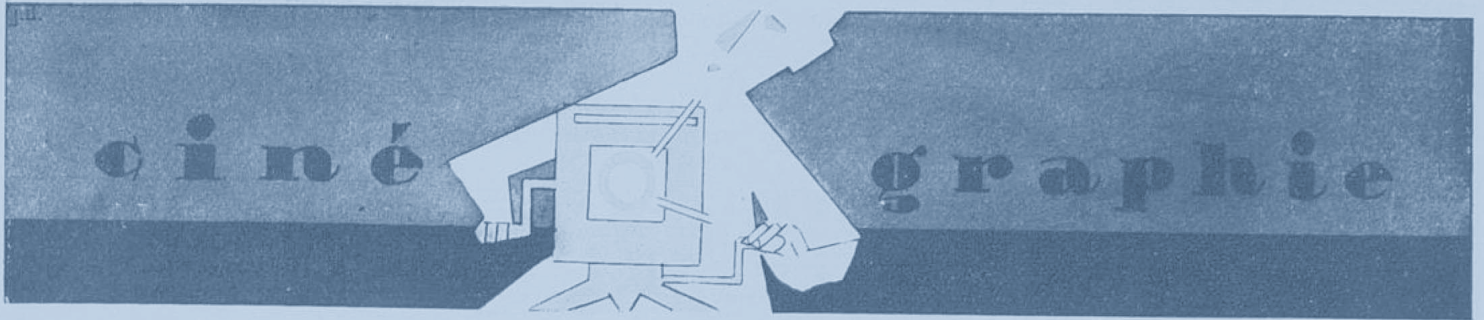


**Imaginaires des techniques
cinématographiques (1925-1932)**

**The Imaginary of Film
Technology (1925-32)**

Karine Abadie



Autrice/author
Karine Abadie

Éditorialisation/content curation
Simone Beaudry-Pilotte

Traduction/translation
Timothy Barnard

Référence bibliographique/bibliographic reference
Abadie, Karine. *Imaginaires des techniques cinématographiques (1925-1932) / The Imaginary of Film Technology (1925-32)*. Montréal: CinéMédias, 2024, collection «Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma», sous la direction d'André Gaudreault, Laurent Le Forestier et Gilles Mouëllic. <https://doi.org/10.62212/1866/33944>

Dépôt légal/legal deposit
Bibliothèque et Archives nationales du Québec,
Bibliothèque et Archives Canada/Library and Archives Canada, 2024
ISBN 978-2-925376-11-8 (PDF)

Appui financier du CRSH/SSHRC support
Ce projet s'appuie sur des recherches financées par le
Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.
This project draws on research supported by the
Social Sciences and Humanities Research Council of Canada.

Mention de droits pour les textes/copyright for texts
© CinéMédias, 2024. Certains droits réservés/some rights reserved.
Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International



Image d'accroche/header image
Encart annonçant l'éditorial de la revue *Cinégraphie* (1927-1928).
[Voir la fiche.](#)

Banner above an editorial of the journal *Cinégraphie* (1927-28).
[See database entry.](#)

Base de données TECHNÈS/TECHNÈS database
Une base de données documentaire recensant tous les contenus
de l'*Encyclopédie* est en [libre accès](#). Des renvois vers la base sont
également indiqués pour chaque image intégrée à ce livre.
A documentary database listing all the contents of the *Encyclopedia*
is in [open access](#). References to the database are also provided for
each image included in this book.

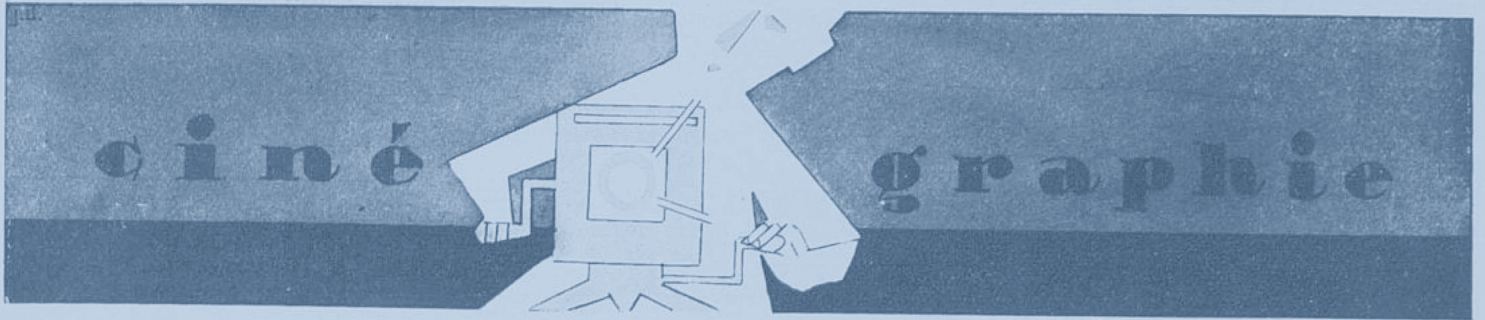
Version web/web version
Cet ouvrage a été initialement publié en 2022 sous la forme
d'un [parcours thématique](#) de l'*Encyclopédie raisonnée des
techniques du cinéma*.

This work was initially published in 2022 as a [thematic parcours](#)
of the *Encyclopedia of Film Techniques and Technologies*.

Table des matières

Table of contents

Introduction	2
Introduction	4
Le matériel du cinéma	7
Cinema's Material	12
La visualité du film	18
The Visual Quality of a Film	22
La couleur	27
Colour	30
Le son	34
Sound	39
La publicité	44
Advertising	49
Technique mon beau souci	54
Technique, My Fine Care	56



Introduction

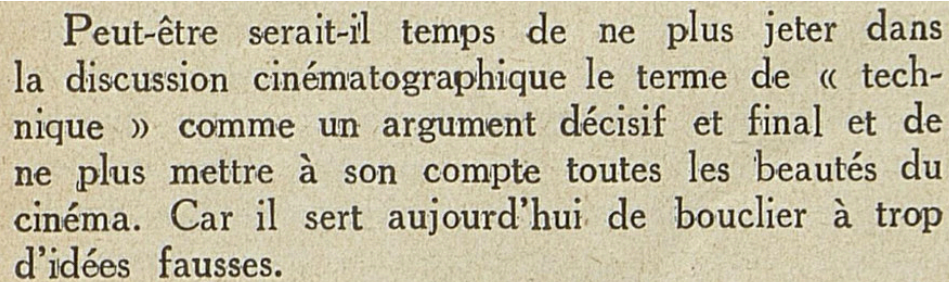
Introduction

Introduction

par Karine Abadie

Le cinéma existe par une série d'opérations mécaniques et techniques réalisées dans le but de proposer à un public un produit fini, fixé sur un support (qui, dans les années 1920-1930, demeure fragile et instable) et compris par les créateurs et les spectateurs comme étant une œuvre d'art. Mais cette nature mécanique et cette dimension technique, tout en étant l'objet d'une fascination, constituent aussi un repoussoir pour ceux qui refusent d'admettre l'association entre cinéma et art. Il existe donc, au sein même du média cinématographique, une tension que les discours tenus entre 1925 et 1932 traduisent en insistant avec plus ou moins de précision sur ce double ancrage.

En 1928, le poète français André Delons écrit, au sujet du cinéma soviétique :



Peut-être serait-il temps de ne plus jeter dans la discussion cinématographique le terme de « technique » comme un argument décisif et final et de ne plus mettre à son compte toutes les beautés du cinéma. Car il sert aujourd'hui de bouclier à trop d'idées fausses.

Cinéa-ciné pour tous, n° 108 (mai 1928). [Voir la fiche](#).

Cette citation^[1] constitue le fil rouge de notre livre : que cache ce terme parapluie de « technique », utilisé de manière imprécise dans une pluralité de contextes discursifs ? La lecture d'articles tirés des revues françaises spécialisées des années 1925 à 1932 montre une variété d'acceptions, marquant l'écart avec la réalité de ce qui est généralement désigné comme « technique ». Ce sont les différentes compréhensions de ce terme qui composeront l'imaginaire exploré. Ce dernier sera abordé comme un horizon parent de l'imaginaire social que Dominique Kalifa, dans le sillage de Bronislaw Baczko, définit comme « un système cohérent, dynamique, de représentations du monde social, une sorte de répertoire des figures et des identités collectives dont se dote chaque société à des moments donnés de son histoire^[2] ». En nous plaçant du point de vue des discours, nous interrogerons comment un imaginaire des techniques cinématographiques se construit dans les pages de quatre revues françaises spécialisées – *Cinéma*, *Cinémagazine*, *Cinéa-Ciné pour tous* et *Photo-Ciné* – entre 1925 et 1932.

Le découpage 1925-1932 permet de considérer un corpus d'articles témoignant de plusieurs changements auxquels est confronté le monde du cinéma. Au milieu des années 1920 apparaît

en effet un cinéma qui a fait ses preuves, ayant défini ses règles et offrant des films d'une grande maîtrise. Ces acquis ne le mettent cependant pas à l'abri des profondes transformations à venir, la plus importante étant sans aucun doute l'avènement du cinéma parlant. Ces années s'avèrent donc riches en bouleversements, affaiblissant une industrie déjà fragilisée par la Première Guerre mondiale, mais avide de nouveautés et d'innovations.

Cette période permet donc d'explorer l'appropriation par les discours d'aspects centraux de l'art cinématographique : ce qui relève de l'équipement, de la visualité des films, de la couleur et du son. À cela s'ajoute un discours publicitaire qui, derrière un message promotionnel constant, offre des propositions complémentaires précisant ce que recouvre le seul terme de « technique », utilisé à l'envi dans les pages des revues. Plus généralement, les arrêts proposés dans ce livre montreront la construction d'un imaginaire pluriel, composé de manifestations et de motifs révélant les potentialités du cinéma.

[1] André Delons, « Pour plus de franchise », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 108 (1^{er} mai 1928), 15-16.

[2] Dominique Kalifa, *Les bas-fonds, histoire d'un imaginaire* (Paris : Seuil, 2013), 20.

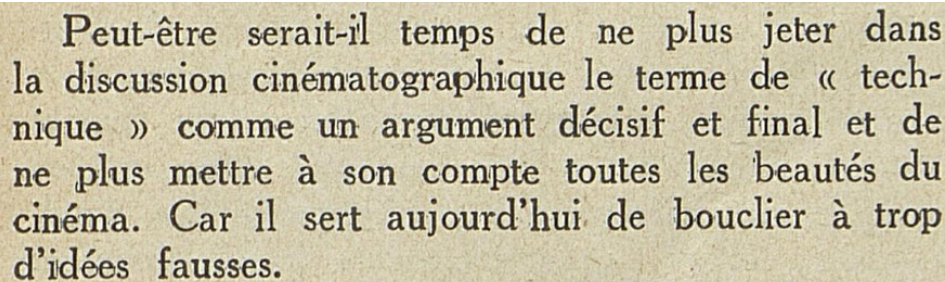
Introduction

by Karine Abadie

Translation: Timothy Barnard

Cinema exists by means of a series of mechanical and technical operations carried out with the goal of providing an audience with a finished product fixed on a base (which, in the 1920s and 30s, was still fragile and unstable) and understood by its creators and viewers as a work of art. But this mechanical nature and this technical dimension, even as they are a source of fascination, were also a deterrent for those who refused to acknowledge the association of cinema and art. There thus exists a tension within the medium of cinema itself which the discourses around cinema from 1925 to 1932 convey by emphasizing, with varying degrees of preciseness, this dual mooring.

In 1928, the French poet André Delons wrote on the topic of Soviet cinema that “it may perhaps be time to no longer cast the term ‘technique’ into discussions of cinema as a decisive and final argument, and to no longer attribute to it all of cinema’s beauties. Because today it serves as a shield for too many false ideas.”^[1]



Peut-être serait-il temps de ne plus jeter dans la discussion cinématographique le terme de « technique » comme un argument décisif et final et de ne plus mettre à son compte toutes les beautés du cinéma. Car il sert aujourd’hui de bouclier à trop d’idées fausses.

Cinéa-ciné pour tous, no. 108 (May 1928). [See database entry.](#)

This quotation will serve as the touchstone of the present book: what is concealed by this umbrella term *technique*,^[2] used imprecisely in most contexts? Articles found in specialized French journals in the years 1925 to 1932 demonstrate a variety of senses, revealing the distance from the reality of what is generally described as *technique*. The various understandings of this term make up the imaginary we will explore here. This imaginary will be taken up as a horizon related to the social imaginary, defined by Dominique Kalifa, following Bronislaw Baczko, as a “coherent and dynamic system for representing the social world, a kind of repertoire of collective figures and identities which every society takes on at a given moment in its history.”^[3] By examining discourses, we will interrogate how an imaginary of cinematic *technique* was constructed in the pages of four specialized French journals from 1925 to 1932: *Cinéma*, *Cinémagazine*, *Cinéa-Ciné pour tous* and *Photo-Ciné*.

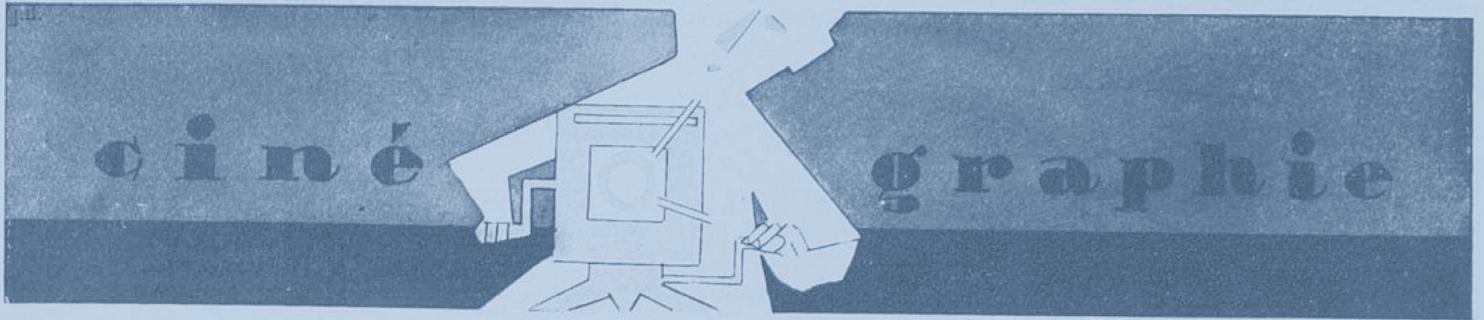
Focusing on the period 1925-32 makes it possible to examine a body of articles which document several changes confronting the world of cinema. By the mid-1920s cinema had proven its worth, having defined its rules and given audiences films of great mastery. Nevertheless, these accomplishments did not shelter it from the profound transformations to come, the most important undoubtedly being the advent of talking cinema. This period was thus a period of great upheavals, further weakening an industry already weakened by the First World War but keen on new discoveries and innovations.

This period thus lets us explore how these discourses seized on central aspects of cinematic art: those having to do with equipment, with the visual appearance of films, with colour and sound. To this was added an advertising discourse which, behind its constant promotional message, offered complementary senses of the term *technique*, found at every turn in the pages of film journals. More generally, the sections of the present book will show the construction of a plural imaginary, made up of manifestations and motifs which show cinema's potential.

[1] André Delons, "Pour plus de franchise," *Cinéa-Ciné pour tous* no. 108 (1 May 1928), 15-16.

[2] As discussed by the author throughout the present text, with examples drawn from the film journals under study, the French term *technique* embodies a range of meanings which often gives rise to ambiguity, even in the mind of a French-speaking reader. The term can signify everything from what is understood in English as artistic technique to technology. Because the English term technique does not suggest this range of meanings the way the French term *technique* does, a translator is forced to interpret and name the particular sense intended in the French, a sometimes difficult task. Where this has been possible in the present text without any particularly great fear of error, the translator has thus named this technique as either technique or technology. Where the ambiguity is too great, for example in passages quoted by the author as embodying precisely this ambiguity, he has had to opt for reproducing the French *technique*, in italics, to signify that something more or other than technique or technology on their own are in play in a particular passage.

[3] Dominique Kalifa, *Les bas-fonds, histoire d'un imaginaire* (Paris: Seuil, 2013), 20.



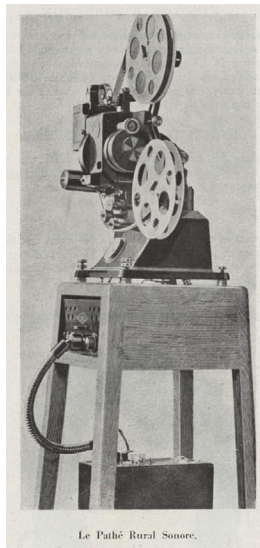
Le matériel du cinéma

Cinema's Material

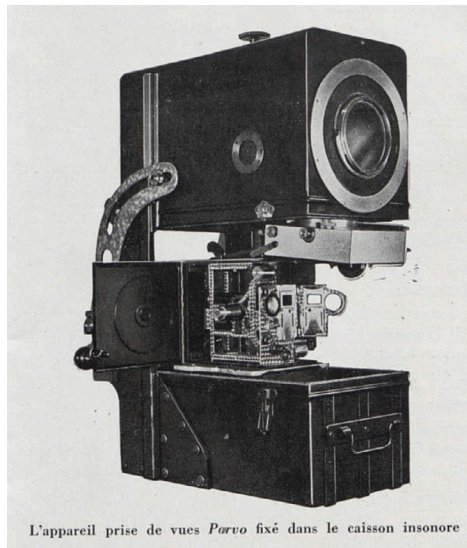
Le matériel du cinéma

par Karine Abadie

Le cinéma est dépendant d'une variété de dispositifs mécaniques – de supports, de caméras, de projecteurs, de procédés, d'éclairages, de lieux de projection. En cela, il demeure indissociable d'un socle technique. Les pages des revues donnent à lire des textes qui, dès leur titre, relaient cette appartenance – «La fabrication du film vierge^[1]», «Le Pathé-Rural^[2]», «L'ozaphane^[3]», «Vers l'éclairage à incandescence^[4]», «Le caisson insonore Debrie^[5]» –, à grand renfort de photographies, de dessins et de schémas. Que ces textes soient le produit de campagnes publicitaires ou le fruit d'une réflexion menée par un critique ou un praticien du cinéma, ils témoignent de la présence du sujet de la «technique» au sein de publications principalement destinées à un public cinéophile.



Le Pathé Rural Sonore.
Cinéma, n° 50 (février 1932). [Voir la fiche.](#)



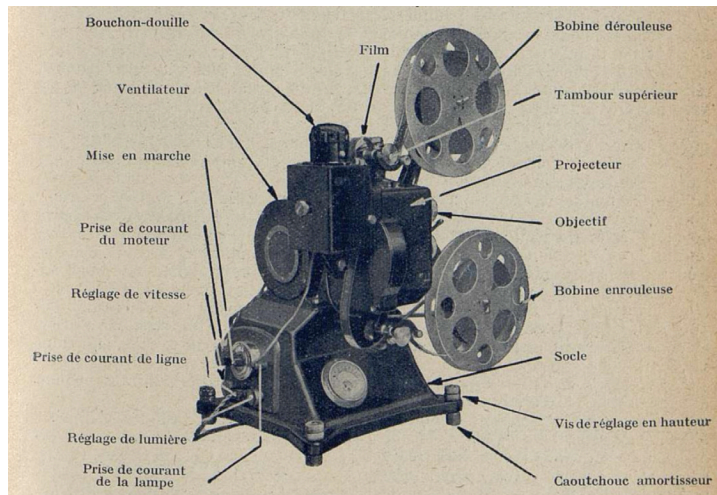
L'appareil prise de vues *Parvo* fixé dans le caisson insonore.
Cinéma, n° 31 (avril 1930). [Voir la fiche.](#)

La triade caméra-procédé-projecteur irradie les discours et illustre à quel point le cinéma de ces années 1925-1932 est fait d'innovations et de rénovations. Il ne s'agit jamais d'entrer dans les détails de ces inventions, mais de les mentionner ou d'en rendre compte afin de donner à lire des moments dans le développement de l'équipement nécessaire à la réalisation et à la projection de films. De ce point de vue, les discours relaient la dimension techniciste du cinéma.

