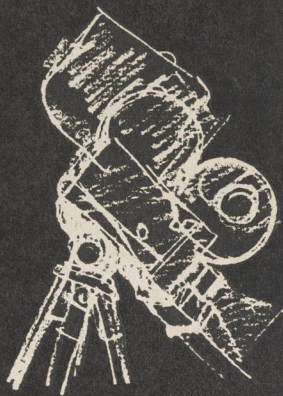


RM 9
MARCEL LAPIERRE

LES CENT
VISAGES
DU
CINÉMA



GRASSET

1030

MARCEL LAFIERRE

LES

CENT VISAGES

LES CENT VISAGES
DU CINÉMA

1070

1070

16622

DU MEME AUTEUR

LE CINÉMA ET LA PAIX, *essai* (Editions Valois, 1932).

ANTHOLOGIE DU CINÉMA, *rétrospective par les textes de l'art muet qui devint
parlant* (La Nouvelle Edition, 1946).

AUX PORTES DE LA NUIT, *le roman d'un film de Marcel Carné* (La Nouvelle
Edition, 1947).

MARCEL LAPIERRE

LES
CENT VISAGES
DU
CINÉMA

*orné de 64 planches hors texte en héliogravure
et de 161 dessins ou croquis in texte.*

ÉDITIONS BERNARD GRASSET
61, RUE DES SAINTS-PÈRES, 61
PARIS

CE VOLUME A ÉTÉ TIRÉ SUR ALFA BOUFFANT
NAVARRE A QUATRE MILLE CINQ CENT QUATRE-
VINGTS EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS ALFA 1 A 4400
ET ALFA S. P. I A S. P. CLXXX.
IL A ÉTÉ TIRÉ EN OUTRE SOIXANTE-DEUX
EXEMPLAIRES SUR VÉLIN PUR FIL LAFUMA
NUMÉROTÉS VÉLIN PUR FIL 1 A 50 ET I A XII.

EXEMPLAIRE SUR ALFA

S. P. LXIX



Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays, y compris la Russie.

Copyright by Éditions Bernard Grasset 1948.

AVERTISSEMENT

Cet ouvrage est moins une histoire qu'un bilan du cinéma. Un bilan de fin de demi-siècle.

Nous en avons écarté la description détaillée du mécanisme des appareils qui reproduisent images et sons. Des livres copieux, sérieux et bien faits y ont été consacrés. Les lecteurs curieux de technique mécanicienne pourront s'y reporter...

Nous n'avons pas voulu entrer davantage dans les polémiques instituées autour de l'invention du cinéma. Nous nous sommes borné à énumérer les expériences qui ont précédé les réalisations de Reynaud, de Marey et de Lumière. Pour nous, ces trois noms sont inséparables et leur association, résultant d'un groupement de faits, peut attester que le cinéma est une invention française.

Puisque la naissance du cinéma, en tant que *spectacle public* et commercialement exploité, date du jour où les frères Lumière projetèrent leurs premiers films sur l'écran du Grand-Café, c'est cette soirée du 28 décembre 1895 que nous avons prise pour point de départ. Opérant un grand retour en arrière, nous avons étudié les *spectacles d'ombres et de lumière* (fantasmagories, silhouettes) qui ont précédé le cinéma, puis nous avons suivi le cheminement des multiples tentatives qui visèrent à la reconstitution de l'image animée. Ceci pour démontrer que le « cinématographe » était un aboutissement logique.

Une fois cette « continuité » établie, nous avons examiné comment le cinéma s'est installé dans nos habitudes. Nous avons évoqué la naissance et le développement de l'industrie française du film et marqué les influences reçues de l'étranger.

Dans la seconde partie, nous avons décrit l'extension du cinéma dans les divers pays d'Europe, d'Amérique, d'Asie — et même, quoique cela soit beaucoup moins important, d'Afrique et d'Océanie.

Ce bilan ne s'applique pas seulement à l'esthétique du film. Il considère le cinéma dans ses rapports avec la vie politique et économique. Autrement dit, nous n'avons pas envisagé le cinéma dans le cadre restreint de l'écran, mais dans le cadre immense de la vie des peuples.

AVERTISSEMENT

Cet ouvrage est destiné aux personnes qui ont le désir de s'instruire en ce qui concerne les principes de la morale et de la religion. Il est écrit dans un langage simple et clair, afin de pouvoir être compris par tous. Les auteurs ont voulu donner à ce livre un caractère d'utilité et de vérité, et ils ont évité toute discussion de parti. Ils ont voulu seulement exposer les principes généraux de la morale et de la religion, et les appliquer à la conduite de la vie. Ils ont voulu donner à ce livre un caractère de simplicité et de clarté, afin de pouvoir être compris par tous. Ils ont voulu donner à ce livre un caractère d'utilité et de vérité, et ils ont évité toute discussion de parti. Ils ont voulu seulement exposer les principes généraux de la morale et de la religion, et les appliquer à la conduite de la vie.

PREMIÈRE PARTIE

LE CINÉMA
VU DE CHEZ NOUS

PREMIÈRE PARTIE

LE CINÉMA

VU DE CHEZ NOUS

CHAPITRE PREMIER

NAISSANCE DU CINÉMA

Le « Cinématographe Lumière » fut révélé au public parisien le 28 décembre 1895...

Essayons de nous placer dans l'époque et dans l'ambiance.

Entre Noël et le Jour de l'an, les boulevards ont une animation de fête. Il tombe une pluie fine qui n'empêche pas les badauds de rêver devant les petites baraques.

Les dames retroussent avec précaution leurs jupes balayouses et laissent entrevoir les tiges de charmantes bottines. Les messieurs s'engoncent dans leurs pardessus à col de velours et garantissent leurs petits chapeaux melons sous des parapluies en cloche.

Les plus joyeux fredonnent un refrain gaulois qui parle de la reine Ranavalo. Quelques raffinés sifflotent les airs composés dernièrement par de jeunes et astucieux musiciens nommés Claude Debussy, Gustave Charpentier, Vincent d'Indy.

Un camelot offre aux passants un jeu d'adresse « dernier cri ». C'est un « trois pièces » : un petit bonhomme en bois découpé, un socle et un disque de même matière. Il s'agit de combiner différentes manières d'assembler le tout et de le stabiliser. Le jeu est baptisé « l'équilibre européen. » Eternelle préoccupation!

Sur le boulevard des Capucines, à quelques pas de la place de l'Opéra, le Grand

Café s'orne d'une affiche singulière qui porte ces mots, en grosses capitales :

« CINEMATOGRAPHE LUMIERE »

— Ciné quoi? se demande-t-on.

Et on relit, en s'appliquant à épeler :

— Ci-né-ma-to-gra-phi.

On hausse les épaules, on renonce à comprendre, on n'est pas plus avancé.

Il est cependant des privilégiés qui doivent être au courant. Ce sont ces personnes qui arrivent d'un pas assuré et qui présentent un petit carré de carton qui leur sert de « Sésame, ouvre-toi ».

Suivons-les. Renseignons-nous.

D'abord, nous apprenons avec surprise que ce monsieur d'un certain âge, qui vérifie les cartes d'entrée, est un industriel lyonnais. Il s'appelle Antoine Lumière et il est le fondateur d'une importante usine de produits photographiques. Ce sont ses fils, ces deux jeunes hommes aux cheveux épais et à la moustache fournie qui ont quelque chose à révéler : ce « cinématographe » dont il est question à la porte. Ils se présentent respectivement Louis et Auguste.

Les invités sont réunis dans le sous-sol du Grand-Café. On dit : dans le Salon Indien, parce que l'exotisme est à la mode.

Au fond de la salle, une toile est tendue...

Va-t-on, tout bonnement, donner de la lanterne magique?

C'est sans aucun doute ce que se demandent la plupart des assistants.

Beaucoup sont venus par petits groupes. Des élégantes pourvues de corsages à man-

lit Henry Houssaye qui succédait, très ému, à Leconte de Lisle, parlent avec animation des derniers spectacles auxquels elles ont assisté.

L'une a vu *Marcelle*, de Sardou, au Gymnase. Mme Pasca lui a beaucoup plu... Et Jane Hading, donc! Tout simplement délicieuse... Et aussi Calmettes, avec quel bruit il s'est tiré du personnage antipathique de Villeras!

Par contre, elle a moins goûté, au théâtre de l'Œuvre, *l'Anneau de Sakountala*, adapté par Ferdinand Hérold. Pourtant, elle était toute disposée à se montrer sensible au « charme mystérieux de cette vieille légende hindoue ». Mais c'est si loin de nous, ma chère!

La « chère », elle, recherche les spectacles plus plaisants, plus « de son monde ». Au Vaudeville, elle a applaudi Réjane dans *Viveurs*, de Lavedan.

