatiques
pour films de 16 m|m
longueur de 15 ou de 30 m.
sont simples et robustes.
Chargement du film en pleine
lumière.

Le maximum de films réussis
même par le débutant.

**Prix à partir de :
1.275 FR.**

Dépôt et Laboratoires :

SOCIÉTÉ ANONYME des Établissements SAMOK

6 et 8, Rue Marc-Séguin - PARIS (18^e) -- Téléphone NORD 10-13, 30-97 et 56-00

DÉPOTS à : Alger, Besançon, Bône, Bourges, Bordeaux, Cherbourg, Clermont-Ferrand, Casablanca, Fontenay-le-Comte, Lannion, Lyon, Lille, Marseille, Nancy, Nice, Rouen, Soissons, Strasbourg, Toulou e et Tunis.