Par exemple, plusieurs textes mentionnent le Caméréclair, cette caméra qui a fait son apparition au début des années 1920 : ainsi, on s'entretient à son propos avec Marcel L'Herbier, qui vient d'utiliser le Caméréclair à quatre objectifs pour son film *Le vertige*^[6], on donne la parole à son

inventeur, Jean Méry, pour parler du Caméréclair 6^[7], et il en est question dans des articles faisant état des progrès de la technique française. Ces textes sont généralement accompagnés de photographies de l'appareil (vue complète, vue ouverte, vue de l'arrière) permettant au lecteur d'en avoir une vision claire et détaillée afin de le reconnaître. C'est en outre cette possibilité d'identification qui domine la lecture. La mention, au fil des textes, de cet appareil nous plonge au cœur de l'imaginaire des techniques cinématographiques: le Caméréclair existe, il fonctionne, il est utilisé par certains réalisateurs, il est français. Mais comprendre ses caractéristiques, son fonctionnement ou son maniement demeure un mystère.

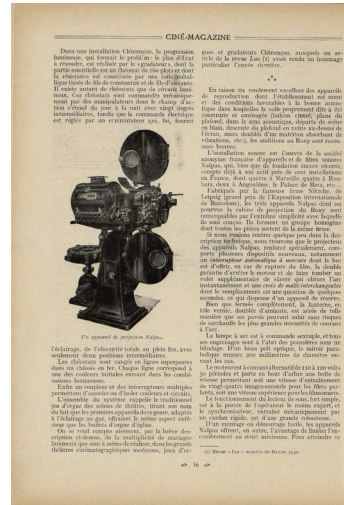
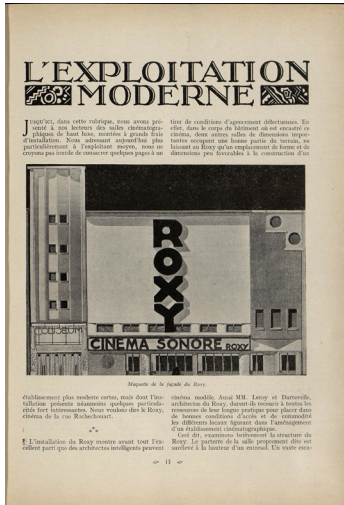
Autre appareil croisé: le Pahé-Rural. Qualifié d'« innovation magnifique^[8] », ce système permet de déplacer le cinéma dans les campagnes et les petites villes en projetant des bandes de 17,5 mm sur des écrans de 2,5 m. On en vante notamment la solidité et la facilité d'opération. Dans le numéro du 9 novembre 1928 de *Cinémagazine*, on peut d'ailleurs voir une photographie de l'appareil, accompagnée d'indications sur les différentes pièces qui le composent.



Cinémagazine, n° 45 (9 novembre 1928). [Voir la fiche](#).

Plus largement, une place est accordée aux activités de projection. On évoque, par exemple, l'urgence de contrôler les appareils de projection, puisque les cabines et l'équipement utilisé ne sont pas toujours en bon état, ce qui participe à l'usure prématurée des films^[9]. Ces remarques rappellent aussi que, derrière l'œuvre, il existe une série de manipulations et d'opérations qui contribuent à la conservation ou à la détérioration des films. Ces derniers ne sont d'ailleurs pas toujours exploités dans des conditions optimales, ce qui en travestit la réception.

La présence d'allusions précises aux projecteurs (Aubert N.M., Demaria, Ernemann, Nalpas, etc.) est significative de la place qu'occupe la projection au sein du dispositif cinématographique. Étape ultime d'une chaîne d'opérations faites d'enregistrements et de transformations, elle apparaît dans les discours comme le résultat complétant l'expérience du spectateur. Dès lors, le perfectionnement des caméras et de la pellicule va de pair avec celui des projecteurs. Les développements du cinéma sonore auront d'ailleurs un impact sur cette expérience, montrant que des préoccupations acoustiques sont parties prenantes de l'environnement de réception

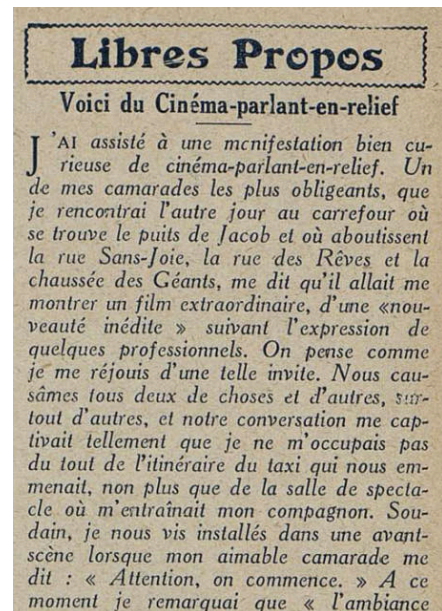


Cinémagazine, n° 4 (avril 1931). [Voir la fiche.](#)

des films. À ce titre, Paul Audinet, journaliste pour *Cinémagazine*, propose, dans les pages de la revue, une série d'articles intitulée « L'exploitation moderne » et consacrée à la rénovation et à l'aménagement de salles de cinéma parisiennes. Ses articles détaillés montrent qu'au tournant des années 1930, il importe d'avoir des salles limitant les nuisances sonores. Les projecteurs eux-mêmes font partie de ces nuisances. Développer un appareil silencieux constitue alors un enjeu majeur, mis en lumière dans certains articles à teneur publicitaire. Ainsi vante-t-on cette dimension particulière du projecteur Aubert N.M., présenté comme « le dernier cri du progrès ». Les articles d'Audinet révèlent aussi que la taille de la salle, les matériaux utilisés dans sa construction, les tissus, les tapis, etc., contribuent à la création d'un milieu permettant aux spectateurs de profiter de manière optimale des films. Une attention particulière est alors donnée aux conditions de projection et de réception, et non aux seuls objets projetés.

Période riche en inventions et en expérimentations, les plus importantes demeurent sans aucun doute celles ayant mené à l'avènement du cinéma parlant: Vitaphone, Movietone, Cinéphone, système Gaumont-Petersen-Poulsen, etc. Les discours de la période 1925-1932 soulignent par ailleurs une attente, voire une impatience à voir se réaliser des films en relief. À ce propos, Lucien Wahl raconte, dans une de ses chroniques du 26 février 1926, une anecdote illustrant l'empressement qui anime le spectateur de cinéma. Le critique se fait traîner dans une salle par un camarade lui promettant de lui montrer « un film extraordinaire, d'une "nouveauité inédite" [10] ». Wahl se croit au cinéma, assistant à un film-parlant-en-relief, jusqu'à ce qu'il reçoive une gifle de la part d'une actrice vers qui il a tendu la main, s'imaginant tendre la main vers une image. La crédulité du critique cache un véritable désir de voir se réaliser à l'écran un cinéma rêvé, affranchi des contraintes techniques et scientifiques.

Imaginaires des techniques cinématographiques (1925-1932)



Cinémagazine, n° 9 (26 février 1926).

[Voir la fiche.](#)

L'article complet est accessible en ligne.

Voir la suite à la page suivante.

Cet attrait pour ce qui n'est pas encore largement distribué représente aussi la marque imaginaire nécessaire à toute innovation : avant d'inventer un procédé, il importe de le rêver.

Les discours couplent les questions qui ont trait à l'équipement nécessaire pour réaliser et projeter des films sonores et parlants à des préoccupations relatives à l'acquisition de nouveaux savoir-faire dont doivent s'emparer les cinéastes afin de proposer des œuvres parfaitement synchronisées. À ce titre, l'article d'Émile Vuillermoz, «Échantillons», publié en mai 1930 dans *Cinémagazine*^[11], est éclairant. Dans un texte où il est question d'appareils sonores – Vuillermoz les appelle des « postes sonores » –, le critique explique que des séances de présentation sont organisées afin de donner à écouter des échantillons des possibilités de ces appareils. Il parle des procédés Vitaphone, Movietone, RCA et Tobis, et s'attarde à l'appareil Radio-Cinéma, prétexte parfait pour faire le point sur le sujet. Pour lui, la question du synchronisme est résolue : les mécaniciens, les ingénieurs et les acousticiens ont su s'emparer des questions techniques, il reste désormais aux cinéastes à s'en saisir. « Ce qu'il s'agit maintenant d'améliorer, c'est non seulement la qualité sonore des appareils d'émission, mais surtout la technique des réalisations qu'on exécute à leur intention », écrit-il. Les problèmes auxquels sont confrontés les mécaniciens, ingénieurs et acousticiens ne sont pas abordés dans le détail, mais Vuillermoz sait qu'ils demandent des réponses qui doivent venir de ceux qui possèdent l'expertise technique nécessaire. Les sphères de connaissance sont distinctes, mais totalement dépendantes. Ainsi, ce qui relève de l'univers technique ne peut jamais être totalement écarté à la faveur de la seule préoccupation esthétique. Cette dernière demande également des compétences à acquérir et à adapter aux équipements qui font leur apparition, ce qui ne peut être fait sans la collaboration de techniciens au fait de la réalité des nouveaux outils et procédés.

La question du support, sans être dominante, est présente. Abordée de manière informative, elle permet aux lecteurs de comprendre son altérabilité. On décrit sa fabrication (par exemple, avec la visite des usines Pathé), sa fragilité – la pellicule doit être à la fois souple, transparente, robuste et résistante – et son instabilité. Son inflammabilité est régulièrement rappelée, doublant ainsi une préoccupation sécuritaire dont la trace peut être lue dans les textes, par exemple lorsqu'il est question de la construction, de la rénovation ou de l'aménagement des salles de cinéma. Les allusions variées au support, dans des reportages (qui rendent compte de la composante chimique de sa fabrication tout comme de sa dimension industrielle), mais aussi par le biais de la publicité sont de constants rappels de cette matérialité du cinéma.

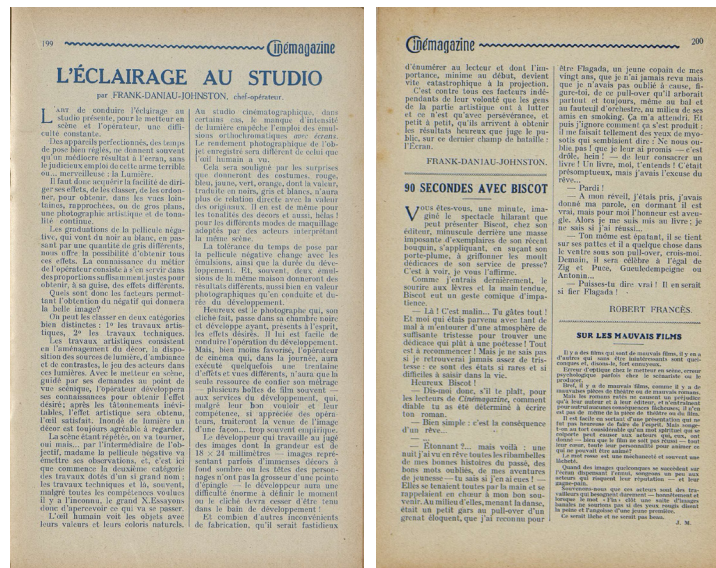
nous avait enveloppés », comme dit certain homme de lettres, car je vous jure que j'ai lu au milieu d'un conte paru tout récemment dans un grand journal : « L'ambiance les enveloppa dès l'entrée. » Bon ! Une fois que nous fûmes enveloppés dans l'ambiance que personne n'avait sans doute voulu mettre au vestiaire, le spectacle commença, puis il continua. Merveilleux, vous dis-je, supermerveilleux, comme dit X... « Le Cinéma-parlant-en-relief marque, pensai-je, un progrès considérable. Rien n'y subsiste des faiblesses congénitales de l'art muet. L'écran ne paraît plus. On dirait des gens en chair et en os qui parlent d'une voix naturelle. » Comme la salle était plongée dans une demi-obscrité, je n'eus aucune peine au bout d'un grand quart d'heure et sans être aperçu des spectateurs — du moins, je le supposais — à m'approcher du plateau et à poser ma main sur l'image de la jeune première. L'image ? Ah ! bien, oui, je reçus une claque qui ajouta de l'effet, je vous l'assure, au cinéma-parlant, et je compris alors que mon cher camarade m'avait simplement amené dans un vrai théâtre où des acteurs vivants jouaient la comédie et qu'il avait voulu me faire croire que j'assistais à la projection d'une pièce de cinéma-parlant-en-relief.
LUCIEN WAHL.

Cinémagazine, n° 9 (26 février 1926).

[Voir la fiche.](#)

Repris de la page précédente.

Autre aspect abordé dans ces articles : la dépendance à la lumière. Sans elle, le cinéma n'existe pas, la pellicule ne s'impressionne pas et l'image ne se développe pas. Les progrès techniques de l'un sont tributaires des développements de l'autre. La lumière naturelle a longtemps dominé, mais l'apparition de spots, de lampes à incandescence, de lampes à vapeur de mercure et de lampes à arc force les studios à s'équiper, à investir dans du matériel neuf et à embaucher de nouveaux professionnels, permettant ainsi l'enregistrement et la production d'images de meilleure qualité. Ces avancées auront leur importance dans le choix de la pellicule (orthochromatique ou panchromatique), modifiant les temps d'exposition et façonnant des résultats esthétiquement variables. Le chef opérateur Frank Daniau-Johnston, dans un article de *Cinémagazine* du 2 novembre 1928^[12], écrira à ce sujet que deux facteurs entrent en ligne de compte pour l'obtention d'une belle image : les travaux artistiques et les travaux techniques, rappelant qu'une part de hasard subsiste dans ces derniers.



Cinémagazine, n° 45 (2 novembre 1928). [Voir la fiche.](#)

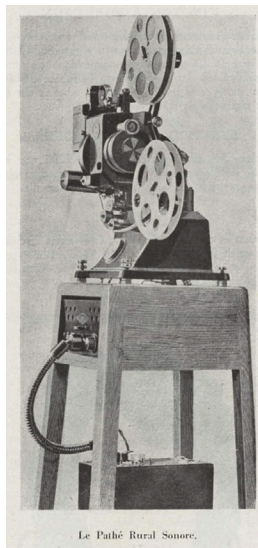
- [1] V. Guillaume-Danvers, « La fabrication du film vierge », *Cinémagazine*, n° 4 (23 janvier 1925), 159-161; V. Guillaume-Danvers, « La fabrication du film vierge », *Cinémagazine*, n° 7 (13 février 1925), 317-320.
- [2] Robert Francès, « Le Pathé-Rural », *Cinémagazine*, n° 45 (9 novembre 1928), 233-234.
- [3] « L'ozaphane », *Cinéma*, n° 18 (janvier 1929), 78.
- [4] Louis Boge, « Vers l'éclairage à incandescence », *Photo-Ciné*, n° 17 (15 février-15 mars 1929).
- [5] « Le caisson insonore Debrie », *Cinéma*, n° 31 (avril 1930).
- [6] Pierre Heuzé, « Une innovation technique », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 53 (15 janvier 1926), 13.
- [7] « Le Caméréclair », *Cinéma*, n° 18 (janvier 1929), 79-80.
- [8] Francès, « Le Pathé-Rural », 233-234.
- [9] Guillaume-Danvers, « La fabrication du film vierge », *Cinémagazine*, n° 4 (23 janvier 1925), 159-161.
- [10] Lucien Wahl, « Voici du Cinéma-parlant-en-relief », *Cinémagazine*, n° 9 (26 février 1926), 422.
- [11] Émile Vuillermoz, « Échantillons », *Cinémagazine*, n° 5 (mai 1930), 9-10.
- [12] Frank Daniau-Johnston, « L'éclairage au studio », *Cinémagazine*, n° 45 (2 novembre 1928), 199-200.

Cinema's Material

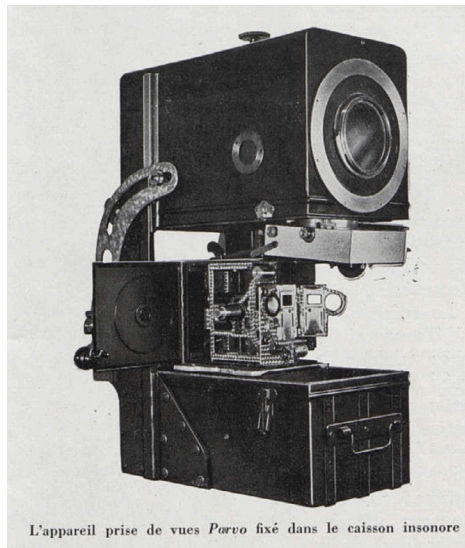
by Karine Abadie

Translation: Timothy Barnard

Cinema is reliant on a variety of mechanical apparatuses and systems – supports, cameras, projectors, processes, lighting, projection venues. As such, it is indissociable from a technical base. The titles of texts in French film journals of this period convey this connection (given here and throughout the present text in translation): “Manufacturing Raw Film Stock”;^[1] “The Pathé-Rural”;^[2] “Ozaphane”;^[3] “Towards Incandescent Lighting”;^[4] “The Debie Insulated Chamber.”^[5] Such articles were copiously illustrated with photographs, drawings and diagrams. Whether the product of an advertising campaign or the ideas of a film critic or practitioner, these texts demonstrate the presence of the topic “*technique*” in publications intended primarily for a cinephile audience.



Le Pathe Rural Sonore.
Cinéma, no. 50 (February 1932). [See database entry.](#)



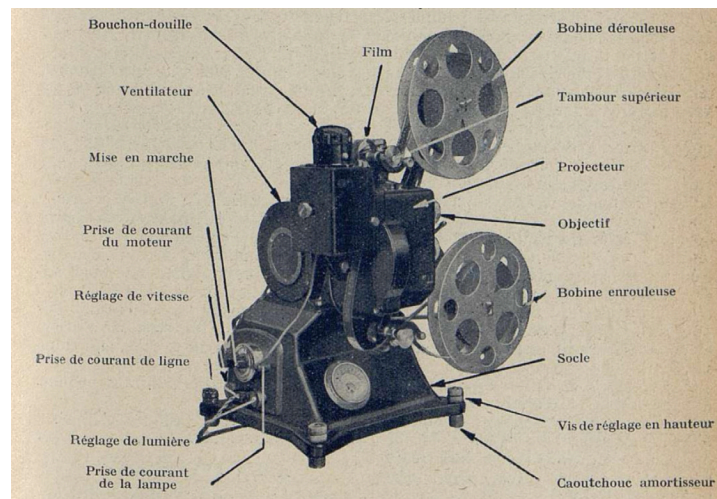
L'appareil prise de vues Parvo fixé dans le caisson insonore
Cinéma, no. 31 (April 1930).
[See database entry.](#)

The camera-practice-projector triad permeates these discourses and illustrates the extent to which the cinema of the period 1925-32 was one of innovation and renewal. These texts never enter into detail about these inventions; rather, they mention them or sum them up in order to provide information about the development of the equipment necessary to make and project films. From this point of view, these discourses convey cinema's technician dimension.

As an example, several texts mention the Caméréclair movie camera, which appeared in the early 1920s. These texts include an interview with Marcel L'Herbier right after he had used a four-lens Caméréclair on his film *Le vertige*^[6] and remarks by its inventor, Jean Méry, on the

Caméréclair 6.^[7] Other articles discuss the camera in overviews of the progress being made in French film technology. These articles were generally accompanied by photographs of the device (seen in full, open and from the rear) which gave the reader a clear and detailed view of the device in order to recognize it. This possibility of identifying it was, moreover, the dominant thread. References to this camera in these texts plunge us into the heart of the cinema technology imaginary: the Caméréclair exists, it functions, it is used by certain filmmakers, it is French. But understanding its features, operation and handling remained a mystery.