Et à la Renaissance! Quelle inoubliable soirée! Lucien Guitry et Jeanne Granier jouaient *Amants*, de Maurice Donnay. Maurice Donnay... en voilà un qui connaît toutes les ressources du cœur!

Naturellement, il se trouve une voisine pour affirmer que ce n'est pas d'aujourd'hui qu'elle fait confiance à Donnay. Il y a quatre ans, quand il a donné au Chat Noir sa pièce d'ombres, *Phryné*, elle a tout de suite compris qu'il serait un grand auteur dramatique.

— Mais au fait, intervient une autre dame, n'est-ce pas une sorte de théâtre d'ombres que veulent nous montrer ces messieurs Lumière?

— Pas du tout, tranche une personne très renseignée. L'ami qui m'a fait tenir une invitation a déjà vu « la chose » à la Sorbonne, le mois dernier, à l'ouverture du cours de M. Darboux. Les frères Lumière sont de vrais magiciens modernes, m'a-t-il dit.

— Nous ne demandons qu'à le croire! s'écrient toutes ces dames en riant.

Dans un autre coin, ce sont des hommes qui discutent. Des messieurs sérieux. Vestons boutonnés jusqu'à la gorge, jusqu'aux faux-cols en carcan. Des savants et des journa-

Aux heures et aux demies.
Le matin de 10 à 11 h. 1/2; l'après-midi de 2 h. à 6 h. 1/2
Le soir de 8 h. à 11 h.

LE CINÉMATOGRAPHE LUMIÈRE

GRAND CAFÉ

14, Boulevard des Capucines, 14
PARIS

Cet appareil, inventé par MM Auguste et Louis Lumière, permet de recueillir, par des séries d'épreuves instantanées, tous les mouvements qui, pendant un temps donné, se sont succédés devant l'objectif, et de reproduire ensuite ces mouvements en projetant, grandeur naturelle, devant une salle entière leurs images sur un écran.

SUJETS ACTUELS

- | | |
|------------------------------------|--------------------|
| 1 Sortie de l'usine LUMIÈRE à Lyon | 6 Maréchal-Ferrant |
| 2 Querelle de bébé | 7 Partie d'écarté. |
| 3 Bassin des Tuileries. | 8 Mauvaises herbes |
| 4 Le train | 9 Le mur |
| 5 Le régiment. | 10 La mer |

La Direction se réserve le droit, en cas de force majeure, de remplacer un des Tableaux portés au programme par un autre

LE CINÉMATOGRAPHE PEUT FONCTIONNER DANS LES SALONS

L'un des premiers programmes de cinéma.

ches ballons et de lourdes jupes aux larges plis tombants, coiffées de petits chapeaux écrasés sous des « choux » de rubans ou surmontés d'aigrettes agressives, le menton presque enfoui dans des ruchés vaporeux, papotent en jouant du face-à-main. Bien peu ont risqué la robe du soir, mais on perçoit dans les propos échangés une certaine mondanité.

On peut imaginer que deux dames, qui ne se sont pas rencontrées depuis la séance de l'Académie Française où Brunetière accueil-

listes. Lunettes agressives, lorgnons curieux, monocles ahuris...

— En somme, dit l'un qui paraît connaître son affaire, les frères Lumière ont perfectionné la chronophotographie de Marey. Ils ont construit un appareil précis qui enregistre avec régularité seize images à la seconde...

— Seize images à la seconde! s'exclame l'un des porteurs de monocle.

— Parfaitement, appuie le connaisseur — un barbu à lorgnon — et la bande d'images négatives qu'ils obtiennent ainsi leur donne le moyen de tirer une bande d'images positives qui est projetée sur un écran avec la même régularité, à la même cadence.

— Et ce n'est pas brouillé? s'étonne l'autre qui, du coup, en essuie son monocle.

— Non, ou à peine. Un dispositif spécial escamote le passage d'une image à une autre et, en vertu du phénomène de la persistance rétinienne, l'œil du spectateur conserve encore l'impression de la première image lorsque la seconde vient le solliciter. C'est ce qui lui donne l'illusion du mouvement. C'est enfantin.

— J'ai compris! dit l'interlocuteur qui, d'ailleurs, n'a rien compris du tout.

— Permettez! lance un homme chauve, je ne suis pas tout à fait de votre avis. Evidemment, on peut considérer ce... cinématographe comme une suite aux travaux de Marey, mais ce n'est pas de là que M. Louis Lumière est parti. Vous connaissez cette maison du boulevard Poissonnière où l'on voit le kinétoscope d'Edison?

Le barbu a un hochement de tête affirmatif, mais l'homme au monocle lance d'un petit ton supérieur :

— Je vous avoue que je n'ai pas prêté attention à cette sorte d'attraction foraine.

— Vous avez eu tort, réplique doucement celui qui n'a plus de cheveux, le kinétoscope est une chose fort intéressante. C'est une sorte de boîte à l'intérieur de laquelle tourne un ruban de pellicule sur lequel on a photographié les phases successives d'un mouvement : les évolutions d'une danseuse, par exemple. Après avoir mis une pièce de monnaie dans une fente *ad hoc*, on regarde

par un trou garni d'une lentille et on assiste à la reconstitution du mouvement. M. Louis Lumière a tout de suite compris que s'il réussissait à projeter un agrandissement net du spectacle de la « boîte à trou » il aurait inventé une chose étonnante...

— Et il y est parvenu?

— Vous allez voir!

Trève de bavardage! Le grand moment est venu. On prie les gens de s'asseoir.

La lumière s'éteint.

La toile, au fond de la salle, fait un rectangle gris aux contours incertains.

Soudain, elle s'éclaire et une vue paraît, un tableau scintillant, en noir et blanc : la rue de la République à Lyon.

Les spectateurs de 1895 ne sont pas étonnés. Rien d'extraordinaire, en somme. C'est de la projection comme ils en voient depuis longtemps. La photo d'une rue lyonnaise... Pas de quoi s'émuouvoir!

Ils ont à peine le temps de faire mentalement cette réflexion, car voici que le tableau s'anime. Un tramway s'avance! Mais oui, un tramway à impériale, tiré par deux chevaux noirs. Ça, c'est de l'inédit!

Il n'était pas là il y a un instant et il est entré sur la toile par la gauche, tout gentiment, au pas tranquille de ses deux animaux tracteurs, et maintenant il s'en va par la droite en ayant l'air de se moquer du monde. Et voici des gens qui passent dans la rue. Ils regardent du côté des spectateurs. Soyons juste : ils ont l'air un peu ahuri.

...Les spectateurs aussi, il faut bien le dire. Quand la lumière est redonnée, ils s'entre-regardent.

Des dames paraissent nerveuses. Les messieurs scientifiques ont dans les yeux un pétilement triomphant.

On refait l'obscurité. L'écran se rallume.

Des ouvriers s'y agitent. Ils manient le fameux pic du démolisseur, ils s'attaquent à un vieux mur. Des gravats rebondissent, puis tout le pan de mur s'écroule dans un nuage de poussière qui obscurcit tout. Pour un peu, on éternuerait.

Changement de tableau.

Voici le quai d'une petite gare. On nous dit que c'est la Clotat. Un train se présente.

Il grandit. Sa locomotive fonce vers le public qui, instinctivement, esquisse un mouvement de retraite, quelque chose comme un dérisoire petit bond sur le côté. Le convoi stoppe, des portières s'ouvrent, des voyageurs descendent. On n'a plus peur.

Une grande porte d'usine. C'est celle des établissements Lumière à Lyon-Montplaisir.

Des femmes en blouse et des ouvriers s'avancent à notre rencontre. Un grand diable de chien vient passer, ombre fantastique, tout au bord du tableau — tout près de la rampe, comme diraient les gens de théâtre.

Des murmures admiratifs montent de l'assemblée des invités.

Maintenant c'est une charmante scène de famille. Un bébé mange sa soupe. Il est assis à table entre son père — qui ressemble beaucoup à M. Auguste Lumière — et sa mère qui porte une « matinée » en tissu à larges rayures. Au fond, les feuillages du jardin frissonnent. Quelle paix! quelle joie familiale. C'est intime et chaud.

On sourit d'aise...

Encore une vue. Nous sommes, cette fois, chez un forgeron — ou, peut-être, chez un maréchal-ferrant. — Un homme actionne le soufflet. Un autre prend le fer qui a rougi dans le feu, le pose sur l'enclume, le martèle, puis le plonge dans l'eau. Cela se déroule avec un accompagnement de fumée et de vapeur...

C'est si net, si « vrai », qu'on croit entendre les gros bruits du marteau, les réponses tintantes du fer et une sorte de grésillement.

— Quel beau tableau vivant! s'exclame une voix féminine.

La séance est terminée.

On s'empresse autour des frères Lumière. Félicitations :

— Fantastique! Prodigeux! Comment cela peut-il être?

Un vieux monsieur opine :

— Qu'est-ce qu'on arrive à faire en mécanique!

Une des dames de tout à l'heure fait la moue et dit assez bas :

— Peuh! c'est tout juste bon pour la fête à Neuilly!

Son voisin — nous pouvons le nommer : c'est le journaliste Louis Forest — réplique d'un ton solennel :

— Chère madame, nous assistons à l'un des moments les plus extraordinaires de l'humanité.

Moins enthousiaste, mais séduit malgré tout, un jeune homme assure :

— C'est une attraction qui aura du succès pendant presque toute la saison.

Le petit clan des « scientifiques » marque une satisfaction qui fait plaisir à voir.

— Ce n'est qu'un commencement, dit l'un. Songez donc que la photographie des couleurs pourra donner à ces tableaux animés une vérité encore plus complète.

— Et il n'est pas impossible de faire parler les personnages photographiés, renchérit un autre. Savez-vous que Thomas Edison essaie de projeter sur écran des vues de son kinéscope, et cela pour imager ses enregistrements de phonographe?

— Très curieux!

— Toutefois, je crois que son système n'a pas dépassé le stade des expériences.

— En tout cas, reprend le premier, le procédé de notre ami Lumière est extraordinaire.

Et il proclame à voix très haute :

— Louis Lumière est un magicien!

Celui-ci sourit :

— Je n'ai fait que des choses très simples, c'est ma famille qui est représentée dans presque tous les tableaux que vous avez vus. C'est elle qui descend du train à la Clotat. C'est elle qui sourit autour du bébé. Par la suite, on essaiera de faire mieux.

Le plus enthousiaste des spectateurs est sûrement cet homme à la moustache en crocs, à la barbiche méphistophélique, qui exulte :

— Moi qui ai l'habitude d'épater le monde, je puis dire que je suis épaté à mon tour, et dans les grandes largeurs! Je veux un appareil comme celui-ci.

Cet homme à la barbiche est un prestidigitateur en renom.

C'est le directeur du théâtre Robert-Houdin.

Il s'appelle Georges Méliès.

CHAPITRE II

LES ANCÊTRES

LANTERNE MAGIQUE, FANTASMAGORIE ET OMBRES CHINOISES

LAISSONS les spectateurs de la première « représentation cinématographique » s'enfoncer dans la nuit de décembre.

Laissons-les monter, encore émerveillés, dans les sapins ou les omnibus qui les remportent vers leurs appartements feutrés.

Laissons-les... Nous les retrouverons un peu plus tard.

Pour l'heure, remontons aussi loin que possible dans le temps pour retrouver les vieux spectacles fondés sur les jeux d'ombres et de lumières.

Immanquablement, l'attention est d'abord attirée par la fameuse « Caverne » de Platon.

Au septième livre de *La République*, le philosophe grec fait allusion à une caverne où des hommes sont enchaînés, tournant le dos à l'ouverture. Derrière eux, un feu est allumé. Entre le feu et eux, il y a un chemin surélevé sur lequel passent des hommes qui portent des objets dont l'ombre se projette sur le fond de la caverne. Les hommes enchaînés prennent ces ombres pour des objets réels — puisqu'ils ne voient que cela.

L'allégorie a pour but de montrer l'homme

tenu en état d'ignorance, et de rechercher la meilleure manière de l'en sortir. N'insistons pas là-dessus.

On s'est demandé comment Platon avait eu l'idée de cette allégorie et sur quelle expérience réelle il s'était basé. On n'a pas laissé la question sans réponse. On a pensé que Platon avait été influencé par le souvenir d'un théâtre d'ombres.

Au congrès international d'esthétique et de science de l'art (Paris, 1937), M. Jean Przyłinski a fait remarquer que « le dispositif décrit est celui du plus ancien théâtre d'ombres tel que les recherches récentes permettent de le reconstituer ». Il a cité les travaux de W.-H. Rassers qui tendent à prouver que dans les très vieux « Wayang » javanais la disposition des spectateurs, des sujets éclairés, du foyer lumineux et de l'écran était conforme à la description du spectacle de la caverne. De plus, selon de très anciens témoignages indiens, les premières représentations avaient lieu dans des cavernes.

M. Przyłinski ajoutait :

« Ce spectacle faisait probablement partie de cérémonies religieuses comme celles qu'on célébrait lors de l'initiation aux

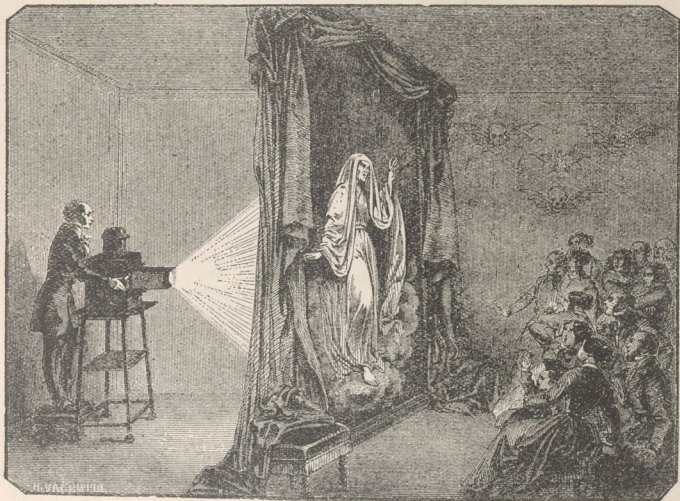
mystères. Si l'on admet cette interprétation, le chapitre VII de *La République* serait le plus ancien texte daté qui fasse allusion au théâtre d'ombres. »

Il est bien possible que les Grecs aient emprunté à l'Orient les ombres que nous disons chinoises, et cela pour corser l'intérêt de

par de certains effets d'optique semblables à ceux que produit la lanterne magique.

Le précieux ouvrage de Charles Magnin sur *Les Origines du Théâtre antique* donne des précisions sur les « initiations » qui étaient pratiquées dans le temple d'Eleusis :

« Il est généralement reconnu que, dès



Une séance de fantasmagorie (d'après le Magasin Pittoresque).

leurs manifestations religieuses. De nombreux indices ont été réunis qui sont affirmatifs dans ce sens.

James Christie, dans une étude sur « les peintures des vases grecs considérées dans leurs rapports avec les représentations d'Eleusis et des Mystères », avance que ces représentations étaient exécutées au moyen de toiles transparentes dans le genre de celles qui servent aux ombres chinoises ou

l'origine, les rites des petits mystères consacrés à Proserpine, ou plutôt à Hécate, offraient d'effrayantes apparitions. On voyait des spectres à crête de dragon, des monstres tantôt bœufs, tantôt mulets, tantôt chiens à plusieurs têtes. Hécate déjà si monstrueuse elle-même, passait pour avoir le pouvoir de faire apparaître des fantômes, entre autres Empuse qui n'avait qu'un pied ou qui, suivant d'autres, avait une cuisse d'airain et

une jambe d'âne. Ceux des aspirants à qui il arrivait de donner des signes de frayeur pendant les épreuves étaient repoussés comme indignes. »



Personnage des ombres javanaises.

C'est impressionnant, n'est-ce pas? Et on est bien tenté de reconnaître là l'origine du caligarisme cinématographique.

Mais n'anticipons pas...

Souignons, après Magnin, que les plus troublantes démonstrations de la mystagogie éléusienne commençaient par l'éloignement des flambeaux : on faisait l'obscurité. Et cela, c'était déjà de la technique, de la mise en scène.

Sans plonger davantage dans l'érudition, on peut donc admettre que la lanterne magique était connue des anciens. A. de Vaulabelle et Hémardinquer (*La Science au théâtre*) vont même jusqu'à en doter les Egyptiens. Ils vont peut-être loin...

Le fait est, en tout cas, qu'on a trouvé dans les ruines d'Herculanum un appareil qui ressemble étrangement à une lanterne à projections.

Des siècles passent... Des siècles sur lesquels on sait peu de chose. On perd de vue, si nous osons ainsi dire, la lanterne magique.

De rares manuscrits, des études rédigées en latin, permettent de croire que le moyen âge ne fut pas absolument fermé à la science de l'optique. Toutefois, rien n'autorise à affirmer que le monde médiéval a pratiqué les projections lumineuses.