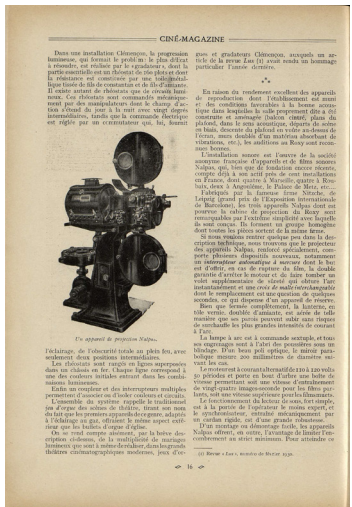
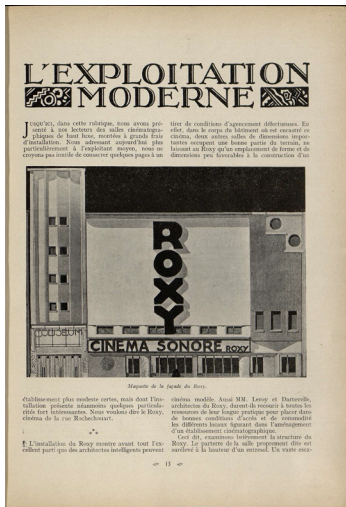
Another device encountered is the Pathé-Rural. Described as a “splendid innovation,”^[8] this system made it possible to bring cinema to the countryside and small towns by projecting 17.5 mm films on 2.5 m screens. Its solidity and ease of use were especially praised. A photograph of the device appeared in the 9 November 1928 issue of *Cinémagazine*, accompanied by descriptions of its various parts.



Cinémagazine, no. 45 (9 November 1928). [See database entry.](#)

More broadly, space was devoted to projection activities. The urgent need to inspect projectors was discussed, for example, because the booths and equipment used were not always in good condition, which contributed to the films wearing out prematurely.^[9] These comments are also a reminder that behind the film there exists a series of manipulations and operations which contribute to a film’s preservation or deterioration. Moreover, films were not always exhibited under optimum conditions, which could distort the way it was viewed.

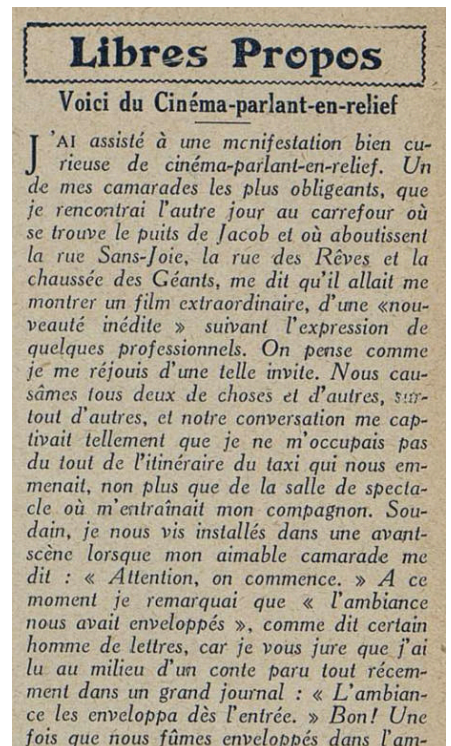
The presence of precise references to projectors (the Aubert N.M., Demaria, Ernemann, Nalpas, etc.) is indicative of the role projection plays in cinema’s technical system. The final stage in a chain of recording and transformation operations, projection appears in these discourses as rounding out the viewer’s experience. As a result, the development of projectors goes hand in hand with that of cameras and film stock. Sound cinema would in addition have an effect on this experience, showing that concerns with respect to sound are part and parcel of a film’s reception environment. In this sense, a journalist with *Cinémagazine*, Paul Audinet, wrote a series of articles entitled “Modern-day Exhibition,” devoted to the topic of renovating and



Cinémagazine, no. 4 (April 1931). [See database entry.](#)

equipping Paris movie theatres. His detailed articles show that around 1930 it was important to have movie theatres which limited sound technology. Projectors themselves were a part of this pollution. Developing a silent projector thus became a major issue, highlighted in various articles of a promotional nature. The Aubert N.M. projector, presented as the “last word in progress,” was praised in this regard. Audinet’s articles also show that the size of the theatre, the materials used in its construction, the fabrics, carpets, etc. all contributed to creating an environment in which viewers could enjoy the film under optimum conditions. Special attention was thus paid to projection and reception conditions and not only to the films projected.

The period abounded in inventions and experiments. The most important were undoubtedly those leading to the advent of talking cinema: Vitaphone, Movietone, Cinéphone, the Gaumont-Petersen-Poulsen system, etc. Moreover, discourses in the 1925-32 period underscore the expectation, at times impatient, that films would be made in three dimensions. In this respect Lucien Wahl, in a column dated 26 February 1926, recounted an anecdote illustrating film viewers’ eagerness. Wahl was led into a room by a colleague promising to show him “an extraordinary film, a ‘never-before-seen novelty.’”^[10] Wahl thinks he is watching a three-dimensional talking film, so much so that he is slapped by an actress to whom he held out his hand, thinking she was an image. Wahl’s credulity masks a true desire to create an ideal cinema, free of technical and scientific constraints. This attraction to what was not yet widely distributed was also the necessary imaginary part of any innovation: before one invents a practice, one must first imagine it.



Cinémagazine, no. 9 (26 February 1926).

[See database entry.](#)

These discourses join questions around the equipment required to make and project sound and talking films with concerns about the new know-how filmmakers had to acquire in order to create perfectly synchronized films. In this respect, the May 1930 *Cinémagazine* article “Samples”^[11] by the critic Émile Vuillermoz is enlightening. In a text concerned with sound devices – Vuillermoz calls them “postes sonores,” or sound sets – he explains that there have been introductory events around these devices, where people could hear samples of their possibilities. He is speaking of the Vitaphone, Movietone, RCA and Tobis processes, and focuses on the Radio-Cinéma device, the perfect pretext for taking stock of the subject. For Vuillermoz, the synchronization issue had been resolved: mechanics, engineers and acousticians had succeeded in grasping the technical issues; it was now up to filmmakers to seize on them. “What must now be improved,” he writes, “is not only the sound quality of the broadcast devices, but especially the technique of the productions made for them.” He does not take up in detail the problems with which mechanics, engineers and acousticians were confronted, but he knows that they require responses which must come from those with the necessary technical expertise. Their spheres of knowledge are distinct, but completely interdependent. Thus what pertains to the world of technology can never be completely cast aside in favour of aesthetic concerns alone. The latter also requires skills which must be acquired and adapted to equipment as it appears, something which cannot be done without the collaboration of technicians up to date with the reality of the new tools and processes.

biance que personne n'avait sans doute voulu mettre au vestiaire, le spectacle commença, puis il continua. Merveilleux, vous dis-je, supermerveilleux, comme dit X... « Le Cinéma-parlant-en-relief marque, pensai-je, un progrès considérable. Rien n'y subsiste des faiblesses congénitales de l'art muet. L'écran ne paraît plus. On dirait des gens en chair et en os qui parlent d'une voix naturelle. » Comme la salle était plongée dans une demi-obscurité, je n'eus aucune peine au bout d'un grand quart d'heure et sans être aperçu des spectateurs — du moins, je le supposais — à m'approcher du plateau et à poser ma main sur l'image de la jeune première. L'image ? Ah ! bien, ouïche, je reçus une claque qui ajouta de l'effet, je vous l'assure, au cinéma-parlant, et je compris alors que mon cher camarade m'avait simplement amené dans un vrai théâtre où des acteurs vivants jouaient la comédie et qu'il avait voulu me faire croire que j'assistais à la projection d'une pièce de cinéma-parlant-en-relief.
LUCIEN WAHL.

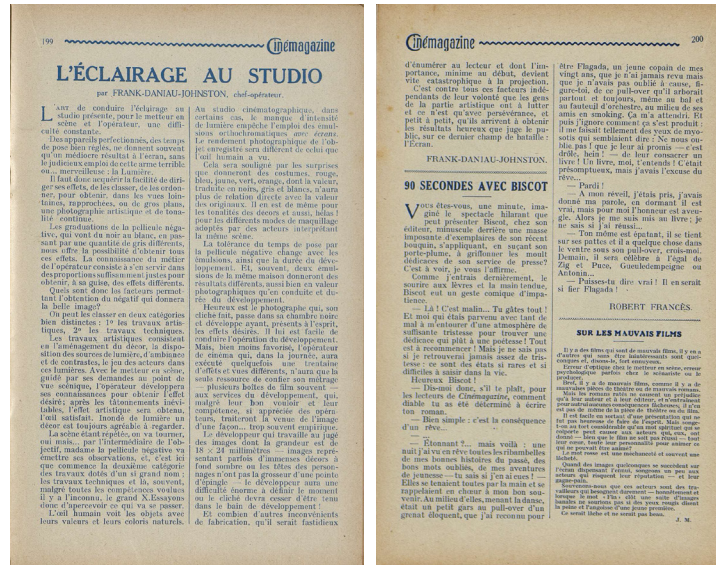
Cinémagazine, no. 9 (26 February 1926).
[See database entry.](#)

Continued from previous page.

The question of the film stock used, without being dominant, is present in these discourses. Addressed in an informative manner, it enabled readers to understand that it could deteriorate. Its manufacture was described (with the visit to the Pathé plant, for example) along with its instability and fragility – the film stock had to be at one and the same time flexible, transparent, robust and sturdy. The fact that it was inflammable was regularly mentioned, thereby doubling up a safety concern seen in these texts, for example when they discuss the construction, renovation or equipping of movie theatres. Various references to film stock in reportages (which describe its chemical composition and the industrial dimension of its manufacture) but also in advertising were constant reminders of the materiality of cinema.

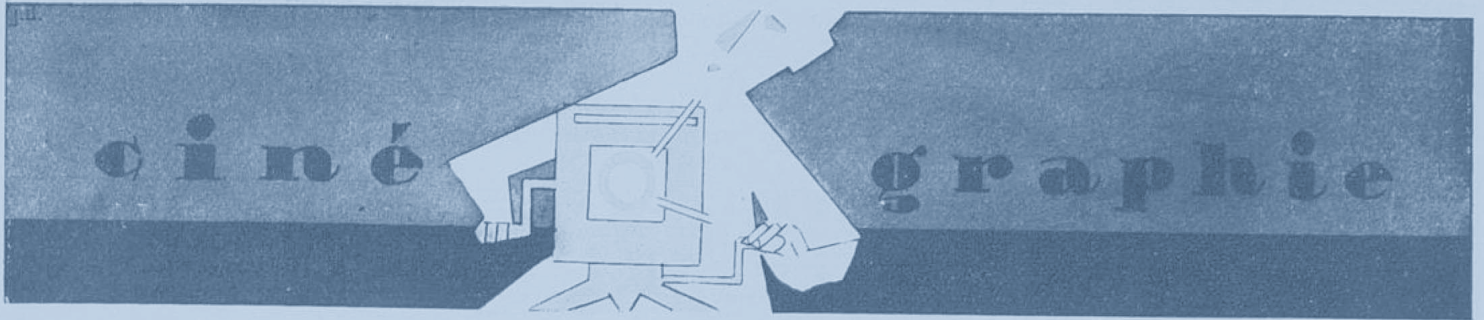
Another aspect taken up in these articles was the dependence on light. Without it, cinema would not exist, film stock would not take an impression and the image would not be developed. The technical progress of the latter derives from the development of the former. Natural light long dominated, but the appearance of spotlights, incandescent lights, mercury vapour lights and arc lights forced studios to become equipped, to invest in new material and to hire new professionals, making it possible to record and produce images of higher quality. This progress

was important with respect to the choice of film stock (orthochromatic or panchromatic), which modified the time of exposure and produced varying aesthetic results. On this topic, the director of photography Frank Daniau-Johnston wrote in an article in *Cinémagazine* on 2 November 1928 that two factors were in play in order to obtain an attractive image: artistic work and technical work, noting also that a degree of chance subsisted in the latter.^[12]



Cinémagazine, no. 45 (2 November 1928). [See database entry.](#)

- [1] V. Guillaume-Danvers, “La fabrication du film vierge,” *Cinémagazine*, no. 4 (23 January 1925), 159-161; V. Guillaume-Danvers, “La fabrication du film vierge,” *Cinémagazine*, no. 7 (13 February 1925), 317-320.
- [2] Robert Francès, “Le Pathé-Rural,” *Cinémagazine*, no. 45 (9 November 1928), 233-234.
- [3] “L’ozaphane,” *Cinéma*, no. 18 (January 1929), 78.
- [4] Louis Boge, “Vers l’éclairage à incandescence,” *Photo-Ciné*, no. 17 (15 February–15 March 1929).
- [5] “Le caisson insonore Debrie,” *Cinéma*, no. 31 (April 1930).
- [6] Pierre Heuzé, “Une innovation technique,” *Cinéa-Ciné pour tous*, no. 53 (15 January 1926), 13.
- [7] “Le Caméréclair,” *Cinéma*, no. 18 (January 1929), 79-80.
- [8] Francès, “Le Pathé-Rural,” 233-234.
- [9] V. Guillaume-Danvers, “La fabrication du film vierge,” *Cinémagazine*, no. 4 (23 January 1925), 159-161.
- [10] Lucien Wahl, “Voici du Cinéma-parlant-en-relief,” *Cinémagazine*, no. 9 (26 February 1926), 422.
- [11] Émile Vuillermoz, “Échantillons,” *Cinémagazine*, no. 5 (May 1930), 9-10.
- [12] Frank Daniau-Johnston, “L’éclairage au studio,” *Cinémagazine*, no. 45 (2 November 1928), 199-200.



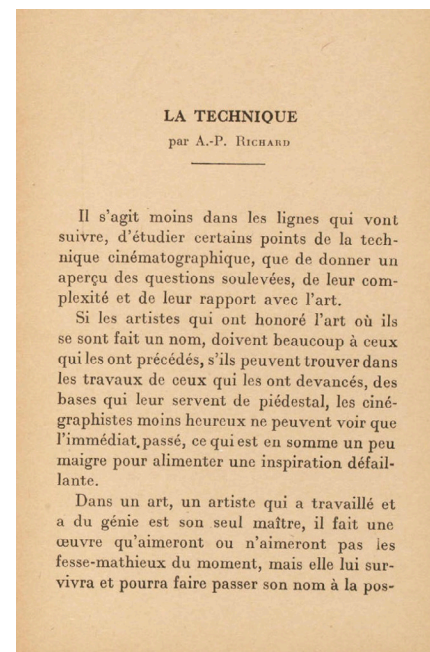
La visualité du film

The Visual Quality of a Film

La visualité du film

par Karine Abadie

Ce qui relève du matériel du cinéma est bien présent dans les discours, mais derrière la mention de tel ou tel appareil, les explications restent approximatives. Les textes traduisent le regret que certains prennent la parole pour s'exprimer sur ce qu'ils ne connaissent pas, faisant perdurer la confusion sur ce que désigne le terme « technique ». Dans un texte au titre évocateur, « Faites de la technique... mais qu'on ne la voit [*sic*] pas^[1] », Abel-Pierre Richard, lui-même ingénieur, offre une réponse à un article d'Edmond Éparnaud qui se plaignait de « l'abus de technique^[2] ». Richard explique une idée qu'il formulera très clairement dans sa contribution sur la technique pour le volume 6 de *L'art cinématographique*, publié en 1929 : « [d]ans tout film, il y a deux parties distinctes qui devraient avoir entre elles une étroite liaison et qui restent pleinement indépendantes [...] la partie mise en scène et la partie technique^[3] ». Parce qu'elle doit être maîtrisée et subtile, il faut éviter de laisser paraître cette technique à l'écran. Elle doit être « invisible et imperceptible^[4] ». Mais Richard concède qu'il y a un problème inhérent à l'organisation de l'industrie cinématographique : il est difficile d'expérimenter ailleurs que dans les productions elles-mêmes. L'écran devient donc le laboratoire d'artistes qui doivent malgré tout se rappeler la conclusion du texte de Richard : avant de faire de la technique, il importe de l'apprendre.



L'art cinématographique, vol. 6 (1929).

[Voir la fiche.](#)

Mais de quoi se compose cet apprentissage ? Dans un article où il détaille le procédé de fabrication du film vierge, V. Guillaume-Danvers rappelle les propos d'un ingénieur chimiste, Léopold Löbel, estimant qu'il est impératif que les cinéastes assistent à « quelques conférences élémentaires sur la fabrication des films^[5] ». Les lacunes et méconnaissances techniques étant pointées et souvent rappelées dans les articles de cette période, des critiques tentent d'y répondre. Par exemple, Paul Francoz, dans un texte publié en juin 1928, annonce expliquer ce qu'est le sens de la technique cinématographique – il s'agit d'ailleurs du titre de son texte – en indiquant qu'il importe de savoir « à quelle idée correspond tel procédé technique^[6] ». Sous sa plume relèvent de la technique des éléments aussi variés que le cache, le volet, l'iris, le flash, le montage, le diaphragme ou encore le fondu enchaîné. On comprend ainsi que plusieurs choses sont groupées sous l'étiquette « technique », sans que le lecteur ne sache précisément à quoi elle correspond. Dans cette acception des choses, nous ne sommes pas toujours dans ce que

Abel-Pierre Richard avait clairement énoncé : « La technique est l'application scientifique et raisonnée de principes généraux à un scénario conçu pour qu'on puisse les appliquer.^[7] » Mais ces imprécisions terminologiques permettent d'imaginer une pluralité de possibilités techniques, allant de la chimie nécessaire à l'impression de la pellicule au panoramique.

Il reste que des procédés aussi différents que le gros plan ou la surimpression, la couleur et le son sont rassemblés sous le terme de « technique ». Ces éléments dépendent, à différents niveaux, d'une matérialité technologique, mais ils se rapportent à la visualité du film, c'est-à-dire à son rendu visuel, à ce qui est créé et montré à l'écran. Ils relèvent d'une volonté esthétique indissociable de la nature mécanique du cinéma.