Seizième siècle. Jean Baptiste della Porta invente la « chambre noire », dont le principe a déjà été énoncé par Léonard de Vinci. Dans sa *Magie Naturelle*, della Porta définit cette « boîte close avec une petite ouverture, munie d'une lentille, par laquelle pénètrent, en se croisant, les rayons réfléchis par les objets extérieurs dont l'image va s'inscrire sur un écran placé à une certaine distance. »

Dix-septième siècle. Creusant l'idée de la « chambre noire », le jésuite Athanase Kircher invente — ou réinvente — la lanterne magique. Un autre père jésuite, Claude Milliet de Chales, travaille dans le même sens et obtient des résultats analogues et plus satisfaisants.

Très rapidement, la lanterne magique devient une distraction très goûtée, dans les salons autant que sur la foire. Sa vogue est comme une maladie épidémique. Tout le monde veut faire des projections.

C'est cette douce manie — qui sévit à son époque — qui inspire à Florian sa fameuse fable du *Singe qui montre la lanterne magique*.

En même temps, et même un peu plus tôt, prospèrent les « vues d'optique ». Ces vues ne sont pas des projections, mais, ainsi que l'a si bien résumé John Grand-Carteret (*Vieux papiers, vieilles images*) des « boîtes

portatives où, à travers des verres grossissants, se voyaient mille tableaux éclairés par le reflet d'une lumière posée devant ».

Ce spectacle immobile donne lieu à des annonces ampoulées. Citons, d'après les *Affiches de Paris* de 1750, l'annonce d'un montreur d'optique installé à la foire Saint-Germain :

« Il est arrivé de Londres une pièce d'optique, la plus curieuse et la plus surprenante que l'on puisse voir en ce genre, exécutée sur les mémoires du célèbre M. Newton, philosophe-mathématicien anglais. Cette pièce qui a été vue du Roi avec satisfaction, représente fidèlement dans toute l'étendue de la réalité des vues et perspectives de ports de mer, maisons royales, jardins, les châteaux de Fontainebleau, Trianon, Choisy, Chantilly, Secaux, l'entrée du port de Marseille avec le grand Cours, la vue de l'île de Malte avec l'entrée du grand port, l'église Saint-Pierre de Rome, une vue d'Angleterre, les châteaux de Antoncourt (*sic*), Kinsington, la montagne, la maison de milord Cobsen, le pont de Westminster sur la Tamise à Londres, et enfin un vaisseau en feu. »

Comme on le remarque, c'est varié et instructif!

De nos jours, on trouve, chez les marchands d'estampes et dans les boîtes des quais, de vieilles images portant pour la plupart la griffe d'anciens éditeurs de la rue Saint-Jacques. Ce sont ces vues qu'on utilisait pour les boîtes d'optique. Il n'y a pas très longtemps, on voyait encore, dans les fêtes foraines, des baraques où l'on exploitait le même procédé pour montrer des « vues de voyage » ou des scènes d'événements sensationnels et d'actualité.

Les vues d'optique, c'est pittoresque, sans aucun doute, et on peut en collectionner chez soi pour les faire voir aux amis et connaissances : le maniement de l'appareil n'est pas compliqué.

Mais ça manque de galté, ça manque de vie, ça ne bouge pas.

Il faut trouver autre chose.

C'est alors que Charles (Jacques-Alexandre-César) invente le mégascope.

Le physicien Charles est le mari de cette

dame que Lamartine chanta sous le nom d'Elvire. C'est un savant apprécié. Son mégascope est un perfectionnement de la lanterne magique : au lieu de projeter des images peintes sur plaques de verre, il agrandit sur un écran l'image d'objets réels et même de têtes vivantes.

Jean-Paul Marat s'intéresse également aux projections lumineuses.

La lanterne magique voit ses possibilités s'étendre. Il semble qu'il lui soit permis des fantaisies illimitées.

Charles est un grave savant.

Marat a de graves préoccupations, tout a fait en dehors de la physique amusante.

Il faut un autre « révélateur ». Voici Robertson.

**

Le Belge Etienne-Gaspard Robert, dit Robertson, était un curieux personnage.

Physicien et aéronaute, il avait essayé — après Buffon et quelques autres — de retrouver le secret des « miroirs ardents » avec lesquels Archimède brûla la flotte de Marcellus. Il avait obtenu un commencement de résultat puisque deux enquêteurs officiels estimaient que son appareil pouvait détruire les cordages d'un vaisseau ennemi ou incendier les magasins de vivres d'une place assiégée — ce qui, ajoutaient-ils, eût terminé en une heure des sièges qui durent plusieurs mois!

Robertson avait également inventé le parachute.

C'est dire s'il jouissait de sérieuses dispositions pour révolutionner l'art de la guerre!

Pourtant, ce fut dans un autre domaine qu'il conquit la célébrité en dépassant, ainsi que l'a écrit Fulgence Marion (dans *L'Optique* Hachette, édit.), « le mystérieux enthousiasme que Cagliostro et Mesmer avaient su éveiller autour de leur nom. »

Robertson travailla dans le fantastique.

Ses *Mémoires récréatifs et anecdotes* (publiés en 1831) attestent que « dès sa plus tendre enfance, son imagination vive et passionnée l'avait soumis à l'empire du merveilleux ».

« Je l'avoue franchement, a-t-il écrit, j'ai cru au diable, aux évocations, aux enchantements, aux pactes infernaux et même au balai des sorcières. »

Il lui était arrivé, se référant aux recettes du Grand Albert, de couper la tête d'un coq et d'invoquer Satan en criant :

— Laisse voir tes cornes ou je te renie!

De cet incident il tirait plus tard l'argument suivant : « Ce n'était donc pas la peur qui me faisait croire à la puissance du diable. Mais le désir de la partager pour opérer aussi des effets magiques! »

Il n'était pas pour rien un homme du « siècle philosophique ». Un matérialisme de bon aloi vint discipliner ses enthousiasmes magiciens. Puisque le démon n'avait pas voulu lui montrer ses cornes, il décida de les montrer lui-même aux autres.

Voilà pourquoi Robertson créa ses spectacles de fantasmagorie (1).

Après avoir très sérieusement étudié la question chez tous les bons auteurs, il perfectionna les principes acquis et construisit de nouveaux appareils.

Il avait trente-cinq ans lorsqu'il donna, en 1798, ses premières séances publiques au pavillon de l'Echiquier. Il avait admirablement lancé son affaire par divers moyens de publicité : prospectus, annonces et articles de journaux.

Quand son public était assemblé, il éteignait les lumières et prenait la parole en ces termes :

— Citoyens et messieurs, je ne suis point de ces aventuriers, de ces charlatans effrontés qui promettent plus qu'ils ne tiennent. J'ai assuré dans le *Journal de Paris*, que je ressusciterais les morts : je les ressusciterai. Ceux de la compagnie qui désirent l'apparition des personnes qui leur ont été chères et dont la vie a été terminée par la maladie

ou autrement n'ont qu'à parler. J'obéirai à leur commandement!

Il se passait alors des choses extraordinaires.

Le conventionnel François-Martin Poultier d'Elmotte, dans son journal *l'Ami des lois*, a publié un compte rendu très détaillé de l'une des séances.

Un homme qu'il décrit « en désordre, les cheveux hérissés, l'œil triste et hagard, la figure *arlésienne* », demande au « fantasmagore » de lui montrer Marat...

Citons Poultier :

« Robertson verse, sur un réchaud enflammé, deux verres de sang, une bouteille de vitriol, douze gouttes d'eau-forte, et deux exemplaires du *Journal des Hommes libres*; aussitôt s'élève, peu à peu, un petit fantôme livide, hideux, armé d'un poignard et couvert d'un bonnet rouge; l'homme aux cheveux hérissés le reconnaît pour Marat; il veut l'embrasser; le fantôme fait une grimace effroyable et disparaît. »

« Un jeune *merveilleux* sollicite l'apparition d'une femme qu'il a tendrement aimée, et dont il montre le portrait en miniature au fantasmagorien, qui jette sur le brasier quelques plumes de moineau, quelques grains de phosphore et une douzaine de papillons; bientôt on aperçoit une femme, le sein découvert, les cheveux flottants, et fixant son jeune ami avec un sourire tendre et douloureux. »

« Un homme grave, assis à côté de moi, s'écrie en portant la main au front : « Ciel! je crois que c'est ma femme! » et il s'esquive, craignant que ce ne soit plus un fantôme. »

Poultier rapportait des choses plus merveilleuses encore.

Robertson faisait, d'après lui, apparaître Voltaire, Guillaume Tell, Virgile, et ensuite il proposait de « faire passer en revue aux méchants les ombres des victimes qu'ils ont faites ».

Deux spectateurs seulement s'y opposaient. Le physicien passait outre aux protestations de ces deux hommes qui étaient Barrère et Cambon. Avec une mise en scène impressionnante il lançait dans la salle les spectres

(1) Il est bon de signaler qu'avant lui le physicien Nicolas-Philippe Ledru, dit Comus (1731-1807) avait tiré de la lanterne magique des effets impressionnants. Ce Ledru, qui était l'auteur de Ledru-Rollin, montrait des choses merveilleuses : « une cage dans laquelle paraît l'oiseau que l'on désire », une poupée « dont les yeux prennent la couleur de la prunelle de celui qui la regarde », etc.

de victimes des tribunaux révolutionnaires.

« A l'instant, dit Poulhier, on voit s'élever des groupes couverts de voiles ensanglantés; ils environnent, ils pressent les deux individus qui avaient refusé de se rendre au vœu général, et qui, effrayés de ce spectacle terrible, sortent avec précipitation de la salle en poussant des hurlements affreux. »

Cet article de *l'Ami des Lois* (8 germinal An VI) a été souvent cité. Robertson lui-même l'a reproduit dans ses mémoires.

Il est presque trop beau... Il est certainement trop beau. Poulhier a dû embellir les détails!

Cet homme politique, mathématicien et journaliste, était en outre poète et chansonnier. Il ne boudait pas la fantaisie et on peut penser qu'il a donné à son compte rendu ce qu'on appelle, aujourd'hui, le « style *Canard enchaîné* », qu'il a mêlé la charge politique au reportage d'un événement « bien parisien ».

Néanmoins, une chose est sûre : Robertson étonnait grandement son public.

Et il ne faisait que commencer...

Quelques jours plus tard, il transporta son matériel dans l'ancien couvent des Capucines (du côté de la place Vendôme). Il n'avait pas choisi le local à la légère, il savait que le cadre pouvait contribuer à accentuer le caractère du spectacle.

(C'est en partant du même principe que, cent cinquante ans plus tard, les Américains ont construit ce qu'ils nomment les « salles atmosphériques ».)

Il n'y avait pas si longtemps, on voyait encore dans la chapelle des Capucines toute une collection de dalles funèbres. Les Parisiens ne l'avaient pas oublié. Ils en restaient impressionnés lorsqu'ils passaient près du cloître abandonné. Était-il possible de trouver meilleur endroit pour s'y livrer aux mystifications de la fantasmagorie?

Robertson, ne laissant rien au hasard, avait aménagé les lieux. Pour parvenir à la chapelle, il fallait parcourir de sombres couloirs décorés dans le genre « château hanté » : lourdes tentures noires, images funèbres vaguement éclairées par des luminaires clignotants.

La porte de la chapelle était ornée d'hieroglyphes propres à intriguer le visiteur. Quand on avait franchi cette porte, on se trouvait dans une salle dont l'obscurité n'était atténuée que par la lueur d'un flambeau qui dansait devant des peintures attristantes.

C'était bien le lieu idéal pour faire surgir des démons, des moines macabres et des nonnes sanglantes.

Par la pensée, mettez-vous un peu à la place du public qui était admis là, après avoir payé son entrée trois ou six livres. Dans quel état de réceptivité était-il mis!

D'une voix grave — d'une voix de circonstance — le fantasmagore déclarait :

— Messieurs, ce qui va se passer dans un moment sous vos yeux n'est point un spectacle frivole. Il est fait pour l'homme qui pense, pour le philosophe qui aime à s'égarer un instant avec Sterne parmi les tombeaux.

Il continuait par des considérations de la plus haute sagesse. Ses clients étaient haléants.

Dès qu'il avait terminé son allocution, l'unique lumière de la salle s'éteignait. C'étaient les ténèbres les plus épaisses qui enveloppaient les spectateurs... Robertson avait disparu...

On entendait l'écho de la fureur des éléments : souffle de la tempête, tambourinade de la pluie, grondement du tonnerre. Une cloche lointaine sonnait le glas. Des éclairs semblaient tomber du ciel...

Stridait alors la musique énervante d'un harmonica. Un point lumineux brillait au fond de la salle. Ce point grandissait. On distinguait l'image d'un spectre, squelette grimaçant ou fantôme drapé dans son suaire, qui s'approchait rapidement. Il fongait sur les spectateurs et quand il était là, frôlant le public, il s'évanouissait comme si quelque enchanteur l'eût fait rentrer sous terre.

Le programme ne manquait pas de variété, sautant de l'épouvantable au plaisant, du gracieux au burlesque.

Le *Courrier des Spectacles* (4 Ventôse, An VIII) produisait les détails suivants :

« Robespierre sort de son tombeau. Des

ombres chéries viennent adoucir le tableau : Voltaire, Lavoisier, Jean-Jacques Rousseau, paraissent tour à tour. Diogène, sa lanterne à la main, cherche un homme, et, pour le trouver, traverse pour ainsi dire les rangs, et cause impoliment aux dames une frayeur dont chacune se divertit. »

Il y avait aussi une scène du 18 Brumaire... Bonaparte, sortant des nuages, offrait une branche d'olivier à Minerve qui en faisait une couronne qu'elle posait sur la tête du Premier Consul. Inutile de dire que cette allégorie avait un succès fou !

Robertson gardait pour la fin ce qu'il croyait être le clou de son spectacle.

Il prenait la parole :

— Vous qui peut-être, disait-il, avez souri à mes expériences, beautés qui avez éprouvé quelques moments de terreur, voici le seul spectacle vraiment terrible, vraiment à craindre : hommes forts ou faibles, puissants ou sujets, crédules ou athées, femmes belles ou laides, voilà le sort qui vous est réservé, voilà ce que vous serez un jour !

La petite lumière brillait de nouveau. On voyait au milieu de la salle un squelette debout sur un piédestal.

En dépit de son matérialisme, Robertson faisait figure de sorcier. On venait le trouver pour les consultations les plus inattendues. Des gens qui avaient été cambriolés lui demandaient de retrouver leurs voleurs. Une dame vint le supplier de lui montrer l'homme dont elle était la veuve inconsolable. Il ne s'en débarrassa qu'au prix d'une astucieuse mise en scène — de laquelle, d'ailleurs, il a tenu à s'excuser dans ses *Mémoires*.

Le physicien s'est défendu d'avoir voulu faire des miracles ou exploiter la crédulité de ses contemporains. Fulgence Marion a noté que, « loin de chercher à répandre l'obscurité autour de ses actions, il s'efforçait au contraire d'établir aux yeux de tous l'absence de toute cause occulte et l'action seule de procédés scientifiques ».

Robertson disait que les légendes fantastiques et les récits de bonnes femmes ne pouvaient plus trouver aucun crédit auprès de la « plupart des personnes auxquelles

quelques séances ont rendu familière la fantasmagorie ».

Il se présentait comme un philosophe disposé à éclairer les braves gens et qui faisait plus « pour répandre les lumières parmi ces hommes simples que n'ont fait, depuis l'invention de l'imprimerie, des millions de volumes dont aucun n'est encore parvenu jusqu'à eux ».

Toutefois, il semble bien que Robertson ait borné ses « révélations » à dire : « C'est de la fantasmagorie. »

En ce qui concerne les détails d'exécution, il était plutôt jaloux de ses aides. Des savants tels que Lalande et Charles, qui étaient fort intrigués par ses expériences, ne purent obtenir de lui les explications qu'ils sollicitaient.

Un jour, malgré ses précautions, il fut victime de l'indiscrétion d'un de ses aides et, dit-il, « de l'avidité d'un capitaliste qui voulut exploiter l'infidélité de cet agent ». Il fit un procès, ce qui prouve que ses désirs de vulgarisation n'allaient pas bien loin.

Ce ne fut que lorsqu'il publia ses fameux *Mémoires récréatifs et anecdotiques* qu'il révéla ses « trucs » qui avaient soulevé l'étonnement des gens du monde et des beaux esprits du Directoire.

Sans entrer dans tous les détails, il est nécessaire d'en dire quelques mots, ne serait-ce que pour noter que Robertson possédait de grandes qualités d'entrepreneur de spectacles.

La salle où il produisait ses apparitions avait environ vingt-cinq mètres de profondeur sur huit mètres de large. Elle était divisée en deux parties inégales par une tenture de percale enduite d'un vernis fait d'amidon et de gomme arabique. C'est ce que nous appelons l'écran. Derrière l'écran régnaient les coulisses : le réduit dans lequel le physicien manipulait ses appareils. Devant la toile s'étendait le domaine du public.

Remarquons tout de suite que pour les spectacles ordinaires de lanterne magique le projecteur est installé devant l'écran, c'est-à-dire du côté des spectateurs. Robertson plaçait le sien derrière : il était important

que les spectateurs ne le vissent point. L'opérateur voulait fabriquer ses miracles en secret.