Dans un article publié en février-mars 1928 dans *Photo-Ciné*, Jean Arroy utilise l'expression « alphabet visuel » pour expliquer en quoi une douzaine de procédés qu'il décrit, allant des angles de prise de vues aux caches, en passant par le flou et le flash-back, sont le résultat d'opérations mécaniques précises, nécessitant une maîtrise de différents dispositifs cinématographiques. Son article rappelle la complexité de ces usages, tout en soulignant la confusion qui en ressort :

Les cinématographistes qui sont les servants d'un art, je ne dirai pas supérieur dans l'échelle des manifestations esthétiques, mais infiniment plus complexe, usent entre eux d'un langage plus étendu, plus mathématique et technique, plus obscur aussi. Les cinéastes disent : *surimpression, panoramique, iris, rappel, flash, gros plan, ralentisseur, décadrage, sunlight, studio, découpage, synchronisme, croix-de-Malte*, etc., et mille autres gentillesse de ce style. Ce langage technique répond à une nécessité absolue, il est l'alphabet du cinéma.^[8]

Il dit ainsi clairement que sont qualifiées d'éléments de langage technique une variété de choses qui relèvent, certes, de la « machine cinéma » – pour reprendre les mots de Laurent Manonni^[9] –, mais qui appartiennent à des groupes distincts ; un iris, un ralentisseur et une croix de Malte sont des éléments d'un dispositif mécanique, alors qu'un panoramique et un décadrage sont obtenus grâce à des dispositifs esthétiques. Arroy explique, par exemple, qu'afin de créer des champs de vision variables, des « appareils de prises de vues sont montés sur deux plates-

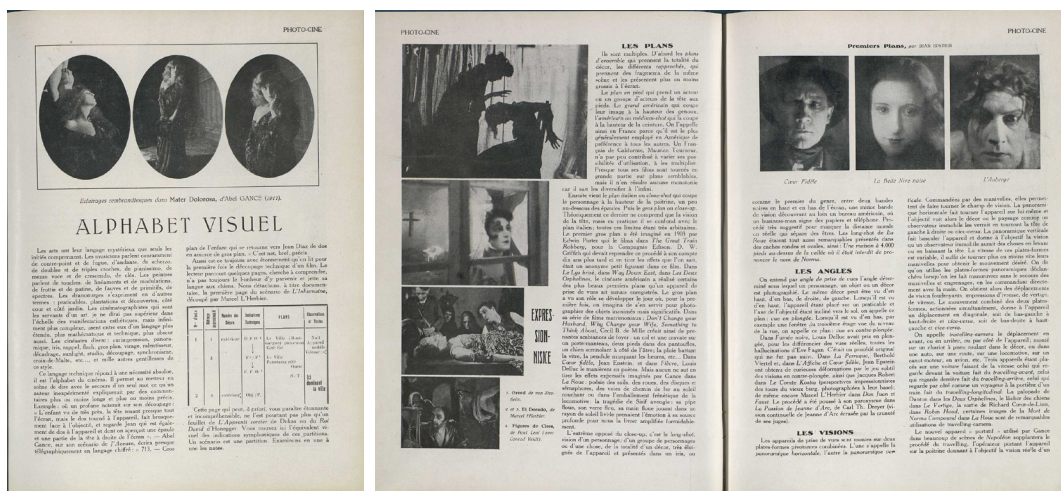


Photo-Ciné, n° 11 (février-mars 1928). [Voir la fiche.](#)

formes pivotantes combinées», ces dernières étant actionnées par un système d'engrenages et de manivelles. Le panoramique horizontal, qui « fait tourner l'appareil sur lui-même » permet de créer une vue conforme à celle qu'aurait un « observateur immobile en tournant la tête de gauche à droite ou *vice versa* ». Il enchaîne avec une explication sur le panoramique vertical, qui « fait basculer l'appareil et donne à l'objectif la vision qu'un observateur immobile aurait des choses en levant ou en baissant la tête », et poursuit avec des explications sur la prise de vues en mouvement exécutée grâce au déplacement d'un appareil « monté sur un chariot à pneu roulant dans le décor, ou dans une auto, sur une route, sur une locomotive, sur un canot-moteur, en avion, etc. ». Un des intérêts majeurs de l'article de Jean Arroy est donc de lier les appareils à des procédés, tout en laissant le lecteur songeur quant à la précision des explications données.

Ces explications sont cependant appuyées par des photographies de scènes et d'acteurs ou actrices donnant à voir de manière statique cet « alphabet visuel » : un gros plan du visage de Renée Falconetti dans *La passion de Jeanne d'Arc* de Carl Dreyer, des scènes de clair-obscur dans *Metropolis* de Fritz Lang et dans *La rue sans joie* de Georg Wilhelm Pabst, des jeux de perspective dans *Cœur fidèle* de Jean Epstein et dans *Le chrétien* de Maurice Tourneur, etc. Parmi ces illustrations, de nombreux exemples sont tirés de films d'Abel Gance (*Mater Dolorosa*, *La roue*, *Napoléon*), réalisateur avec lequel Arroy a ponctuellement collaboré, entre autres pour la réalisation du film *Napoléon vu par Abel Gance*, réalisé en 1925 et sorti en France en 1927. D'ailleurs, Gance apparaît avant tout, dans l'article d'Arroy, comme un véritable technicien du cinéma, concepteur de dispositifs innovateurs et inventeur d'un nouvel « alphabet visuel ».

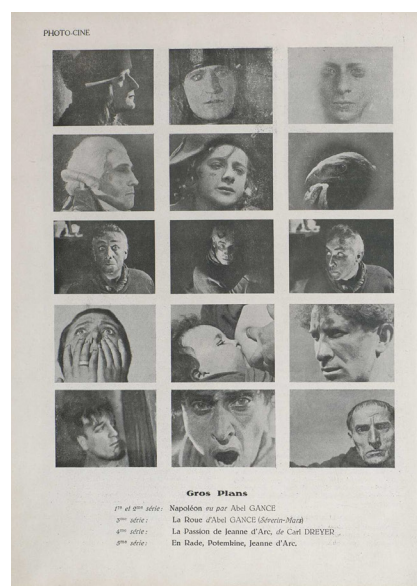


Photo-Ciné, n° 11 (février-mars 1928).

[Voir la fiche.](#)

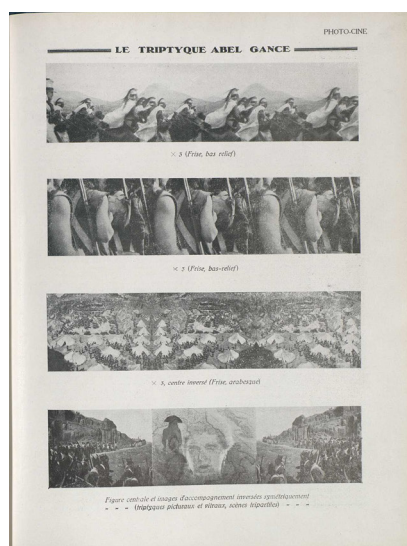


Photo-Ciné, n° 11 (février-mars 1928).

[Voir la fiche.](#)

En 1927 apparaît donc le film du « prestigieux metteur en scène^[10] », annoncé dans la presse dès 1925 et dont la sortie est suivie d'un grand nombre de publications. La nature de ces textes n'est pas toujours claire – critique, promotion, compte rendu –, mais la grande majorité se plaît à souligner que le génie du film de Gance vient de sa capacité à concilier matériel et esthétique, plaçant l'un au service de l'autre. Une innovation en particulier attire l'attention des journalistes : le triple écran. Large dispositif sur lequel sont projetées trois images provenant de trois projecteurs synchrones, il permet, selon Jean Arroy, des « possibilités expressives [...] infinies^[11] ». Il est alors possible de « projeter simultanément trois prises de vues différentes, trois rythmes optiques d'une cadence similaire, ou différente, ou contraire, de conjurer des images non seulement dans le temps, mais aussi dans l'espace^[12] ».

Imaginer les multiples combinaisons possibles laisse le lecteur rêveur, fort d'un enthousiasme ouvrant la voie à de nouvelles dimensions pour le cinéma.

Les pages des revues de cinéma regorgent ainsi d'articles s'efforçant, à coup d'explications et de schémas, de rendre compréhensible le fonctionnement de ce dispositif, tant au niveau de la triple prise de vues que de la projection des images. On lit aussi une véritable admiration pour les qualités d'inventeurs de Gance. Dès lors, le triple écran est annoncé comme l'avenir du cinéma, devenant une exigence que le spectateur doit avoir lorsqu'il fréquente les salles obscures, puisque cette invention se révèle être «de celles dont le caractère de nécessité absolue s'impose dès qu'on les a contemplées^[13]». Préfigurant les écrans larges des années 1950, ce vœu témoigne de la force de l'imaginaire associé aux techniques cinématographiques : certaines nouveautés apparaissent et disparaissent, mais elles demeurent des virtualités génératrices de nouvelles ambitions pour le septième art.

.....

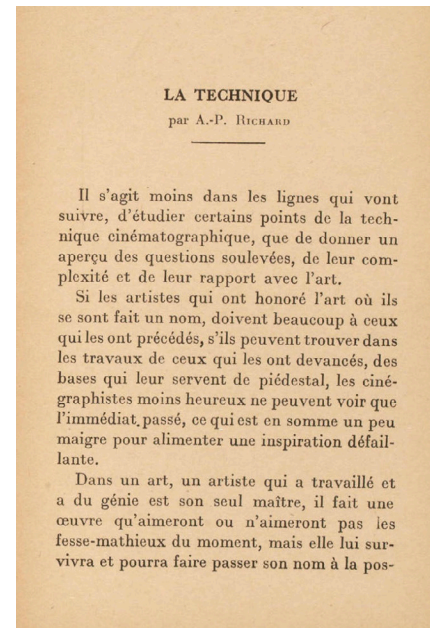
- [1] Abel-Pierre Richard, « Faites de la technique... mais qu'on ne la voit [sic] pas », *Cinéma*, n° 14 (juillet-août 1928).
- [2] Edmond Éparnaud, « L'abus de technique », *Cinéma*, n° 13 (15 juin 1928).
- [3] Abel-Pierre Richard, « La technique », dans *L'art cinématographique*, volume 6, sous la direction de Robert Mallet-Stevens, Boris Bilinsky et Abel-Pierre Richard (Paris : Librairie Félix Alcan, 1929), 68.
- [4] Abel-Pierre Richard, « La technique », 74.
- [5] V. Guillaume-Danvers, « La fabrication du film vierge », *Cinémagazine*, n° 4 (23 janvier 1925), 159-161.
- [6] Paul Francoz, « La technique cinématographique. Son sens », *Cinémagazine*, n° 23 (8 juin 1928), 384-385.
- [7] Abel-Pierre Richard, « La technique », 73.
- [8] Jean Arroy, « Alphabet visuel », *Photo-Ciné*, n° 11 (février-mars 1928).
- [9] Laurent Manonni, *De Méliès à la 3D : la machine cinéma* (Paris : Cinémathèque française et Liénart, 2016).
- [10] *Cinémagazine*, n° 4 (23 janvier 1925).
- [11] Jean Arroy, « Alphabet visuel ».
- [12] *Ibid.*
- [13] Jean Arroy, « Le triptyque », *Cinémagazine*, n° 30 (29 juillet 1927), 207-213.

The Visual Quality of a Film

by Karine Abadie

Translation: Timothy Barnard

The material quality of cinema is quite present in discourses, but behind references to one device or another, their explanations remained approximate. The texts regret that some people spoke about things with which they were unfamiliar, perpetuating confusion about what the term *technique* described. In a text with an evocative title, “Make Technique... But Don’t Let Us See It,”^[1] Abel-Pierre Richard, himself an engineer, responded to an article by Edmond Éparnaud complaining of the “abuse of *technique*.”^[2] Richard explained an idea he would formulate quite clearly for volume 6 of *L’art cinématographique*, published in 1929: “in any film there are two distinct parts, which must be closely connected while remaining fully independent... the directing part and the *technique* part.”^[3] Because this technique must be mastered and subtle, one must avoid letting it appear on screen. It must be “invisible and imperceptible.”^[4] But Richard concedes that there is an inherent problem in the way the film industry is organized: it is difficult to experiment anywhere other than in the films themselves. The screen thus becomes the laboratory of artists who must, despite all else, recall the conclusion of Richard’s text: before making *technique*, one must learn it.



L’art cinématographique, vol. 6 (1929).
[See database entry.](#)

But in what does this learning consist? In an article in which he details the process of manufacturing raw film stock, V. Guillaume-Danvers recalls a remark by the chemist and engineer Léopold Löbel, believing it imperative that filmmakers attend “a few elementary lectures on the manufacture of films.”^[5] As the gaps and misunderstandings of technology were highlighted and often recalled in articles of the period, critics attempted to respond. Paul Francoz, for example, in a text published in June 1928, announced that he would explain the meaning of film *technique* – this, moreover, was the title of his text – by indicating that one must know “to which *technique* a given idea corresponds.”^[6] In his description elements as varied as masks, wipes, irises, flash frames, montage, the diaphragm and cross fades are seen as *technique*. Clearly, several things are being grouped here under the label “*technique*” without the reader knowing precisely to what the label refers. In this conception, we are not always in the realm of what Abel-Pierre Richard had clearly set out: “*Technique* is the scientific and thought-out application of general principles to a script designed in such a way that one can apply them.”^[7] But this terminological imprecision makes it conceivable

this up with an explanation of the tilt, which “turns the camera up and gives the lens the view of things which an immobile viewer would have by raising or lowering their head.” He continues with an explanation of the tracking shot, carried out with a camera “mounted on a trolley on wheels rolling across the set, or in an automobile, on a highway, on a locomotive, in a motorboat, on a plane, etc.” One of the principal interests of Arroy’s article is thus that it connects devices to practices while leaving the reader wondering how precise the explanations given are.

Nevertheless, these explanations are backed up by photographs of scenes and of actors and actresses demonstrating this “visual alphabet” in a static manner: a close-up of Renée Falconetti’s face in Carl Theodor Dreyer’s *La passion de Jeanne d’Arc*, chiaroscuro scenes in Fritz Lang’s *Metropolis* and G.W. Pabst’s *The Joyless Street*, distorted perspective in Jean Epstein’s *Coeur fidèle* and Maurice Tourneur’s *Le chrétien*, etc. These illustrations include many examples from films by Abel Gance (*Mater Dolorosa*, *La roue*, *Napoléon*), a filmmaker with whom Arroy had occasionally collaborated, including for the film *Napoléon vu par Abel Gance*, made in 1925 and released in France in 1927. Most of all, in Arroy’s article Gance is presented as a true cinema technician, someone who conceived innovative technical systems and who had invented a new “visual alphabet.”

The release in 1927 of this “prestigious filmmaker’s”^[10] film *Napoléon*, announced in the press in 1925, was followed by a large number of publications. The nature of these texts is not always clear – critique, promotion, review – but the vast majority were content to describe the brilliance of Gance’s film as deriving from his ability to join the aesthetic and the material, placing each in service of the other. One innovation in particular attracted journalists’ attention: the triple screen. According to Jean Arroy, this wide screen on which three images from three synchronized projectors were projected, made possible “boundless... expressive possibilities.”^[11] It had become possible to “project simultaneously three different shots, three optical rhythms with a similar, different or contrary cadence, to conjure up images not only in time but also in space.”^[12]

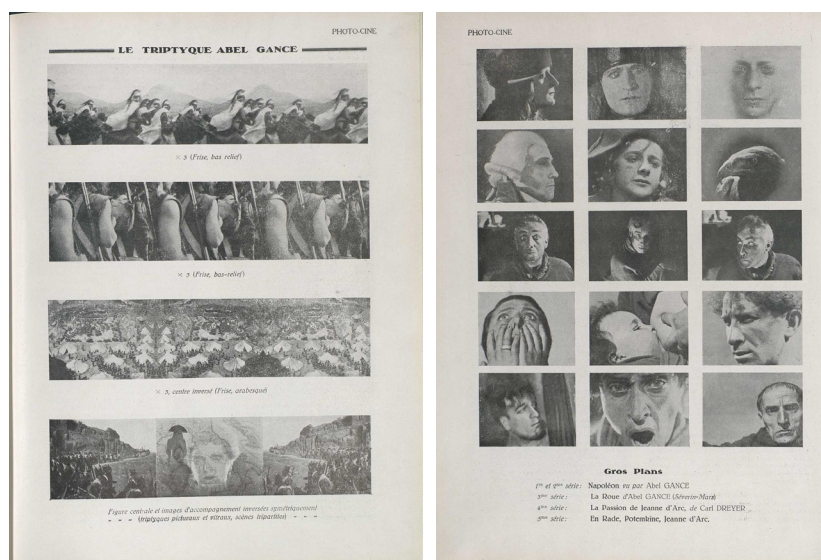


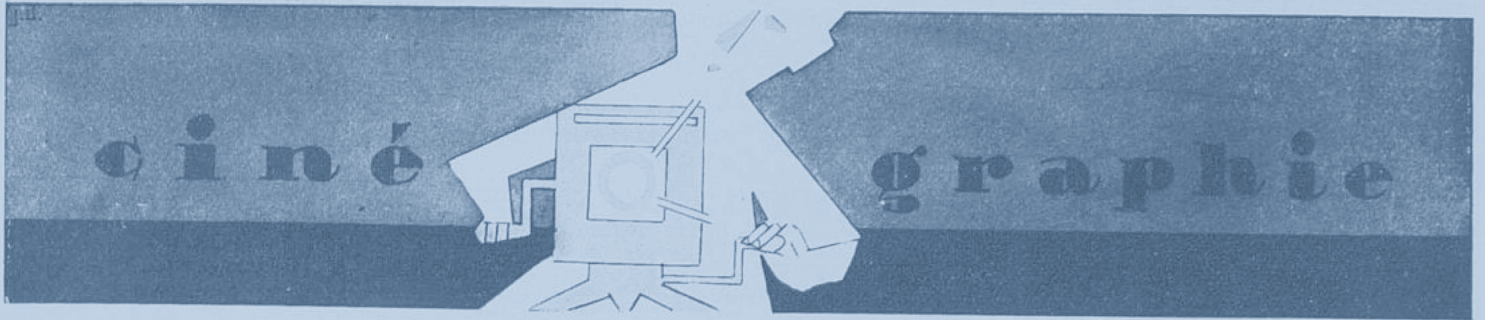
Photo-Ciné, no. 11 (February-March 1928). [See database entry.](#)

Imagining the multiple combinations achievable left the reader marvelling with an enthusiasm which opened a path to new dimensions for cinema.

The pages of film journals spilled over with articles seeking, by means of explanations and diagrams, to make comprehensible Gance's system of three-camera filming and triple-screen projection. The press also expressed true admiration for Gance's qualities as an inventor, proclaiming the triple screen cinema's future; it would be demanded by viewers when going to the movies, as it had shown itself to be "one of those inventions whose absolute necessity becomes apparent once one has studied them."^[13] This wish, prefiguring the taste for wide screens in the 1950s, demonstrates the power of the imaginary associated with cinema technique: some innovations appear and disappear, but they remain possibilities capable of generating new ambitions for cinema.

.....

- [1] Abel-Pierre Richard, "Faites de la technique... mais qu'on ne la voit [*sic*] pas," *Cinéma*, no. 14 (July-August 1928).
- [2] Edmond Éparnaud, "L'abus de technique," *Cinéma*, no. 13 (15 June 1928).
- [3] Abel-Pierre Richard, "La technique," in *L'art cinématographique*, volume 6, edited by Robert Mallet-Stevens, Boris Bilinsky and Abel-Pierre Richard (Paris: Librairie Félix Alcan, 1929), 68.
- [4] *Ibid.*, 74
- [5] V. Guillaume-Danvers, "La fabrication du film vierge," *Cinémagazine*, no. 4 (23 January 1925), 159-161.
- [6] Paul Francoz, "La technique cinématographique. Son sens," *Cinémagazine*, no. 23 (8 June 1928), 384-385.
- [7] Abel-Pierre Richard, "La technique," 73.
- [8] Jean Arroy, "Alphabet visuel," *Photo-Ciné*, no. 11 (February-March 1928).
- [9] Laurent Manonni, *De Méliès à la 3D: la machine cinéma* (Paris: Cinémathèque française and Liénart, 2016).
- [10] *Cinémagazine*, no. 4 (23 January 1925).
- [11] Jean Arroy, "Alphabet visuel."
- [12] *Ibid.*
- [13] Jean Arroy, "Le triptyque," *Cinémagazine*, no. 30 (29 July 1927).



La couleur

Colour

La couleur

par Karine Abadie

Prolongeant les expérimentations amorcées depuis les débuts du cinéma, les années 1925-1932 proposent de nouveaux essais de films en couleurs. Mais les discours de ces années donnent à lire des textes qui abordent la couleur de manière prospective, comme une éventualité à venir qui n'est pas encore au point techniquement.