Son appareil était une lanterne magique perfectionnée. Ce fantascopie — ainsi l'avait-il baptisé — était monté sur un chariot. A mesure qu'il s'éloignait de l'écran la projection devenait plus grande. Au déplacement du chariot correspondait un léger déplacement de la lentille du projecteur, ce qui assurait à l'image une netteté constante. Cette image, sans s'altérer, croissait et décroissait à volonté.

Vous devinez l'effet produit sur les spectateurs lorsque cette image était celle d'un squelette grimaçant!

La partie de la salle réservée au public était entièrement tendue de noir. Même l'écran se trouvait dissimulé par un rideau noir. On ne le dévoilait qu'en éteignant la lumière et en commençant la projection. Environné de ténèbres, le spectateur ne disait d'aucun point de comparaison qui lui eût permis d'apprécier les dimensions de la fantasmagorie. Il avait donc l'impression que le petit squelette, tel qu'il le voyait au début, apparaissait tout au fond de la salle et que, s'il grandissait, c'était parce qu'il avançait.

C'est cette même absence de repère qui, dans les « panoramas » imaginés vers la même époque par le peintre écossais Robert Darker — et introduits en France, en 1799, par Fulton — procurait l'illusion de maisons et d'arbres de grandeur normale alors qu'il s'agissait de maquettes très réduites.

Si la locomotive des frères Lumière jeta une petite panique dans le sous-sol du Grand Café, le squelette ambulant de Robertson — un siècle plus tôt — fit courir bien des frissons.

**

Sacré Robertson!

Les dernières années du XVIII^e siècle le voient multiplier les prodiges.

Il emploie des plaques de lanterne magique « mécanisées », il opère des substitutions de vues, il se sert du mégascope de

Charles pour faire des projections animées.

Il prétend lutter contre les superstitions et « établir aux yeux de tous l'action des procédés scientifiques ».

Sans s'en douter le moins du monde, il est en train de pressentir le spectacle cinématographique...

**

D'où nous viennent les théâtres d'ombres?

De Chine, probablement, puisque leurs ombres sont, par tradition, qualifiées de chinoises. Mais on manque de renseignements précis sur leur origine.

On sait, par divers témoignages sur la fête dite des Lanternes, que des acteurs mimaient des scènes dramatiques dans des sortes de cages dont les parois de soie ou de papier huilé laissaient apparaître les ombres mouvantes des personnages.

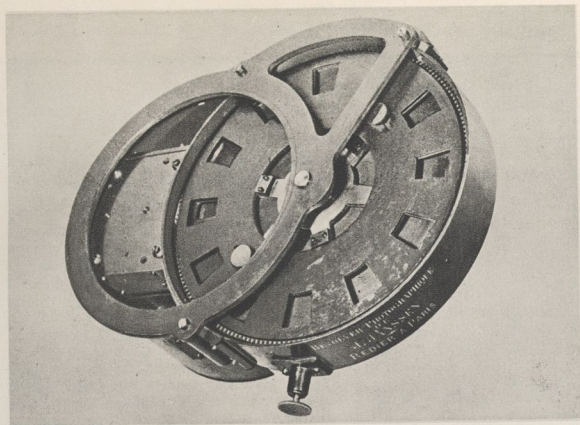
L'allusion faite par Platon à la caverne aux ombres dansantes laisse supposer que les anciens grecs connaissaient cette sorte de récréation.

On parle aussi de découvertes qui ont été faites dans des cavernes beaucoup plus antiques. Dans des antres préhistoriques on a, paraît-il, ramassé des pierres taillées dont l'ombre projetée dessinait des figures — un peu comme ces subversifs pommeaux de cannes qui, pendant la Restauration, faisaient se profiler sur les murs l'ombre de Napoléon.

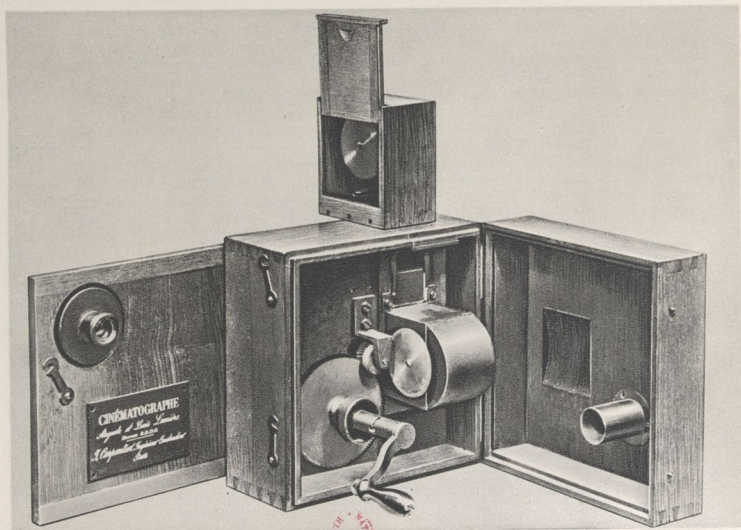
On connaît mieux les théâtres d'ombres du monde musulman et ceux des Indes néerlandaises. Concernant ces derniers, les Archives internationales de la Danse ont publié une notice concise mais intéressante.

A Java, ce spectacle est nommé *Wayang Kulit*. Il est « interprété » par une « troupe » d'une centaine de poupées découpées qui mesurent de trente à quatre-vingts centimètres. Les plus petites sont les femmes, les moyennes sont les divinités et les héros paisibles, les plus grandes sont les personnages brutaux et démoniaques.

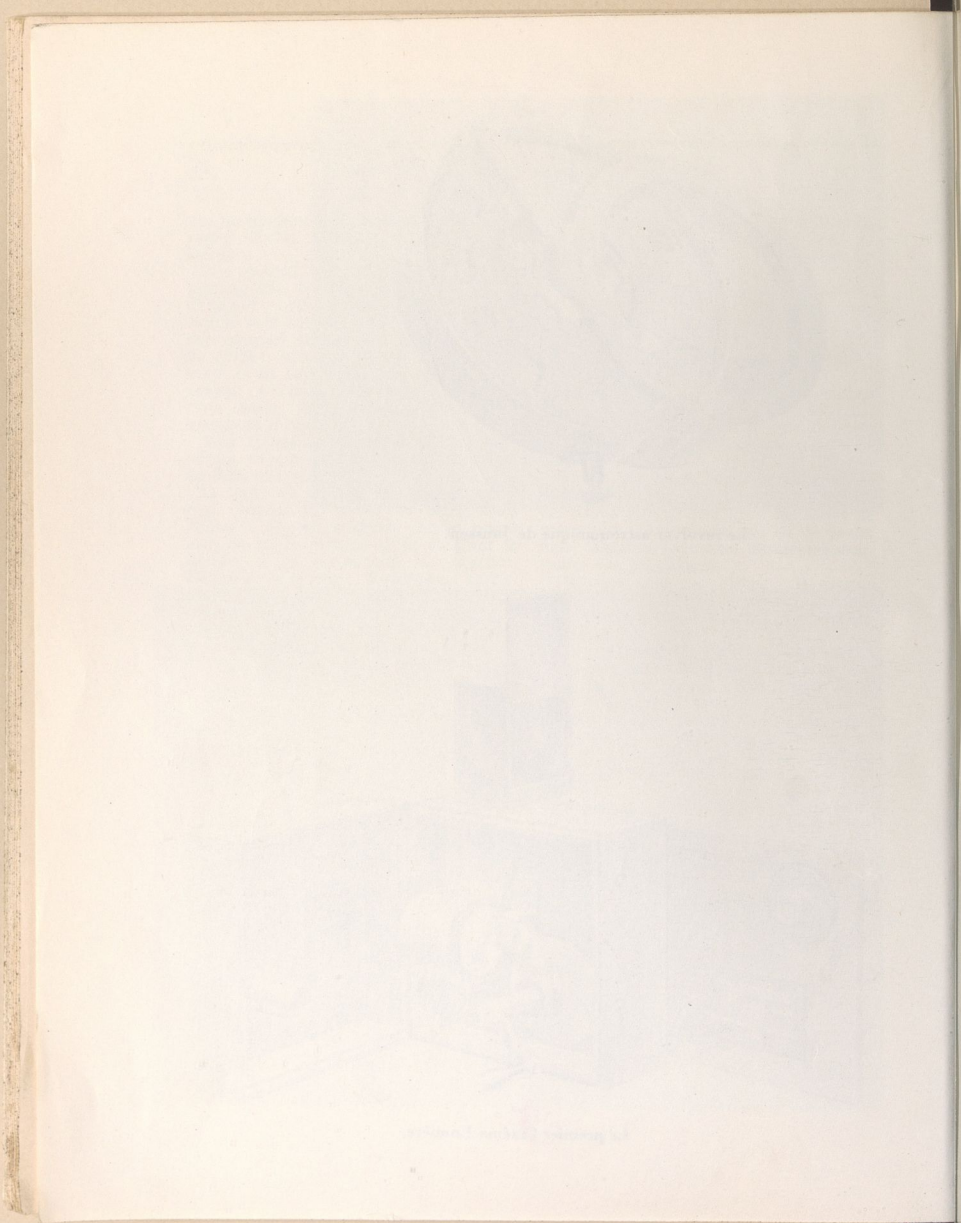
Ce théâtre javanais est toujours gratuit — sympathique coutume — et il a lieu dans les demeures privées. On le donne à l'occa-



Le revolver astronomique de Janssen.



Le premier Cinéma Lumière.



sion d'un événement familial : naissance, circoncision, mariage, et même maladie et mort ! La famille paie le montreur (*dalang*) et son orchestre (*gamelan*). Tout le monde peut venir. Le *Wayang* est plus qu'une distraction ou une habitude. Il fait partie des mœurs.

Quand les ombres chinoises furent importées en France, elles n'avaient pas ce caractère de réjouissances collectives et non payantes. Transitées par l'Allemagne, elles apparurent à Paris vers 1770.

Campardon, dans son *Théâtre de la Foire*, mentionne un certain Ambroise, entrepreneur de spectacles, qui « montra en 1775 et 1777, aux foires, son théâtre des Récréations de la Chine où l'on voyait des ombres mouvantes et un magicien qui divertissait beaucoup le public par ses métamorphoses multipliées ». On y voyait encore, dit le programme, « la voûte azurée et l'aurore s'annoncer par l'épanouissement d'un soleil levant ». Enfin, des marionnettes terminaient la représentation de ce petit spectacle où « les ecclésiastiques pouvaient venir sans scrupules » !

Le grand homme des ombres chinoises devait être Séréaphin-Dominique François, plus connu sous son premier prénom de Séréaphin.

Il a d'abord raclé son violon dans les cabarets de Belleville et des Porcherons et, en 1772, on le voit arriver à Versailles où il demande l'autorisation d'établir dans le jardin Lannion (1) un « spectacle d'un genre nouveau ».

Ce spectacle, que les uns disent imité d'établissements italiens et que d'autres croient inspiré de petits théâtres allemands, est celui des ombres chinoises.

Séréaphin s'installe et aussitôt son entreprise intéresse les gens qui gravitent autour de la famille royale. C'est nouveau et c'est plaisant.

Bien entendu, le petit théâtre ne tarde pas à trouver ses détracteurs, des mauvais cou-

cheurs qui prétendent que « c'est toujours pareil ».

En manière de riposte, Séréaphin colle à sa porte une affiche qui dit :

« Des personnes prévenues ont fait courir le bruit que tous les jours on voyait la même chose chez le sieur Séréaphin. Il assure le public que ces personnes ont été trompées; que son spectacle est varié; que les scènes du répertoire ci-dessus sont jouées successivement et que deux fois de suite on n'y voit pas la même chose. Ce spectacle où règne la gaieté est toujours caractérisé par la décence. »

Ayant produit cette mise au point, notre homme continue l'exercice de son industrie.

Il est bien en cour. De jeunes alteses royales comptent à l'effectif de sa clientèle et Louis XVI, lorsqu'il monte sur le trône en 1774, lui confère un privilège qui lui permet d'user du titre de « Spectacle des Enfants de France ».

Le théâtre de Versailles — le grand — est alors dirigé par la fameuse Mlle Montansier. Notre montreur d'ombres s'empare de la « Belle Béarnaise » et lui fait des déclarations enflammées. Elle le repousse sans aucun ménagement.

Séréaphin a-t-il le cœur brisé? On le prétend. On dit même que c'est à la suite de cet échec amoureux qu'il prend la décision de déménager. Peut-être aussi veut-il quitter la ville royale pour aller cueillir la consécration de Paris. Quoi qu'il en soit, en 1784, il se transporte, avec tout son matériel, au Palais-Royal, dans la galerie de Valois.

Il fait son inauguration le 8 septembre et son enseigne est ainsi rédigée :

*Ombres chinoises et jeux arabesques
du sieur Séréaphin, breveté de Sa Majesté.*

Voyez comme on se retrouve : le 12 avril 1790, la Montansier s'installera elle aussi au Palais-Royal, elle prendra la direction du théâtre Beaujolais.

Séréaphin n'en sera pas plus heureux...

En attendant, il est tout à son spectacle d'ombromanie qui gagne chaque jour en célébrité.

Thierry, dans son *Guide des amateurs et*

(1) A l'emplacement où se trouve aujourd'hui le numéro 25 de la rue du Maréchal-Joffre.

des étrangers voyageurs à Paris, le signale en ces termes :

« Ce spectacle est situé au premier étage des bâtiments neufs du Palais-Royal et a son entrée par l'arcade du 127. L'on y voit des jeux arabesques d'un nouveau genre et des tableaux où se passent des scènes nouvelles et amusantes. Les ombres chinoises produites par différentes combinaisons de lumières et d'ombres y représentent au naturel toutes les attitudes de l'homme et y exécutent des danses de corde et de caractère avec une précision étonnante. Des animaux de toute espèce y passent en revue et font aussi tous les mouvements qui leur sont propres sans qu'on aperçoive ni fil, ni cordon pour les soutenir ou les diriger. Ce spectacle, plaisant, agréable et varié, commence tous les jours à six heures du soir. Il y a deux représentations les dimanches et fêtes, l'une à cinq heures et l'autre à six heures et demie. Premières places une livre 4 sols et 12 sols pour les secondes. »

Ajoutons, d'après un autre contemporain, que les premières places sont des « fauteuils à bras » et les secondes des « chaises à dos, sans bras ». Il y a même des troisièmes, à six sols, qui sont des « tabourets sans dos, ni bras ».

Un *Tableau du Palais-Royal*, publié à la même époque, donne les renseignements suivants :

« Ce que l'on appelle le « petit peuple » ne va pas souvent aux ombres chinoises; mais en revanche le bon bourgeois, la bonne compagnie même, se donnent ce plaisir. J'entré et je fus fort bien placé pour mes vingt-quatre sols, dans un salon proprement arrangé et suffisamment éclairé. Il n'y a point d'orchestre. Un clavecin assez bien touché par M. Mozin l'ainé suffit pour remplir les intervalles des scènes qu'on y représente. Toutes ces petites scènes sont faites avec intelligence. On y rit beaucoup et cela suffit. »

Ces petites scènes ont pour titre : *Le Pont cassé*, *la Chasse aux canards*, *Orphée aux enfers*, *le Magicien Rothomago*, *l'Embaras du ménage*, *Arlequin corsaire*, etc...

C'est une représentation du *Pont cassé*

que Jean Renoir a fait revivre dans son film *La Marseillaise* :

*Les canards l'ont bien passée,
Lire lon laire!*
*Les canards l'ont bien passée,
Lire lon phal!*

Les principaux auteurs de ces petites scènes séraphiques sont Dorvigny, Gabiot de Salins, Guillemain et Mally de Marencourt.

Plus tard, Champfleury (dans *les Excen-triques*) enviera rétrospectivement ces auteurs qui ont « un joli théâtre, des spectateurs de sept ans pleins d'enthousiasme et d'enivrement » et qui trouvent dans une boîte « des acteurs remplis de bonne volonté, qui ne sont jamais malades, qui ne sont jamais enrhumés, d'honnêtes gens des deux sexes qui ne se plaignent jamais du costumier, qui jouent consciencieusement sans faire l'œil au avant-scènes, des acteurs en papier! »

Séraphin garde jusqu'au bout le goût de la grandiloquence. En 1799 — un an avant sa mort — il affiche cet avis :

« Un moment! arrêtez-vous et lisez-moi... Des changements à vue, des décorations d'un joli goût, embellissent mes ombres chinoises; j'ai des marionnettes, mais des marionnettes qu'on prendrait pour de charmants petits enfants... Il faut les voir, ainsi que la scène de Gobemouche (1). Voulez-vous vous délasser? Venez voir mes ombres chinoises. Toujours jaloux de mériter votre suffrage, chaque jour nous changeons de pièce. »

A la vérité, la technique est assez rudimentaire. Les silhouettes découpées qu'on utilise chez Séraphin n'ont pas un grand caractère artistique.