Du reste, une distinction est à faire lorsqu'on parle, dans les années 1920, de film en couleurs : il y a, d'une part, le film en couleurs, obtenu en appliquant de la couleur sur la pellicule par coloriage, teintage ou virage, et, d'autre part, le film en couleurs naturelles, ces dernières étant produites par les effets de la lumière. V. Guillaume-Danvers les définit comme des films dont « les négatifs ont été tournés au moyen des différents procédés [...] et qui, d'après les positifs tirés, donnent à l'écran la synthèse, exactement reconstituée, des couleurs naturelles telles qu'elles ont été vues et analysées par l'objectif^[1] ». Certains de ces procédés – le trichrome de M.A. Héault, le procédé bicolore, le Kinémacolor d'Urban, le système Mauclair-Bréon, le procédé Dyfray, celui de Keller-Dorian-Berthon – sont d'ailleurs cités et expliqués par le critique, schémas à l'appui, ce qui laisse supposer une volonté de vulgarisation de certaines de ces expérimentations. Mais derrière l'enthousiasme à l'égard de ces essais, les éclaircissements proposés ne manquent pas de révéler qu'il manque quelque chose à ces volontés.

Alors, que manque-t-il? Des perfectionnements techniques, certes, mais aussi des artistes, des *cinégraphistes*, qui sauront travailler les nuances nécessaires pour « donner la vraie couleur des choses^[2] ». Ce désir de réalisme constitue cependant un point d'achoppement des discours. Par exemple, *Cinéa-Ciné pour tous réunis* publie, en 1926 et en 1927, une série d'articles signés par Jacques-Bernard Brunius dans lesquels ce dernier s'oppose fermement à la couleur au cinéma. En septembre 1926, il estime que « tous les essais de coloriage sont ratés^[3] », que les couleurs à l'écran sont généralement fausses, exagérées, détestables (« Toujours les couleurs sont fausses ou exagérées, d'un goût "photographe de province" détestable »). Il lui apparaît donc absurde et contraire à la poésie de tenter la couleur à l'écran, surtout que le noir et blanc n'a pas encore exploré toutes ses possibilités. Pourquoi cette résistance? Parce que le cinéma ne doit pas faire semblant, ni tenter de reproduire la nature. En prenant cette avenue, il s'éloigne de la beauté qui réside « dans l'adaptation de la nature aux moyens techniques^[4] ». Selon Brunius, ces tentatives doivent être considérées comme des régressions, ramenant le cinéma vers son point de départ, vers une filiation et une comparaison constantes avec d'autres formes artistiques (« Sauvons le cinéma du théâtre après l'avoir sauvé de la littérature. Sauvons-le de la carte postale après l'avoir sauvé de la peinture »). Pour contrer cette erreur, Brunius en appelle à la formation d'une « Ligue du noir et blanc » qui saura défendre la véritable nature

Sans ajouter une émotion nouvelle au cinéma assez riche en possibilités de rythme, de plastique, de psychologie, de poésie, les couleurs seront peut-être un jeu agréable pour nos yeux, rien de plus.

C'est ce que confirment les nouveaux défenseurs du noir et blanc :

MM. René Clair, Robert Mallet-Stevens, Léon Chancerel, Charenso, J. L. Croze, Serge, Jean Dréville, Raoul Ploquin, Jacques Nathan, Tavano, J. Grange, Marcel Manghez, Louis de Jongh, Jacques Mauny, Raymond Guérin-Catelain, Jacques Legrain, J. Hochard, N. R. Stragliati, Jean Marguet, Jean Mercier, J. de Wodzniska, André Berge, Juan Arroy, Léon-Pierre Quint.

Bernard BRUNIUS.

Cinéa-Ciné pour tous, n° 80 (1^{er} mars 1927). [Voir la fiche](#).

du cinéma et résister à la tentation de reproduire la réalité. À ses côtés, plusieurs artistes (écrivains, réalisateurs, architectes, dessinateurs, etc.) « s'engageront pour l'avenir^[5] » : Jean George Auriol, Alberto Cavalcanti, René Clair, René Crevel, René Jeanne, Robert Mallet-Stevens, Jean Mitry, Henry Poulaille, Serge, etc.

Sans pour autant être structurante ou clivante, cette réticence à la couleur s'avère révélatrice des attentions portées aux inventions techniques qui ponctuent les développements du cinéma. Mais cette résistance à la couleur ne doit pas être, comme le rappelle Lucien Wahl, un combat contre la recherche et l'innovation. De plus, ce n'est pas « parce que le noir et blanc [nous] a donné mieux que la couleur, [qu']il faudrait décourager les chercheurs^[6] ». La tension entre les résultats attendus et la réalité de ces derniers constitue donc un élément de discussion permanent : la couleur peut être envisagée comme un enrichissement et un raffinement, mais elle constitue, comme tout perfectionnement technique, un réservoir de possibilités au sein desquelles, pour reprendre les mots d'Henri Chomette, « se mêlent le meilleur et le pire^[7] ».

Dans cette perspective, la couleur est envisagée comme un enjeu esthétique, dépendant des développements et des progrès techniques. Mais le sujet existe en termes de potentialité, puisque les discours portent peu sur la création de la couleur elle-même. Ils accompagnent plutôt des séries de réflexions sur ses possibilités. Un consensus quant au fait que les tentatives de films en couleurs naturelles ne sont pas très réussies et une crainte de voir se répandre des chromos de mauvaise qualité est perceptible. Mais la véritable préoccupation à l'égard de la couleur consiste plutôt à empêcher que les industriels s'en emparent pour, comme l'écrit René Jeanne en 1927, « faire riche^[8] ». En 1930, Germaine Dulac rappelle d'ailleurs que les procédés de reproduction de la couleur naturelle ont fait leur apparition depuis longtemps ; la nouveauté réside plutôt dans « l'industrialisation du cinéma en couleur^[9] ». Dans cette configuration, l'idée que la création de la couleur demeure une technique au service de l'art est fondamentale. Elle n'est pas, pour reprendre les mots de Paul Francoz^[10], une régression, mais une conquête ; elle n'implique pas une copie vériste dénuée d'imagination et, surtout, elle ne doit pas se passer des cinéastes qui sauront en tirer une expression esthétique adaptée.

Que pensez-vous du film en couleurs ?

LES peintres se méfient du cinéma en couleurs, et c'est dans l'ordre des choses.

« Le mouvement et la lumière : voilà le cinéma. Et des couleurs pseudo-naturelles, du relief-illusion et de tous les autres artifices. » Opinion que partage Foujita qui revient du Japon après avoir fait le tour du monde. Savez-vous que Foujita, lui aussi, est cinéaste amateur ? De son voyage, il n'a pas rapporté moins de dix mille mètres de pellicules tournées de Yokohama à Honolulu, de San-Francisco à New-York. Simple amusement, mais l'artiste s'y retrouve.

— Or donc, Foujita, croyez-vous que le cinéma aura gagné quelque chose, le jour où on lui aura donné la couleur et du relief ?

— Entre la délicatesse d'un paysage et la vulgarité du chromo, il n'y a qu'une nuance presque insaisissable. Le cinéma saura-t-il éviter le chromo ? Je crains que non. Et puis la nature n'est pas toujours belle. Une élimination est nécessaire : vous ne pouvez pas demander à un objectif d'avoir du goût. Ah ! si le cinéma pouvait se borner à jouer avec deux ou trois couleurs, si l'on pouvait y faire évoluer une femme bleue dans un paysage jaune, une nouvelle forme d'art surgirait. Il est vrai qu'il ne s'agirait plus de couleurs naturelles...

Ainsi parlent les peintres. On peut leur reprocher de rester peintres en parlant de cinéma : trop de raffinement tue l'enthousiasme, trop de goût nuit à l'éclosion des choses neuves.

Ecoutons d'autres voix. Celle-ci est assez surprenante à entendre : c'est celle de l'architecte Siehis, constructeur du théâtre Pigalle.

— Il ne faut pas se le cacher. Le cinéma, en se perfectionnant, entraîne peu à peu la mort du théâtre, du grand théâtre. Je ne veux pas dire que le théâtre doit disparaître. L'écran ne remplacera jamais l'émotion qui naît du contact étroit, direct, de l'acteur et du spectateur. Mais cette émotion n'existe que dans les petites salles.

Dans une salle de grande dimension, la radio-activité de l'acteur disparaît. C'est pour quoi je crois à l'avenir du cinéma avec tous ses perfectionnements. L'écran peut faire voir un ouvrir à six mille spectateurs. Il peut, en l'espace

d'une heure, nous promener du Pôle Nord à l'Equateur. Aujourd'hui, il nous fait entendre tous les bruits du monde. Demain, dites-vous, il sera le miroir même de la vie avec ses couleurs, son relief. Mais tant mieux ! Plus ongles seront ses moyens, plus puissantes seront ses œuvres.

« Tenez, le relief : il est indispensable à l'émotion plastique. Dans une construction, dans une sculpture, ce qui nous touche c'est la masse et les rapports de ses trois dimensions ».

Au moins, voilà des paroles optimistes. Mais arriveront-elles à nous faire oublier les avertissements inquiétants des peintres ? La réponse de Mme Germaine Dulac apporte au débat sa conclusion.

— Le relief dans le fond, nous l'avons toujours cherché. Nous avons essayé de l'obtenir en faisant jouer la lumière. Il y a déjà du relief dans une belle photographie. Quant aux procédés de reproduction des couleurs naturelles, ils ont fait, depuis longtemps leur apparition au cinéma sans y avoir provoqué de révolution. Le fait nouveau, c'est l'industrialisation du cinéma en couleur et en relief.

« Voyez ce qui s'est passé pour le sonore. Le cinéma, si muet qu'il fût, nous satisfaisait. Au prix de beaucoup d'efforts pour lutter contre des erreurs et une incompréhension à peu près générale, nous avions réussi à en faire un moyen d'expression, neuf, indépendant du théâtre.

« Mais voilà que l'industrie met au point le parlant. Il n'en faut pas plus pour que le cinéma perde ce qu'il avait gagné et qu'il retourne au théâtre. Pas pour longtemps, heureusement, car certains d'entre nous, y apportant des vues plus libres, se sont avisés qu'employé avec sobriété

le sonore, loin de nuire au cinéma, lui offrait de nouvelles possibilités. Que s'était-il donc passé ? On avait abusé d'un procédé. On avait voulu commercialiser le talkie avant même de connaître, exactement le parti qu'on pouvait en tirer. Voilà l'erreur. Elle est presque inévitable au cinéma, parce que l'art et l'exploitation commerciale y sont trop étroitement liés, et il est fort à craindre que ce même phénomène se reproduise avec la couleur et le relief. Dès le début, on en abusera comme on abuse du dialogue. On voudra faire de la peinture. Les films seront cent pour cent en couleur, cent pour cent en relief, comme ils sont aujourd'hui cent pour cent parlant.

« On oubliera que le cinéma ne change pas dans son essence, parce qu'il se perfectionne techniquement ; il reste l'art du mouvement visuel, un art où la proportion, par exemple, aura toujours plus d'importance que les paroles, les couleurs ou les autres éléments.

« Il faudrait qu'une invention restât au laboratoire aussi longtemps que les cinéastes en chercheraient l'expression esthétique. Rien ne sert de faire évoluer la technique si la pensée ne suit pas la même courbe. Les perfectionnements, quand ils ne sont pas mûrs, compliquent la tâche des metteurs en scène au détriment de l'art. »

On pourrait confronter beaucoup d'autres opinions, la même conclusion s'imposerait : l'art dépend de l'artiste et non de sa technique. Le cinéma en couleurs et en relief nous réserve, soyons-en sûrs, d'abominables horreurs. Mais il aura, comme le sonore, ses King Vidor et ses Walter Ruttmann, qui découvriront de la beauté là où d'autres n'auront trouvé que de la laideur.

J. Vidal.

“Pour Vous” présente...

- 4. Comment Dolores del Rio vint à l'écran (Ortéga).
- 7. Avec G. Middleton, auteur de « La Grande Mare » (G. Calliga)
- 8-9. Sous un mauvais titre, un très beau film, « Le Rêve immolé » (Alexandre Arnoux).
- 11. Irène Bordoni nous revient d'Hollywood (R. Régent).
- 12. La tournée du grand « Duke », raconté par R. E. Bré.
- 15. Les films qui passent en France.

Pour vous, n° 79 (22 mai 1930). [Voir la fiche.](#)

La couleur apparaît comme une attente, mais ce qui occupe les discours se rapproche plutôt d'une prise de position quant à la vocation – ou pas – du cinéma de fixer le réel, tout le réel. L'idée de voir à l'écran des couleurs authentiques, celles du monde et de la nature, est un horizon regardé avec un certain intérêt. Mais la dimension technique des procédés qui permettront de réaliser ce rêve trouve peu sa place dans les pages des revues. La couleur – comme le relief – fournit l'occasion de défendre une vision du cinéma, mais celle-ci se développe sur des assises techniques fragiles et de manière bien moins féroce qu'au sujet du parlant.

- [1] V. Guillaume-Danvers, « Le film en couleurs naturelles », *Cinémagazine*, n° 12 (20 mars 1925), 544-547.
- [2] *Ibid.*
- [3] Jacques-Bernard Brunius, « Plaidoyer pour le noir et blanc », *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n° 69 (15 septembre 1926), 21-22.
- [4] *Ibid.*
- [5] Jacques-Bernard Brunius, « Pour le noir et blanc », *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, nos 79-80 (15 février-1^{er} mars 1927), 14.
- [6] Lucien Wahl, « Le noir, le blanc, les couleurs », *Cinémagazine*, n° 2 (14 janvier 1927), 87.
- [7] Henri Chomette, « Innovations industrielles », *Cinéma*, n° 18 (janvier 1929), 66.
- [8] René Jeanne, « La controverse de la couleur », *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n° 78 (1^{er} février 1927), 27.
- [9] Germaine Dulac, citée dans Jean Vidal, « Que pensez-vous du film en couleurs? », *Pour vous*, n° 79 (22 mai 1930), 2.
- [10] Paul Francoz, « Cinéma en couleur et cinéma parlant », *Cinémagazine*, nos 32-33 (10 août 1928), 32-33.

Colour

by Karine Abadie

Translation: Timothy Barnard

The years 1925-32, extending the experiments which had taken place since cinema's beginnings, were a time of new experiments in colour film. But the discourses in these years treated colour as a potentiality, as a possible future element which had not yet been perfected technically.

We must in addition make a distinction when we speak of colour film in the 1920s: on the one hand, there was the colour film obtained by applying colour to the film stock by hand painting, tinting or toning, and on the other hand there were films in natural colours, produced by the effect of light. These were defined by V. Guillaume-Danvers as films whose "negatives had been filmed using different processes... and which, after positive prints were made, show on screen a precisely recreated synthesis of natural colours as they had been seen and analysed by the camera lens."^[1] Some of these processes – M.A. Héraut's three-colour process, the two-colour process, Urban's Kinemacolor, the Mauclair-Bréon system, the Dyfray process and the Keller-Dorian-Berthon process – were, moreover, mentioned and explained by critics, diagrams at the ready, leading one to think that there existed a desire to popularize some of these experiments. But behind the enthusiasm for these attempts, the explanations offered revealed that something was missing from this desire.

So what was missing? Technical improvements, of course, but also artists – *cinégraphistes* – who would be able to produce the nuances necessary to "show the true colour of things."^[2] Nevertheless, this desire for realism was a stumbling block in the discourses. *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, for example, published a series of articles by Jacques-Bernard Brunius in 1926 and 27 in which he expressed his firm opposition to colour film. In September 1926, he opined that "every attempt at colouring has been a failure"^[3] and that colour on screen is generally false, exaggerated and detestable ("the colours are always false or exaggerated, in a detestable 'provincial photographer' manner"). It thus seemed to him absurd and contrary to poetry to attempt colour on screen, especially as all the possibilities of black and white had not yet been explored. Why this resistance? Because cinema must not pretend or try to reproduce nature. By taking this avenue, it distances itself from the beauty which resides "in the adaptation of nature to technical means."^[4] According to Brunius, these attempts must be seen as regressions, taking cinema back to its point of departure, towards constant similarities and comparisons with other artistic forms ("Let us save cinema from theatre after having saved it from literature. Let us save cinema from the postcard after saving it from painting.") To counter this error, Brunius called for a "Black-and-White League" to champion the true nature of cinema and resist the temptation to reproduce reality. At his side, several artists (writers, filmmakers, architects, draughtsmen,

Sans ajouter une émotion nouvelle au cinéma assez riche en possibilités de rythme, de plastique, de psychologie, de poésie, les couleurs seront peut-être un jeu agréable pour nos yeux, rien de plus.

C'est ce que confirment les nouveaux défenseurs du noir et blanc :

MM. René Clair, Robert Mallet-Stevens, Léon Chancerel, Charenso, J. L. Croze, Serge, Jean Dréville, Raoul Ploquin, Jacques Nathan, Tavano, J. Grange, Marcel Manghiez, Louis de Jongh, Jacques Mauny, Raymond Guérin-Catelain, Jacques Legrain, J. Hochard, N. R. Stragliati, Jean Marguet, Jean Mercier, J. de Wodzniska, André Berge, Juan Arroy, Léon-Pierre Quint.

Bernard BRUNIUS.

Cinéa-Ciné pour tous, no. 80 (1 March 1927). [See database entry](#).

etc.) stood “committed to the future”:^[5] Jean George Auriol, Alberto Cavalcanti, René Clair, René Crevel, René Jeanne, Robert Mallet-Stevens, Jean Mitry, Henry Poulaille, Serge and others.

This reticence towards colour, without being structuring or polarizing, revealed the attention paid to the technical inventions found throughout cinema’s development. But, as Lucien Wahl pointed out, this resistance to colour should not be a battle against experimentation and innovation. What is more, Wahl added, it is not “because black and white has given [us] something better than colour [that] we must discourage researchers.”^[6] The tension between the results expected and the reality of the results obtained was thus a constant topic of discussion: colour could be seen as an improvement or a refinement, but, like every technical development, it was a reservoir of possibilities among which, in the words of Henri Chomette, “were found both the better and the worse.”^[7]

From this perspective, colour was seen as an aesthetic matter reliant on technical developments and advances. But the topic existed in terms of potentiality, because discourses focused little on the creation of colour itself. Rather, they were part of a series of considerations of its possibilities. There was a perceptible consensus that attempts at films in natural colours were not very well done, and a fear of seeing poor-quality colour prints start to spread. But the real concern with respect to colour consisted, rather, in preventing manufacturers from seizing hold of it, as René Jeanne wrote in 1927, in order to “become rich.”^[8] In 1930, moreover, Germaine Dulac pointed out that processes for reproducing natural colour had appeared long before; what was new, rather, was the “industrialization of colour cinema.”^[9] In this view, the idea that creating colour was a *technique* in the service of art was fundamental. In the words of Paul Francoz,^[10] it was not a regression but rather a conquest; it did not consist in making a verist copy devoid of imagination and it especially should not pass by filmmakers capable of drawing appropriate aesthetic expression from it.

Colour appeared to be an expectation, but the concern of these discourses had more to do with taking a stance as to whether cinema’s vocation was to record reality in its entirety. The idea of seeing authentic colours on screen, those of the world and nature, was a possibility viewed with a certain interest. But the technical aspect of the processes which would make it possible to

Que pensez-vous du film en couleurs ?

Les peintres se méfient du cinéma en couleurs, et c'est dans l'ordre des choses.

« Le mouvement et la lumière : voilà le cinéma. Et des couleurs pseudo-naturelles, du relief-illusion et de tous les autres artifices. » Opinion que partage Foujita qui revient du Japon après avoir fait le tour du monde. Savez-vous que Foujita, lui aussi, est cinéaste amateur ? De son voyage, il n'a pas rapporté moins de dix mille mètres de pellicules tournées de Yokohama à Honolulu, de San-Francisco à New-York. Simple amusement, mais l'artiste s'y retrouve.

— Or donc, Foujita, croyez-vous que le cinéma aura gagné quelque chose, le jour où on lui aura donné la couleur et du relief ?

— Entre la délicatesse d'un paysage et la vulgarité du chromo, il n'y a qu'une nuance presque insaisissable. Le cinéma saura-t-il éviter le chromo ? Je crains que non. Et puis la nature n'est pas toujours belle. Une élimination est nécessaire : vous ne pouvez pas demander à un objectif d'avoir du goût. Ah ! si le cinéma pouvait se borner à jouer avec deux ou trois couleurs, si l'on pouvait y faire évoluer une femme bleue dans un paysage jaune, une nouvelle forme d'art surgirait. Il est vrai qu'il ne s'agirait plus de couleurs naturelles...

Ainsi parlent les peintres. On peut leur reprocher de rester peintres en parlant de cinéma : trop de raffinement tue l'enthousiasme, trop de goût nuit à l'éclosion des choses neuves.

Ecoutons d'autres voix. Celle-ci est assez surprenante à entendre : c'est celle de l'architecte Siehis, constructeur du théâtre Pigalle.

— Il ne faut pas se le cacher. Le cinéma, en se perfectionnant, entraîne peu à peu la mort du théâtre, du grand théâtre. Je ne veux pas dire que le théâtre doit disparaître. L'écran ne remplacera jamais l'émotion qui naît du contact étroit, direct, de l'acteur et du spectateur. Mais cette émotion n'existe que dans les petites salles.

Dans une salle de grande dimension, la radio-activité de l'acteur disparaît. C'est pour quoi je crois à l'avenir du cinéma avec tous ses perfectionnements. L'écran peut faire voir un ouvrir à six mille spectateurs. Il peut, en l'espace

d'une heure, nous promener du Pôle Nord à l'Equateur. Aujourd'hui, il nous fait entendre tous les bruits du monde. Demain, dites-vous, il sera le miroir même de la vie avec ses couleurs, son relief. Mais tant mieux ! Plus oustes seront ses moyens, plus puissantes seront ses œuvres.

« Tenez, le relief : il est indispensable à l'émotion plastique. Dans une construction, dans une sculpture, ce qui nous touche c'est la masse et les rapports de ses trois dimensions ».

Au moins, voilà des paroles optimistes. Mais arriveront-elles à nous faire oublier les avertissements inquiétants des peintres ? La réponse de Mme Germaine Dulac apporte au débat sa conclusion.

— Le relief dans le fond, nous l'avons toujours cherché. Nous avons essayé de l'obtenir en faisant jouer la lumière. Il y a déjà du relief dans une belle photographie. Quant aux procédés de reproduction des couleurs naturelles, ils ont fait, depuis longtemps leur apparition au cinéma sans y avoir provoqué de révolution. Le fait nouveau, c'est l'industrialisation du cinéma en couleur et en relief.

« Voyez ce qui s'est passé pour le sonore. Le cinéma, si muet qu'il fût, nous satisfaisait. Au prix de beaucoup d'efforts pour lutter contre de vieilles erreurs et une incompréhension à peu près générale, nous avons réussi à en faire un moyen d'expression, neuf, indépendant du théâtre.

« Mais voilà que l'industrie met au point le parlant. Il n'en faut pas plus pour que le cinéma perde ce qu'il avait gagné et qu'il retourne au théâtre. Pas pour longtemps, heureusement, car certains d'entre nous, y apportant des vues plus libres, se sont avisés qu'employé avec sobriété

le sonore, loin de nuire au cinéma, lui offrait de nouvelles possibilités. Que s'était-il donc passé ? On avait abusé d'un procédé. On avait voulu commercialiser le talkie avant même de connaître, exactement le parti qu'on pouvait en tirer. Voilà l'erreur. Elle est presque inévitable au cinéma, parce que l'art et l'exploitation commerciale y sont trop étroitement liés, et il est fort à craindre que ce même phénomène se reproduise avec la couleur et le relief. Dès le début, on en abusera comme on abuse du dialogue. On voudra faire de la peinture. Les films seront cent pour cent en couleur, cent pour cent en relief, comme ils sont aujourd'hui cent pour cent parlant.

« On oubliera que le cinéma ne change pas dans son essence, parce qu'il se perfectionne techniquement ; il reste l'art du mouvement visuel, un art où la proportion, par exemple, aura toujours plus d'importance que les paroles, les couleurs ou les autres éléments.

« Il faudrait qu'une invention restât au laboratoire aussi longtemps que les cinéastes en chercheraient l'expression esthétique. Rien ne sert de faire évoluer la technique si la pensée ne suit pas la même courbe. Les perfectionnements, quand ils ne sont pas mûrs, compliquent la tâche des metteurs en scène au détriment de l'art. »

On pourrait confronter beaucoup d'autres opinions, la même conclusion s'imposerait : l'art dépend de l'artiste et non de sa technique. Le cinéma en couleurs et en relief nous réserve, soyons-en sûrs, d'abominables horreurs. Mais il aura, comme le sonore, ses King Vidor et ses Walter Ruttmann, qui découvriront de la beauté là où d'autres n'auront trouvé que de la laideur.

J. Vidal.

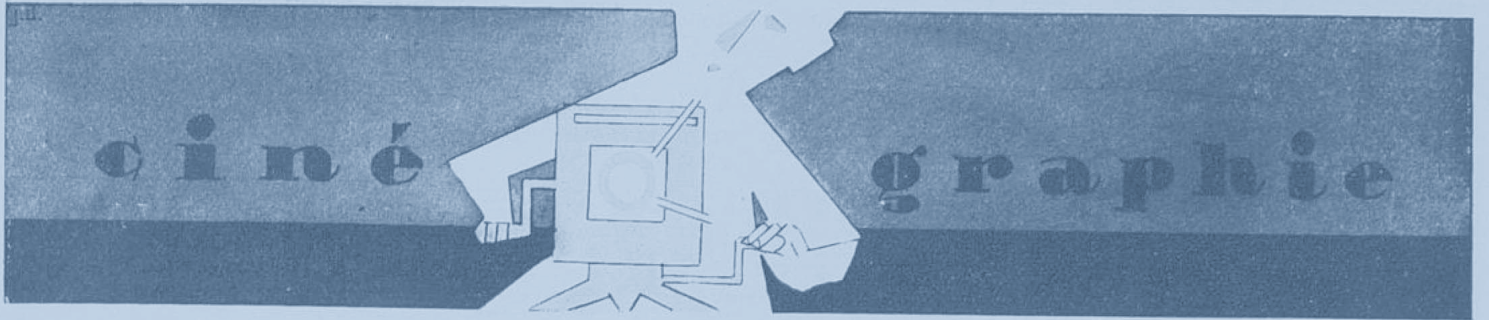
“Pour Vous” présente...

- PAGE 4. Comment Dolores del Rio vint à l'écran (Ortéga).
 7. Avec G. Middleton, auteur de « La Grande Mare » (G. Calliga)
 8-9. Sous un mauvais titre, un très beau film, « Le Rêve immolé » (Alexandre Arnoux).
 11. Irène Bordoni nous revient d'Hollywood (R. Régent).
 12. La tournée du grand « Duke », raconté par R. E. Bré.
 15. Les films qui passent en France.

Pour vous, no. 79 (22 May 1930). [See database entry.](#)

realize this dream found little space in the pages of these journals. Colour, like three dimensions, was an opportunity to champion a vision of cinema, but this vision developed on fragile technical foundations, and in a much less fierce manner than the topic of the talking film.

- [1] V. Guillaume-Danvers, “Le film en couleurs naturelles,” *Cinémagazine*, no. 12 (20 March 1925), 544-547.
 [2] *Ibid.*
 [3] Jacques-Bernard Brunius, “Plaidoyer pour le noir et blanc,” *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, no. 69 (15 September 1926), 21-22.
 [4] *Ibid.*
 [5] Jacques-Bernard Brunius, “Pour le noir et blanc,” *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, nos. 79-80 (15 February-1 March 1927), 14.
 [6] Lucien Wahl, “Le noir, le blanc, les couleurs,” *Cinémagazine*, no. 2 (14 January 1927), 87.
 [7] Henri Chomette, “Innovations industrielles,” *Cinéma*, no. 18 (January 1929), 66.
 [8] René Jeanne, “La controverse de la couleur,” *Cinéa-Ciné pour tous*, no. 78 (1 February 1927), 27.
 [9] Germaine Dulac, quoted in Jean Vidal, “Que pensez-vous du film en couleurs?,” *Pour vous*, no. 79 (22 May 1930), 2.
 [10] Paul Francoz, “Cinéma en couleur et cinéma parlant,” *Cinémagazine*, nos. 32-33 (10 August 1928), 32-33.



Le son

Sound

Le son

par Karine Abadie

Dans les années 1925-1932, un bouleversement majeur relatif aux techniques cinématographiques survient, faisant suite à une série d'inventions ayant ponctué ce début du XX^e siècle : l'utilisation du son et de la parole dans la création matérielle des films. Avant ce moment, de nombreuses tentatives plus ou moins heureuses ont été réalisées, comme le rappelle, non sans chauvinisme, Pia Ollier en 1930 :

Le cinéma parlant n'est pas une nouveauté, c'est tout simplement l'invention d'un Français que l'on a reprise après une léthargie de 26 ans pour la modifier, l'amplifier au goût du jour, suivant le progrès de la science mise au service de l'art^[1].

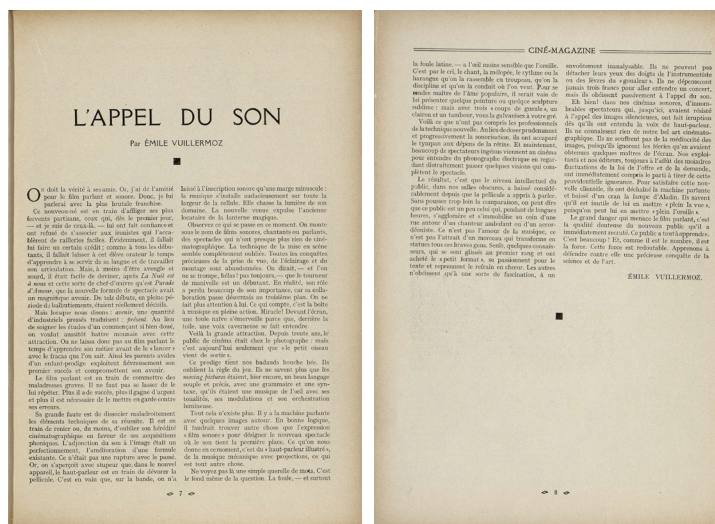
Selon Ollier, cette invention centrale dans le développement du cinéma parlant est le Chronophone. Lancé par Léon Gaumont, il s'agit d'un procédé d'enregistrement du son sur disque, annonciateur du système Vitaphone américain utilisé à la fin des années 1920.

Malgré les débuts remarquables du procédé Gaumont-Petersen-Poulsen, fruit d'une collaboration entre Gaumont et les Danois Axel Petersen et Arnold Poulsen, et développé pour l'enregistrement du son optique, la France accusera un retard important sur ses rivaux (entre autres, américains et allemands) tant sur le plan de la production de films sonores et parlants que de celui de leur exploitation^[2]. Ainsi, les films projetés sur les écrans français et dont font état les articles publiés dans les revues de cinéma sont imparfaits et mènent à une diversité de positions par rapport à ce changement majeur dans l'offre cinématographique. On qualifie en effet le parlant de *nouveau-né*, de *progrès*, de *perfectionnement*, mais aussi de *monstre*, de *danger*, de *régression*, ou encore de *perturbation*. Cette dernière perception met en lumière le déséquilibre que constitue cette nouvelle modalité de création dans l'écosystème du cinéma. Mais plus on se rapproche des années 1930, moins les discours relaient d'oppositions franches au cinéma sonore et parlant. Il semble plutôt en être une suite logique, l'« amélioration d'une formule existante » qui est loin d'être « une rupture avec le passé^[3] ». On peut également lire, sous la plume de critiques plutôt favorables au parlant, un désir de voir cohabiter ce dernier avec des films muets. De manière générale, sans que les innovations techniques soient précisément nommées, de nombreuses explications sur les changements qu'elles induisent sont détaillées afin de montrer qu'elles peuvent répondre à certaines préoccupations esthétiques et qu'elles contribuent à transformer l'industrie cinématographique française dans son ensemble.

Pour plusieurs, l'apparition de la parole au cinéma constitue un retour vers le théâtre, « un théâtre où l'on aurait supprimé le relief » d'après Paul Francoz^[4], un théâtre qui détruirait l'essence même du cinéma, c'est-à-dire les images. Ce rapport aux images et à la parole permet d'ailleurs

d'effectuer une distinction, dans les discours, entre le cinéma sonore et le cinéma parlant. Ce dernier place la parole en son centre et couple donc, à des nouveaux appareils d'enregistrement, de nouvelles manières de mettre en scène, alors que le cinéma sonore reste commandé avant tout par l'image. Les progrès techniques ouvrent cependant la voie à des inquiétudes nouvelles, comme en témoigne un article d'Émile Vuillermoz publié en octobre 1930. Le critique regrette en effet que le son soit littéralement, du point de vue matériel, en train d'envahir la pellicule, reléguant au second plan les avancées relatives à l'éclairage, à la mise en scène et au montage :

[...] la musique s'installe audacieusement sur toute la largeur de la cellule. Elle chasse la lumière de son domaine. La nouvelle venue expulse l'ancienne locataire de la lanterne magique. [...] Toutes les conquêtes précieuses de la prise de vues, de l'éclairage et du montage sont abandonnées.^[5]



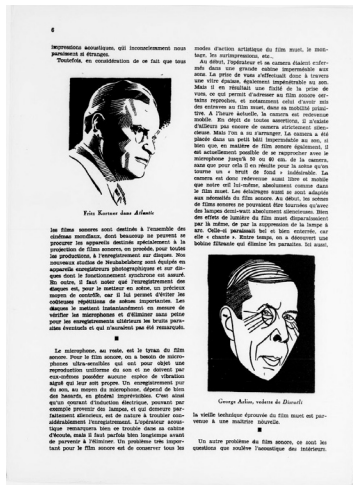
Cinémagazine, n° 9 (octobre 1930). [Voir la fiche](#).

On lit aussi, chez d'autres critiques, la crainte de viser uniquement un enregistrement et une banale restitution de la vie. Par exemple, en janvier 1929, Henri Chomette, qui n'est pas, au demeurant, totalement opposé au parlant, écrira qu'il considère avant tout cette nouveauté, aux côtés de la couleur, comme une « innovation industrielle^[6] ». Mais cette crainte de la reproduction éffrénée et en série se transforme aussi en enthousiasme, d'autres estimant que le cinéma pourra enfin reproduire la vie dans toute son intensité. D'autres encore y voient une possibilité d'amélioration du scénario en ayant recours à des écrivains qui savent travailler avec les mouvements et les rythmes du texte afin de révéler cette complexité de la vie. Reste qu'en ce tournant des années 1930, les résultats à l'écran ne sont pas toujours convaincants et les discours révèlent que des ajustements sont nécessaires.

Dans cet ensemble discursif relatif au son, certains praticiens (réalisateurs, ingénieurs du son) proposent des articles dans lesquels ils sont particulièrement attentifs aux changements induits par l'avènement du parlant. En ressort une complexité qui perturbe l'ensemble de leur travail. Le lecteur comprend rapidement qu'aux côtés de la fabrication de nouveaux appareils d'enregistrement, les méthodes de réalisation et d'organisation du travail doivent être repensées afin de renouveler les propositions esthétiques offertes aux spectateurs. Ce bouleversement

requiert donc de nouveaux appareils, mais également de nouvelles connaissances et un personnel qui saura s'adapter aux nouvelles modalités de fabrication des films.

Les discours rappellent bien que le son est une vibration transmise par une onde élastique et que cette particularité constitue un des principaux défis de son enregistrement. En France, au tournant des années 1930, deux systèmes se côtoient: le son enregistré sur disque et le son photographié sur pellicule. Extrêmement sensible, l'enregistrement de son requiert une variété de dispositifs permettant d'isoler toute forme de fluctuation: la caméra doit être isolée, du moins dans les premières années de production puisqu'il n'y a pratiquement pas de caméra complètement silencieuse, et les moyens d'éclairage doivent être repensés en fonction de cette particularité, ce qui aura d'ailleurs pour conséquence la disparition presque complète de l'éclairage à la lampe à arc, trop bruyante dans les circonstances. La sensibilité des microphones utilisés, ces derniers étant qualifiés par Erich Pommer de « tyran[s] du film sonore^[7] », est aussi une préoccupation majeure dans la constitution du dispositif d'enregistrement. Ils doivent répondre à plusieurs exigences: être sensibles, permettre une reproduction uniforme du son et ne produire aucune vibration.



Cinéa et Ciné pour tous réunis, n° 3 (mai 1930). Voir la fiche.

Dès lors, deux personnes apparaissent comme des piliers de toute réalisation d'un film: le technicien du son et le metteur en scène. Dans un article publié par *Cinémagazine* en juillet 1930, Marcel Carné, qui à cette époque est critique de cinéma plutôt que réalisateur (il sera assistant-réalisateur de Richard Oswald, de René Clair et de Jacques Feyder, avant de se consacrer à la mise en scène), détaille les étapes menant à la réalisation d'un film parlant^[8]. Rattraper les erreurs qui ont pu être faites s'avère difficile et coûteux, puisque la synchronisation est indispensable à toute production parlante. Dans cette optique, le scénario demeure une pièce maîtresse qu'il est nécessaire de suivre au plus près pour éviter les approximations. La préparation et le minutage des scènes sont donc non négligeables afin d'établir des correspondances parfaites entre la partie visuelle et la partie sonore. Puis viennent la location des studios, les essais avec les acteurs et les actrices, les répétitions avec ces derniers, ainsi que la construction et la mise en place des décors. Ces étapes préliminaires sont indispensables à l'installation des microphones,

-
- [1] Pia Ollier, « Anciens et nouveaux propos sur le parlant », *Cinémagazine*, n° 5 (mai 1930), 24.
 - [2] Voir Philippe Pallin et Denis Zorziotti, *Une histoire du cinéma français 1930-1939* (La Madeleine : Éditions LettMotif, 2020); Jean-Pierre Jeancolas, *Le cinéma des Français – 15 ans d'années trente (1929-1944)* (Paris : Nouveau Monde, 2005).
 - [3] Émile Vuillermoz, « L'appel du son », *Cinémagazine*, n° 9 (octobre 1930), 7-8.
 - [4] Paul Francoz, « Cinéma en couleur et cinéma parlant », *Cinémagazine*, nos 32-33 (10 août 1928), 239.
 - [5] Émile Vuillermoz, « L'appel du son », *Cinémagazine*, n° 9 (octobre 1930), 7-8.
 - [6] Henri Chomette, « Innovations industrielles », *Cinéma*, n° 18 (janvier 1929), 66.
 - [7] Erich Pommer, « Le film sonore et sa technique », *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n° 3 (mai 1930), 5-8.
 - [8] Marcel Carné, « Comment on réalise un film parlant français », *Cinémagazine*, n° 7 (juillet 1930), 15-18.
 - [9] *Ibid.*
 - [10] Erich Pommer, « Le film sonore et sa technique », 5-8.

Sound

by Karine Abadie

Translation: Timothy Barnard

In the years 1925-32, a major upheaval in film technology took place, following a series of inventions dating from the early years of the twentieth century: the use of sound and speech in the material creation of films. Before this time, numerous attempts with varying degrees of success had been carried out, as Pia Ollier, not without chauvinism, remarked in 1930:

Talking cinema is nothing new. It is quite simply the invention of a Frenchman which was taken up again after a twenty-six-year period of lethargy in order to modify and amplify it to match current tastes, following the progress of science placed in the service of art.^[1]

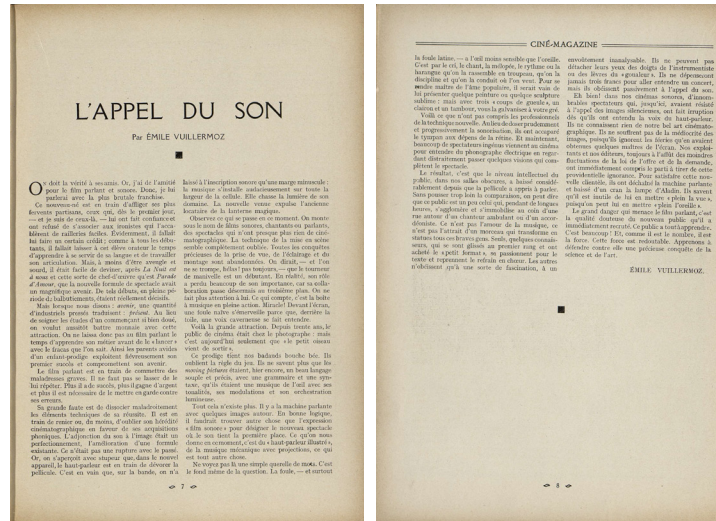
According to Ollier, this central invention in the development of talking cinema was the Chronophone. Launched by Léon Gaumont, it was a process for recording sound on disc, presaging the Vitaphone system in the United States in the late 1920s.

Despite the notable beginnings of the Gaumont-Petersen-Poulsen process, the product of a collaboration between Gaumont and the Danes Axel Petersen and Arnold Poulsen and developed for the recording of optical sound, France would fall considerably behind its rivals (primarily the Americans and Germans) with respect to both the production of sound and talking films and their exhibition.^[2] The films shown on French screens and discussed in articles published in film journals were imperfect, leading to diverse positions with respect to this major change in the supply of films. In fact talking cinema was described as a *newborn*, an *advance* and an *improvement*, but also as a *monster*, a *danger*, a *regression* and a *disruption*. This latter perception highlights the imbalance to which this new means of creation in the cinematic ecosystem gave rise. The closer we get to the 1930s, however, the less these discourses convey open opposition to sound and talking cinema. This cinema appeared, rather, to be a logical next step, the “improvement of an existing formula,” in Émile Vuillermoz’ words, which was far from being a “break with the past.”^[3] Critics rather favourable to talking film also expressed a desire to see talkies co-exist with silent film. In general, and without specifically naming the technical innovations concerned, numerous explanations of the changes these innovations brought about were discussed in detail in order to demonstrate that they could satisfy certain aesthetic concerns and that they were contributing to transforming the French film industry as a whole.

For several observers, the appearance of speech in cinema was a return to theatre, “a theatre in which the third dimension had been eliminated,”^[4] in the words of Paul Francoz: this theatre would destroy the very essence of cinema, meaning the image. This connection to the image and to speech made it possible, moreover, for these discourses to distinguish between sound cinema and talking cinema. Speech lay at the heart of the latter, thereby joining new recording devices

with new ways of staging the action, while sound cinema remained above all else under the command of the image. And yet technical advances opened the door to new concerns, as seen in an article by the critic Émile Vuillermoz. The film critic regretted that sound was, materially speaking, literally overrunning the film stock, relegating to the background the relative progress made in lighting, mise en scène and editing:

... the music boldly takes its place across the entire width of the cell. It drives light from its domain. The new arrival evicts the former tenant of the magic lantern... All the invaluable achievements of shooting, lighting and editing have been abandoned.^[5]



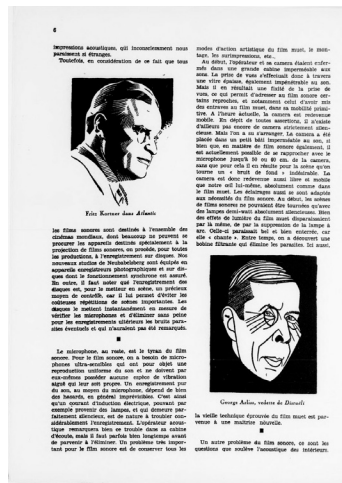
CinéMagazine, no. 9 (October 1930). [See database entry.](#)

Other critics wrote about their fear that the sole aim would be a recording and a banal recreation of life. In January 1929 Henri Chomette, for example, although not entirely opposed to talking film, wrote that he saw this innovation above all, like colour, as an “industrial innovation.”^[6] But this fear of unbridled and mass reproduction also became enthusiasm, as others felt that cinema could finally reproduce life in all its intensity. Others still saw in it an opportunity to improve the script by calling on writers who knew how to work with the actions and rhythms of a text in order to bring out this complexity of life. It remains that around 1930 the on-screen results were not always convincing, and these discourses revealed that adjustments were necessary.

In all of these discourses on sound, some practitioners (film directors, sound engineers) wrote articles in which they were particularly attentive to the changes brought about by the advent of talking cinema. Out of this arose a complexity which disturbed their work as a whole. Readers quickly understand that that alongside the manufacture of new recording devices, film directing methods and the organization of the work performed had to be rethought in order to provide viewers with new aesthetic ideas. This upheaval thus required new devices, but also new knowledge and personnel able to adapt to new ways of making films.

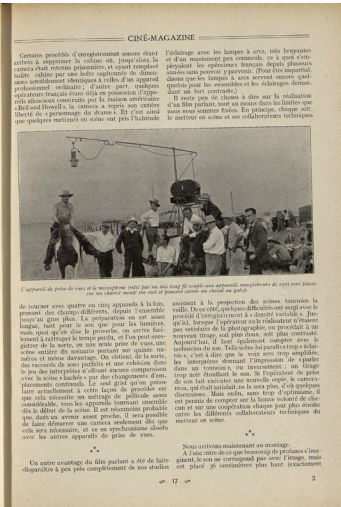
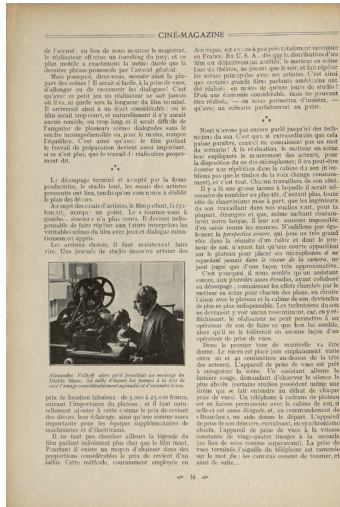
These discourses point out that sound is a vibration conveyed by an elastic wave and that this particularity constitutes one of the principal challenges in recording it. In France, two systems

co-existed around 1930: sound on disc and sound photographed on film stock. Recording sound, which is extremely sensitive, requires a variety of equipment in order to insulate any sort of fluctuation: the camera had to be insulated, at least in the early years, because there is practically no completely silent movie camera; lighting had to be rethought in light of this particularity, whose consequence moreover was the almost complete disappearance of arc lighting, which was too noisy under these circumstances. The sensitivity of the microphone used – a device described by Erich Pommer as the “tyrant of sound film”^[7] – was also a major concern when putting together the equipment used for sound recording. This equipment had to meet several demands: to be sensitive, to enable a uniform reproduction of the sound, and to not produce any vibration.



Cinéa et Ciné pour tous réunis, no. 3 (May 1930). See database entry.

Consequently, two figures became the pillars of any film production: the sound technician and the film director. In an article published in *Cinémagazine* in July 1930, Marcel Carné, who at the time was a film critic and not a director (he would serve as an assistant director to Richard Oswald, René Clair and Jacques Feyder before directing his own films), outlined the steps involved in making a talking film.^[8] Fixing any mistakes which may be made was difficult and costly, because synchronization was indispensable to any talking film. From this perspective, the script was a central element which had to be followed closely in order to avoid approximations. Preparing and timing scenes were thus not inconsiderable tasks in establishing a complete correspondence between the audio and visual elements. Then there was the studio rental, tests and rehearsals with the actors and actresses, and the construction and installation of the decor. These preliminary steps were indispensable to setting up the microphones which, Carné indicates, were positioned “20 to 40 cm above the heads of the actors.”^[9] The powerful German producer Erich Pommer explained in an article for *Cinéa-Ciné pour tous réunis* that interior shooting posed a number of acoustic problems.^[10] Architects and set decorators thus played a part in the film’s direction through the choice of materials, decor and objects. They were also consulted on the topic of blocking the actors and actresses, always with a view to obtaining the best sound possible. Once these elements were decided on, the microphones were set up.

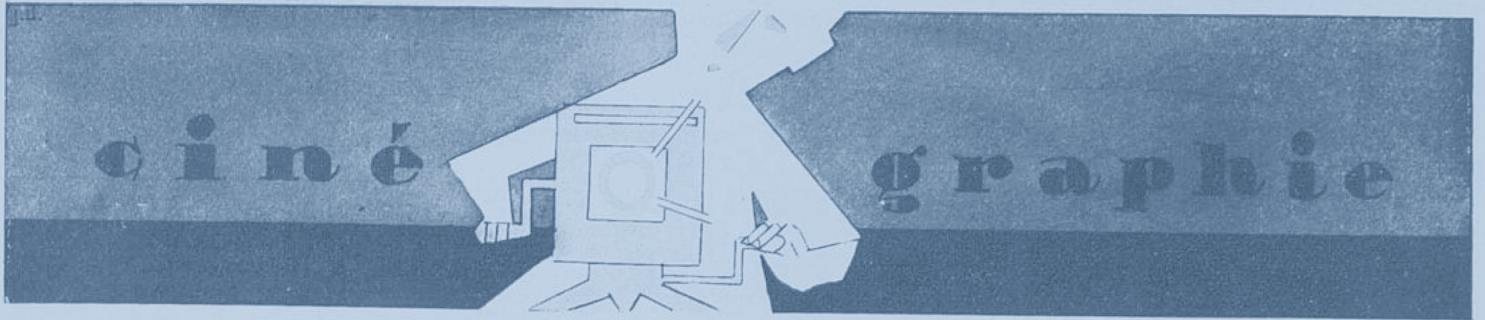


Cinémagazine, no. 7 (July 1930). See database entry.

Another new element in the work of preparing a film was timing. Sound and image had to be in perfect synchronization. And yet the problem of languages arose very early. Various solutions were found: multiple versions were made, and later there was dubbing, which accentuated the problems around synchronization, because the dubbed dialogue had to correspond precisely to the length of the original dialogue. One of the problems posed by this practice was that the actors' and actresses' voices and their recording were sometimes a concern: they had to have good voices whose resonance was not incompatible with being recorded by a microphone.

The difficulties around the development of talking cinema forced filmmakers to come up with new ways of organizing the work and to rethink the “visual alphabet” conceived during the silent period. But by tying devices to practices and innovations, and by offering visual ideas aimed specifically at making use of these innovations, cinema managed to progress. The imaginary dimension of film *technique* found in these discourses could, therefore, not develop apart from any material consideration. Nor could it be built up outside any aesthetic concern. By navigating between these two poles, these discourses offered a viewpoint which was undoubtedly incomplete, but adequate for expressing what could be said, written and thought on the topic of cinema *technique*.

- [1] Pia Ollier, “Anciens et nouveaux propos sur le parlant,” *Cinémagazine*, no. 5 (May 1930), 24.
- [2] See Philippe Pallin and Denis Zogniotti, *Une histoire du cinéma français 1930-1939* (La Madeleine: Éditions LettMotif, 2020); and Jean-Pierre Jeancolas, *Le cinéma des Français – 15 ans d’années trente (1929-1944)* (Paris: Nouveau Monde, 2005).
- [3] Émile Vuillermoz, “L’appel du son,” *Cinémagazine*, no. 9 (October 1930), 7-8.
- [4] Paul Francoz, “Cinéma en couleur et cinéma parlant,” *Cinémagazine*, nos. 32-33 (10 August 1928), 239.
- [5] Émile Vuillermoz, “L’appel du son,” 7-8.
- [6] Henri Chomette, “Innovations industrielles,” *Cinéma*, no. 18 (January 1929), 66.
- [7] Erich Pommer, “Le film sonore et sa technique,” *Cinéma-Ciné pour tous réunis*, no. 3 (May 1930), 5-8.
- [8] Marcel Carné, “Comment on réalise un film parlant français,” *Cinémagazine*, no. 7 (July 1930), 15-18.
- [9] *Ibid.*
- [10] Erich Pommer, “Le film sonore et sa technique,” 5-8.



La publicité

Advertising

La publicité

par Karine Abadie

Les pages des revues de cinéma abondent en publicités de toutes sortes : boutiques de mode, cosmétiques, restaurants, entreprises de confection de décors ou de costumes, publications diverses sur le cinéma, promotion de films, annonces de nouveaux appareils, etc. Plus ou moins associées au monde du cinéma, ces publicités apparaissent généralement en début et en fin de revue. Elles offrent des recettes liées à la promotion d'une variété de sujets et de lieux, et s'inscrivent inévitablement dans une logique de soutien financier des publications.

Une quantité importante de publicités sont liées à des aspects techniques du cinéma, plus précisément à son matériel. Elles peuvent donc être lues comme un discours complémentaire alimentant l'imaginaire des techniques cinématographiques. Les supports promotionnels, bien qu'ils soient empreints d'emphase et au service d'arguments commerciaux, en offrent alors une réalité qui se veut plus concrète. Ils attestent d'un parti pris incontournable, mais confèrent aussi une matérialité à des outils nécessaires à la réalisation. Ces publicités semblent s'adresser principalement à des professionnels de l'industrie cinématographique, mais elles permettent indéniablement aux lecteurs ordinaires, spectateurs occasionnels des salles obscures, habitués réguliers ou passionnés des choses de l'écran, de parfaire leurs connaissances techniques.

Le Caméréclair fait partie des objets qui reviennent régulièrement dans les pages des revues. Des articles en expliquent le fonctionnement et relatent des rencontres avec son inventeur, Jean Méry. Mais ce sont sans doute les publicités pleines pages, donnant à voir l'objet de manière détaillée, qui permettent au lecteur de se faire une idée précise de cette nouvelle invention, brevetée et présentée ainsi :

Six objectifs sur tourelle avançante
Toutes ouvertures, tous foyers
Vision sur pellicule
Griffes de fixation
Cadre à pression intermittente^[1]

Sont décrites des qualités techniques que le lecteur doit imaginer être des innovations. Ce que permet cette caméra en termes de résultats demeure toutefois difficile à se représenter.

Même constat avec la publicité de la caméra Parvo, développée par André Debie. Régulièrement présente en début et/ou en fin de publication à la fin des années 1920, l'annonce de cette nouvelle caméra – et de ses modèles successifs – affirme répondre « aux besoins de la technique cinématographique moderne^[2] », sans pour autant s'étendre sur ce que sont ces besoins. Comme

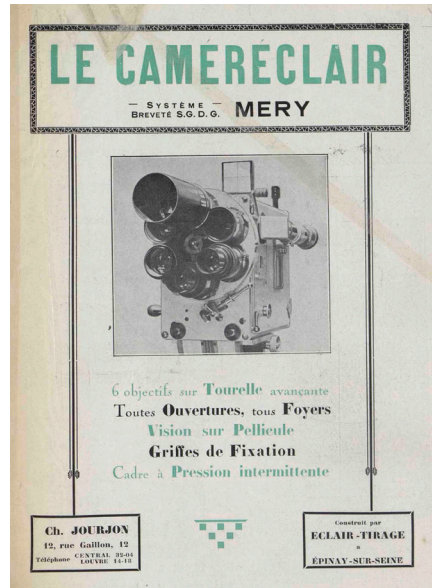


Photo-Ciné, n° 17 (15 février 15 mars 1929). [Voir la fiche.](#)

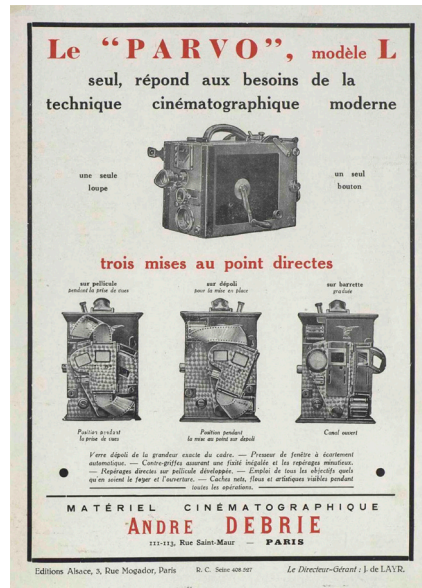


Photo-Ciné, n° 12 (avril 1928). [Voir la fiche.](#)

ailleurs, différentes vues (position pendant la prise de vues, pendant la mise au point, avec canal ouvert) sont présentées, et des informations au sujet du verre, du maintien de la pellicule lors de la mise au point, du repérage et de la possibilité d'utiliser des caches lors des différentes opérations sont données. Délaissant toute considération esthétique, ces indications rattachent l'objet à sa seule dimension technique.

De nombreux dispositifs d'enregistrement et de projection sonores sont également publicisés à cette époque charnière. Même si ces annonces semblent clairement destinées aux professionnels (sont mentionnés, en plus de détails techniques, le prix du dispositif annoncé ainsi que l'adresse pour se le procurer ou en demander une démonstration), leur présence dans les pages des revues de cinéma témoigne d'une frénésie d'inventions et d'innovations. Le cinéma apparaît alors comme une industrie vivante et en pleine ébullition, mais aussi en concurrence avec d'autres pays. Le label français devient alors une marque distinctive qui peut tenter le professionnel.

Par exemple, la publicité du Sonofilm, « appareil de projection sonore permettant de passer tous les films à inscriptions marginales (densité variable ou fixe) et les synchronisations sur disque^[3] », s'appuie explicitement sur cet argument : l'appareil est français, développé grâce à des capitaux français, il est construit selon des brevets français, déposés par des ingénieurs français. En associant ces déclarations à l'intitulé de la page, « La supériorité est l'essence du succès », il s'agit bien évidemment d'exacerber la fibre patriotique et la fierté du lecteur en associant les mots *supériorité*, *succès* et *français*. Malheureusement, en ce début d'années 1930, il faut bien avouer que la France est en retard par rapport aux États-Unis en ce qui a trait aux inventions liées au son. Mais la volonté de se présenter comme un chef de file persiste. Ainsi, Gaumont, dans plusieurs publicités de 1931, n'hésite pas à parler de la « suprématie de l'industrie cinématographique française^[4] » dans sa campagne promotionnelle du projecteur Gaumont Radio-Cinéma. À ces affirmations se sera ajoutée une caractéristique pratique et distinctive : le graissage automatique.

Ce trait particulier en fait, si on suit l'affirmation de la publicité, un appareil de luxe. Mais cette annonce révèle également la nécessité d'entretenir ces machines entre chaque utilisation. Cette opération est ici automatisée (« Comme les voitures de luxe, les nouveaux appareils Gaumont Radio-Cinéma sont les seuls qui possèdent le graissage automatique », ainsi qu'on l'affirme dans l'annonce reproduite ci-dessous), ce qui en fait sa singularité, mais elle indique que certains gestes et actions accompagnent l'utilisation de ce matériel.

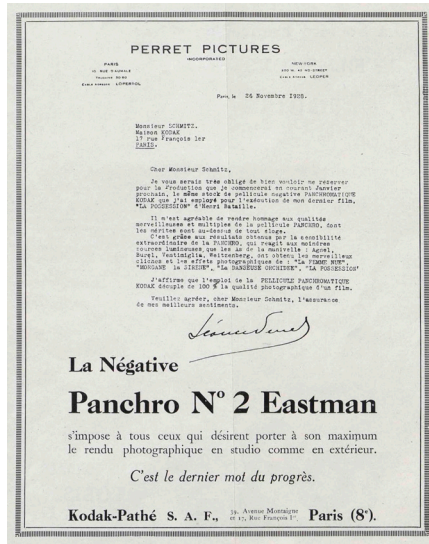


Cinéma, n° 32 (mai 1930). [Voir la fiche.](#)

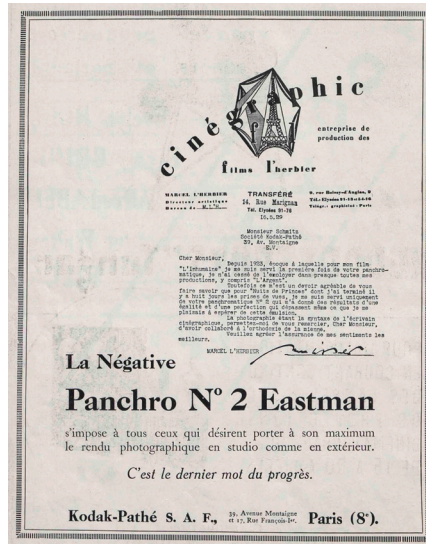


Cinéma, n° 41 (avril 1931). [Voir la fiche.](#)

Dans la revue *Cinéma*, un autre type de dispositif publicitaire est régulièrement utilisé: la promotion d'équipement avec accompagnement de lettres de personnalités du cinéma. Difficile d'évaluer si cette pratique est une initiative des publications ou des sociétés faisant la promotion de leurs appareils. Il n'en demeure pas moins que cette approche produit deux effets: d'un côté, le recours à ces lettres présente, auprès des professionnels, un argument d'autorité, validant la qualité du matériel proposé à la vente, et, de l'autre, elles permettent aux lecteurs ordinaires d'avoir une idée plus précise du rendu visuel offert par le matériel promu, puisque ces lettres sont généralement associées à des titres de film. Par exemple, les publicités pour la pellicule panchromatique Eastman Type II ont amplement recours, entre 1928 et 1932, à ce type de dispositif. Ce support, dont l'emploi se répand dans les studios français à la fin des années 1920, possède une sensibilité chromatique à pratiquement l'entière du spectre lumineux. Portant « à son maximum le rendu photographique en studio comme en extérieur », la pellicule est présentée comme « le dernier mot du progrès^[5] » par la société Kodak-Pathé. Ainsi, Léonce Perret, après l'avoir utilisée pour son film *La possession*, vante sa sensibilité extraordinaire et sa réaction « aux moindres sources lumineuses^[6] »; Raymond Bernard indique qu'il tourne son film *Tarakanova* entièrement sur le support panchromatique Eastman Type II, estimant être satisfait « des effets d'une délicatesse et d'une variété incomparables^[7] » offerts par la pellicule; Jacques de Baroncelli estime qu'elle possède des qualités extraordinaires qui produisent des résultats



Cinéma, n° 20 (mars 1929). [Voir la fiche.](#)



Cinéma, n° 28 (janvier 1930). [Voir la fiche.](#)

merveilleux^[8]; Marcel L'Herbier, pour son film *Nuits de princes*, n'a recours qu'à ce support et apprécie des résultats qui dépassent ses attentes^[9].

En 1932, Kodak-Pathé utilise à nouveau ce dispositif publicitaire avec le fac-similé d'un courrier signé par Georg Wilhelm Pabst et son directeur de photographie, Eugen Schüfftan – par ailleurs inventeur d'un procédé (auquel il a donné son nom) utilisé entre autres dans *Metropolis* de Fritz Lang (1927) pour offrir l'illusion du relief dans un décor. La «super-sensibilité» de la pellicule, utilisée dans la réalisation de *L'Atlantide* (1932), est ici vantée. Mais ce sont les clarifications de Pabst sur les caractéristiques de l'émulsion qui donnent un aperçu détaillé des opérations nécessaires pour révéler un film :

Cette émulsion se caractérise essentiellement par une graduation complète partant des noirs les plus intenses [jusqu']aux blancs les plus purs en passant par une gamme étendue de demi-teintes, qui donnent, avec un éclairage approprié, une profondeur et un modelé que nous n'avions pas encore obtenus sur d'autres films. Nous avons trouvé que le "grey-backed" offre un autre avantage du fait que les plus hautes lumières sont exemptes de halo, ce qui permet l'obtention des grands contrastes et l'emploi des éclairages les plus violents.^[10]

Ces explications apportent des précisions très concrètes sur un procédé central à toute réalisation. Mais quelle authenticité peut-on leur attribuer? Elles correspondent bien sûr à une manière de faire, mais elles s'inscrivent aussi très clairement dans une entreprise de promotion qui a pour objectif de propager l'utilisation d'un support en particulier. Ce type de dispositif publicitaire se situe alors à cheval entre réalité et imaginaire : réalité du procédé expliqué, mais méfiance à l'égard du propos tenu par telle ou telle personnalité du cinéma.

-
- [1] *Photo-Ciné*, n° 17 (15 février-15 mars 1929).
 - [2] *Photo-Ciné*, n° 12 (avril 1928).
 - [3] *Cinéma*, n° 32 (mai 1930).
 - [4] *Cinéma*, n° 43 (juin 1931).
 - [5] *Cinéma*, n° 20 (mars 1929).
 - [6] *Ibid.*
 - [7] *Cinéma*, n° 22 (mai 1929).
 - [8] *Cinéma*, n° 26 (octobre 1929).
 - [9] *Cinéma*, n° 28 (janvier 1930).
 - [10] *Cinéma*, n° 28 (janvier 1930).

Advertising

by Karine Abadie

Translation: Timothy Barnard

The pages of film journals were filled with advertising of every variety: fashion boutiques, cosmetics, restaurants, businesses specialising in decor or costumes, diverse publications on cinema, publicity for films, announcements of new devices, etc. These advertisements, associated to varying degrees with the world of cinema, generally appeared at the beginning and end of the magazine. They provided formulas for the promotion of a variety of topics and places and necessarily formed part of the publication's financial support.

A large number of these advertisements were tied to technical aspects of cinema, and more precisely to its equipment. They can thus be read as a complementary discourse contributing to the imaginary of cinema *technique*. Promotional materials, although they were marked by grandiloquence and were in the service of commercial arguments, thus provided a reality meant to be more concrete. They attest to an indisputable taking up of a position, but also give a material quality to the tools needed to make a film. This advertising appears to be addressed primarily to professionals working in the film industry, but they undeniably enabled ordinary readers, occasional attendees of movie theatres, steady customers or those passionate about all things cinema to round out their technical knowledge.

The Caméréclair was one object which recurs regularly in the pages of these journals. Articles explained how it functioned and reported on encounters with its inventor, Jean Méry. But no doubt it was the full-page advertisements, showing the object in detail, which enabled readers to have a precise idea of this new invention, patented and presented in the following terms:

- Six lens turret
- Every aperture, all focal points
- View through the film
- Fixing claws
- Intermittent pressure plate^[1]

Its technical qualities are described, which the reader must imagine to be innovations. What this camera made possible in terms of results nevertheless remained difficult to show.

The same is true of the advertisement for the Parvo camera, developed by André Debie. The advertisement for this new camera and its later models, regularly appearing at the front and/or back of publications in the late 1920s, claimed to meet “the needs of modern film *technique*,”^[2] without explaining what those needs were. As with other advertisements, various views are shown (focusing while filming, focusing on ground glass, with the channel open) and information

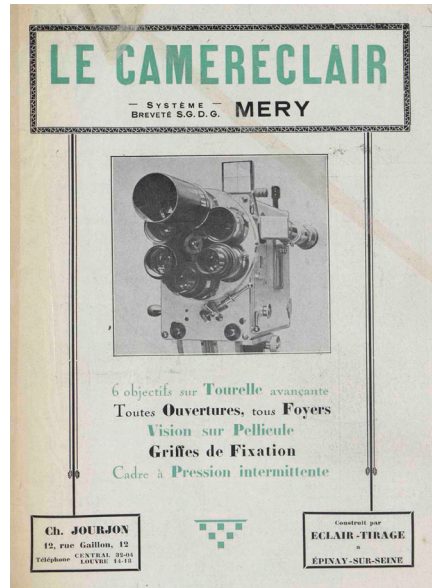


Photo-Ciné, no. 17 (15 February–15 March 1929). [See database entry.](#)

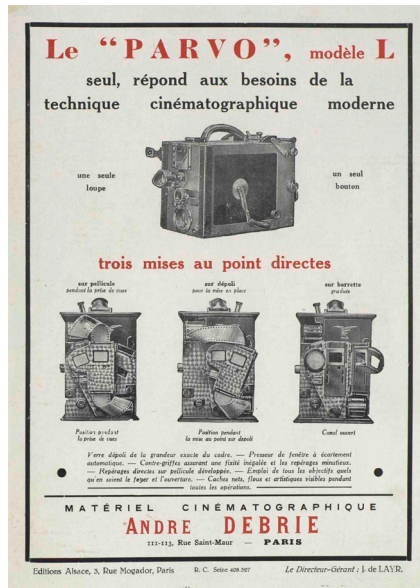


Photo-Ciné, no. 12 (April 1928). [See database entry.](#)

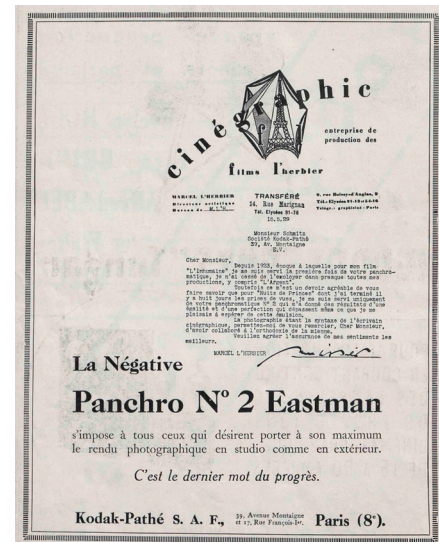
is given about the glass, holding the film in position while focusing, graduations and the possibility of using mattes for different operations. This information sets aside any aesthetic consideration and associates the object solely with its technical dimension.

Many sound recording and projection systems were also advertised during this pivotal period. Although the advertisements appear to be clearly aimed at professionals (in addition to technical details, mention is made of the price and where the item can be procured or a demonstration given), their presence in the pages of film journals demonstrates that a frenzy of innovations and inventions was underway. Cinema at the time seemed like a lively and effervescent industry, but also one in competition with other countries. The French label at the time became a distinctive brand which could tempt the professional.

For example, an advertisement for Sonofilm, “a sound projector capable of showing any film with edge marks (variable or fixed density) or synchronized with a disc,”^[3] is based explicitly on this argument: the device is French, developed with French capital, and it is built according to French patents filed by French engineers. By associating these declarations with the page heading, “Superiority is the essence of success,” the advertisement is clearly seeking to intensify the reader’s patriotic disposition and pride by associating the words *superiority*, *success* and *French*. We must acknowledge that in the early 1930s France was, unfortunately, behind the United States with respect to inventions related to sound. But the desire to be seen as a leader persisted. In this way Gaumont, in several advertisements in 1931, did not hesitate to speak of the “supremacy of the French film industry”^[4] in its advertising campaign for the Gaumont Radio-Cinéma projector. To these assertions was added a typical and distinctive practice: automatic lubrication. This peculiar feature, if we accept the advertisement’s assertion, makes this machine a deluxe device. But this advertisement also reveals the need to maintain these machines between each use. Here this operation is automated (“Like a luxury automobile,

effects.”^[7] Jacques de Baroncelli believed that it possessed extraordinary qualities and produced splendid results;^[8] while Marcel L’Herbier used only this film stock on his film *Nuits de princes* and appreciated the results, which went beyond his expectations.^[9]

In 1932, Kodak-Pathé used this advertising device once again with a copy of a letter signed by G.W. Pabst and his director of photography, Eugen Schüfftan – who was also the inventor of a method (which took his name) for creating the illusion of depth on a set and which was used on films such as *Metropolis* by Fritz Lang (1927). Their letter praises the “super sensitivity” of the film stock used on *L’Atlantide* (1932). But it was Pabst’s clarifications on the qualities of the emulsion which gave a detailed glimpse of the operations required to develop a film:

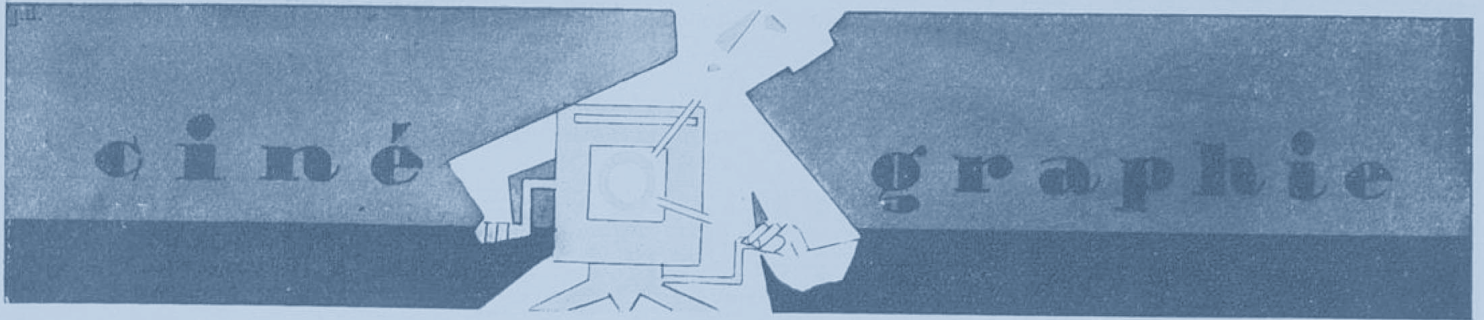


Cinéma, no. 28 (January 1930).
[See database entry.](#)

This emulsion is basically characterized by a complete gradation, from the deepest blacks [to] the purest whites by way of a broad range of half-tones which give, with the appropriate lighting, a depth and relief we have not obtained on other films. We found that this ‘grey-backed’ film offered another benefit, that the strongest lights are free from a halo effect, making it possible to obtain great contrasts and to use the hardest lighting.^[10]

These explanations provide very concrete details about a process central to any film production. But how authentic were they? Naturally they describe a working method, but they are also quite clearly a part of a promotional enterprise whose goal is to increase the use of a particular film stock. This kind of advertising practice is thus situated part-way between reality and the imaginary: the reality of the method is explained, but one is suspicious of comments by any particular cinema personality.

-
- [\[1\]](#) *Photo-Ciné*, no. 17 (15 February–15 March 1929).
 - [\[2\]](#) *Photo-Ciné*, no. 12 (April 1928).
 - [\[3\]](#) *Cinéma*, no. 32 (May 1930).
 - [\[4\]](#) *Cinéma*, no. 43 (June 1931).
 - [\[5\]](#) *Cinéma*, no. 20 (March 1929).
 - [\[6\]](#) *Ibid.*
 - [\[7\]](#) *Cinéma*, no. 22 (May 1929).
 - [\[8\]](#) *Cinéma*, no. 26 (October 1929).
 - [\[9\]](#) *Cinéma*, no. 28 (January 1930).
 - [\[10\]](#) *Cinéma*, no. 53 (May 1932).



Technique mon beau souci

Technique, My Fine Care

Technique mon beau souci^[1]

par Karine Abadie

En décembre 1931, Émile Vuillermoz publie dans *Cinémagazine* un article qui a pour titre «Incompréhension^[2]». Ce titre pourrait à lui seul s'appliquer aux pages des revues de cinéma dans lesquelles se développe un discours au sujet du nouvel art : personne ne sait précisément ce qui se cache derrière le terme de « technique », mais tout le monde tient pour acquis que le cinéma comporte une dimension technique. S'agit-il du matériel – caméra, projecteur, lampe –, des lieux de réalisation et de projection qui demandent, dans leur construction, un minimum d'aménagement technique – électricité, équipement, dispositif sonore –, des supports à utiliser et/ou à favoriser – la fabrication du film vierge, le négatif, le positif, le film inflammable, l'ininflammable –, des procédés à développer et/ou à commercialiser – Vitaphone, Movietone, couleur, relief –, de ce que Jean Arroy appelle « l'alphabet visuel^[3] », c'est-à-dire des éléments contribuant à l'esthétisme des images et des films – angle, surimpression, déformation, cache, fondu –, ou encore de tout ce qui va amorcer la marche vers le cinéma sonore et parlant – enregistrement des sons, des voix, microphones, sous-titres, doublage? Toutes ces acceptions sont regroupées sous le seul terme de « technique », ce qui rend ce dernier fécond, mais imprécis...

La construction d'un imaginaire des techniques cinématographiques se développe selon cette pluralité d'acceptions et montre un usage répété de tout ce qui peut se rapporter aux techniques. Et malgré un flou qui ressort de la lecture des pages des revues cinématographiques, un constat s'impose : la nature mécanique du cinéma, même si elle n'apparaît pas toujours au fondement de telle ou telle vision du cinéma, a une place et constitue un enjeu à prendre en compte dans le développement d'une histoire du cinéma construite par les discours. Les textes témoignent parfois d'une incompréhension de ce qu'est cette technique, mais un imaginaire des techniques cinématographiques se déploie pendant la période 1925-1932, soutenu par des propositions textuelles multiples et rappelant que, derrière des aspects techniques précis, le cinéma demeure une forme d'art tributaire de l'interprétation de ceux qui le regardent.



Cinémagazine 10, n° 5 (mai 1930).

[Voir la fiche.](#)

-
- [1] Le titre de cette section est le calque du titre de l'article de Jean-Luc Godard, « Montage mon beau souci », *Cahiers du cinéma*, n° 65 (décembre 1956).
 - [2] Émile Vuillermoz, « Incompréhension », *Cinéma*, n° 12 (décembre 1931), 7-8.
 - [3] Jean Arroy, « L'alphabet visuel », *Photo-Ciné*, n° 11 (février-mars 1928).

Technique, My Fine Care^[1]

by Karine Abadie

Translation: Timothy Barnard

In December 1931, Émile Vuillermoz wrote an article for *Cinémagazine* with the title “Incomprehension.”^[2] This title on its own could apply to the pages of film journals in which discourses on this new art form were developed: no one knew exactly what was concealed behind the term *technique*, but everyone took for granted that cinema had a technical dimension. Was this dimension its equipment – the movie camera, the projector, the lighting? Was it the places where cinema was made and projected and which required a minimum of technical furbishing – electricity, equipment, sound systems? Was it instead the type of film stock one should use or prefer – the manufacture of raw film stock, negatives, positives, inflammable and non-inflammable film? Was it the processes to be developed or marketed – Vitaphone, Movietone, colour, three dimensions? Or what Jean Arroy called the “visual alphabet,”^[3] meaning those elements which contributed to the aesthetic of the image and of the film – camera angles, superimposition, distortion, masks, fades? Or everything which would begin the march to sound and talking cinema – recording sounds and voices, microphones, subtitles, dubbing? All these meanings come under the same term *technique*, making it productive, but imprecise.

The construction of an imaginary of film *technique* developed in a manner in keeping with this plurality of meanings and demonstrates recurring use of everything that can be connected to the term. And despite the haziness which arises from reading the pages of these film journals, one thing is certain: cinema’s mechanical nature, even if it does not always appear to be the foundation of a given vision of cinema, has its place and is something to be taken into account in the development of a history of cinema constructed by these discourses. These texts sometimes demonstrate incomprehension of what this *technique* is, but in the period 1925-32 an imaginary of cinematic *technique* came about, supported by numerous texts and calling to mind the fact that behind precise technical aspects cinema remains a form of art which is the product of its interpretation by those who watch it.



Cinémagazine 10, no. 5 (May 1930).

[See database entry.](#)

-
- [1] Borrowed from the title of an article by Jean-Luc Godard, "Montage My Fine Care" (1956), trans. Tom Milne, in Milne and Jean Narboni, eds., *Godard on Godard* (New York: Da Capo, 1986 [1972]), 39-45.
 - [2] Émile Vuillermoz, "Incompréhension," *Cinémagazine*, no. 12 (December 1931).
 - [3] Jean Arroy, "L'alphabet visuel," *Photo-Ciné*, no. 11 (February-March 1928).