Le recours aux « métamorphoses » et aux « points de vue mécaniques » montre, de même que l'adjonction des marionnettes, que le « breveté du roi » ne peut plus compter sur les seuls pantins noirs pour retenir sa clientèle. Cette clientèle, d'ailleurs, se renouvelle en se faisant de plus en plus jeune. La salle de spectacle est sur-

(1) Gobemouche était un petit chien noir qui se jetait sur le diable et le mordait quand celui-ci voulait enlever Polichinelle.

tout fréquentée par des enfants et les personnes qui les accompagnent.

Séraphin meurt le 5 décembre 1800. Son neveu Séraphin Joseph-François lui succède et, dit Eugène Hugot (dans *l'Histoire du théâtre du Palais-Royal*) il fait « les délices de plusieurs générations de bébés ».

En 1858, le théâtre Séraphin quittera la galerie de Valois pour gagner le boulevard Montmartre, exactement le passage Jouffroy, où il n'exploitera plus que les marionnettes.

Et voici un dernier témoignage sur cet établissement de saine distraction. Je l'ai trouvé dans une brochure publiée en 1819 sous le titre : *Le Palais-Royal ou les filles en bonne fortune* :

« Séraphin est encore une grande ressource pour les filles, les grisettes et les bonnes d'enfants; on y donne plus d'un rendez-vous, attendu qu'il est rare qu'on y rencontre des personnes de connaissance, à moins qu'elles n'y viennent pour le même motif, alors on n'en examine pas les indiscretions.

« Beaucoup de filles qui demeurent non loin du Palais-Royal se servent de la salle de M. Séraphin pour faire autre chose que pour voir les ombres chinoises, attendu que ces dames qui s'attachent aux solides aiment mieux les corps que les ombres.

« Les grisettes y vont quelquefois, pour faire des connaissances honnêtes, et les bonnes d'enfants pour entretenir celles qu'elles ont faites.

« La pêtresse de la salle, l'innocence du spectacle, l'obscurité que demande certain genre d'ouvrages qu'on y représente, tels que les ombres chinoises et les feux pyriques, tout concourt à rendre ce petit endroit fort commode. Quoi de plus innocent! Les enfants rient tout haut et les bonnes s'amusaient tout bas... Par ce moyen, chacun s'en va content. »

Des moralistes austères ne manqueront pas de dire que c'est surtout à cause de cela que le spectacle Séraphin peut être considéré comme un ancêtre du cinéma!



Ramenées aux proportions d'un spectacle

enfantin, les ombres chinoises n'ont plus cette vogue dont s'enorgueillissait le Séraphin premier du nom.

Pendant des dizaines et des dizaines d'années, on n'en parle pour ainsi dire plus. Elles sont parfois un jeu de salon pour familles mondaines et, de loin en loin, un théâtre les emploie pour constituer un intermède ou un ornement d'entracte.

C'est en 1887 qu'elles vont retrouver une nouvelle noblesse. Au Chat-Noir.

L'établissement montmartrois monté par le « gentilhomme-cabaretier » Rodolphe Salis, avait vécu de 1881 à 1885 boulevard Rochechouart. Transporté rue Victor-Massé, dans un local qu'enrichissent les peintures de Willette, de Steinlen, de Théo Wagner et d'Henri Rivière, il attire le Tout-Paris que subjugué la fantaisie de Salis et de ses camarades les poètes chansonniers.

Un petit théâtre guignol a été construit par George Auril et Henry Somm et l'on y joue une pièce intitulée *La Bertine de l'émigré ou Jamais trop tard pour bien faire*.

Un soir, histoire de s'amuser, Henri Rivière tend une serviette dans l'encadrement du castelet. Sur cet écran improvisé, il fait défiler un humoristique découpage de gardiens de la paix tandis que, sur l'estrade, Jules Jouy chante sa fameuse chanson des *Sergots*.

Il fait cela tout simplement, d'instinct pourrait-on dire. Personne n'a été prévenu et tout le monde s'amuse.

C'est ainsi que l'idée est lancée.

Il ne reste plus qu'à la perfectionner.

Henri Rivière s'en charge.

Le théâtre d'ombres du Chat-Noir est inauguré officiellement — officiellement à la mode du Montmartre — en 1888 avec un programme ainsi composé : *L'éléphant*, drame symbolique en un acte de Henry Somm, *Un crime en chemin de fer*, de Lunel (inspiré par l'affaire Barrême) (1) et « 1808 », trente tableaux de Caran d'Ache.

Paul Jeanne, dont l'érudition en matière d'ombres et de marionnettes est à peu près

(1) Le 13 janvier 1886, Barrême, ex-préfet de l'Eure, fut assassiné dans le train, entre Paris et Mantès.

imbattable, a écrit dans son ouvrage sur *les Théâtres d'ombres à Montmartre* :

« Les ombres défilèrent sur l'écran lumineux accompagnées d'une improvisation musicale d'Albert Tinchant, auquel succéda Charles de Sivry — cependant que Rodolphe Salis bonimentait avec sa verve gouailleuse et mordante, improvisant suivant les événements du jour et profitant de la présence ou de la popularité des personnalités contemporaines, pour décocher les traits ironiques dont il avait le secret, admirablement servi d'ailleurs par sa voix forte — « la voix enrouée du Scythe au poil roux », comme a dit Maurice Donnay.

« Pour donner une idée de la verve de Salis, nous prendrons pour exemple la pièce d'Henry Somm, *l'Éléphant*, qui servait toujours de lever de rideau au spectacle chatnoiresque et fut certainement la plus représentée tant à Montmartre que lors des tournées en France et à l'étranger.

« Pas de décor : l'écran lumineux.

« Un nègre, les mains derrière le dos, tire une corde. Il avance, disparaît. La corde s'allonge horizontalement. Puis, un nœud dans la corde. Celle-ci se prolonge toujours, éternellement! Alors — tout à une fin — apparaît un éléphant qui vient déposer « une perle odoriférante » — comme disait le gentilhomme-cabaretier — d'où germe une fleur — puis, rideau!

« Sur ce banal défilé — avec ces simples éléments — vraie charge d'atelier, qui est la première pièce d'ombres dessinée pour le théâtre du Chat-Noir — et le prototype de la pièce bonimentée — Salis trouvait matière à commentaires, avec des improvisations toujours renouvelées, sans sous-entendus équivoques, sachant avoir le terme juste qui porte sur l'auditoire — qu'il ne flattait cependant jamais —, jonglant avec les métaphores, les antithèses, les anachronismes volontaires, se lançant aveuglément dans des périodes oratoires dont on ne savait — et lui tout le premier — comment il pourrait s'en tirer, et, malgré cela, n'étant jamais pris de court, suivant la qualité du public et surtout selon son humeur du jour, il brodait ses

variations pleines d'humour ou d'ironie cruelle, toutes d'actualité et, avec son esprit d'à-propos ou... d'à-peu-près, tirait dix minutes de fou rire de la rapide et simple pochade d'un artiste. »

Partis de cette simple farce, les spectacles du Chat-Noir vont s'élever vers un art raffiné. D'autres dessinateurs se joignent à Henri Rivière. Des auteurs se révèlent.

Jetons un coup d'œil sur le répertoire et citons quelques-unes des pièces principales :

La Rue, de Henri Rivière, musique de Tinchant.

La tentation de Saint Antoine, de Henri Rivière, musique d'Albert Tinchant et Georges Fragerolle.

L'Age d'or, d'Adolphe Willette.

L'Épopée, de Caran d'Ache.

La Conquête de l'Algérie, de Louis Bombléd.

La Nuit des temps, de Robida.

La Marche à l'Étoile, poème et musique de Georges Fragerolle, ombres de Henri Rivière.

L'Arche de Noé, de G. Moynet, musique de Ch. de Sivry.

Phryné, de Maurice Donnay. Ombres de Rivière.

Roland, de Georges d'Esparbès. Ombres de Rivière. Musique de Ch. de Sivry.

Ailleurs, de Maurice Donnay.

Le Carnaval de Venise, de Maurice Vaucaire. Ombres et décors de Louis Morin.

On trouve aussi les noms de Fernand Fau, Radiguet, Depaquit, Steinlen, George Delaw, George Auriol, Vignola comme dessinateurs; de Jules Jouy, Jacques Ferny, Georges Montorgueil, Jean Richepin et Jules Oudot comme auteurs; de Claudius Blanc, Léopold Dauphin, Albert Bert et Hillema-cher comme musiciens.

Avec de tels collaborateurs, le Chat-Noir passe rapidement de l'humour au lyrisme.

A propos de *L'Épopée*, Jules Lemaitre écrit dans les *Débats* :

« C'est la grande épopée impériale; la bataille d'Austerlitz, la retraite de Russie, l'apothéose de l'Empereur, la rentrée des

troupes à Paris. Les grandes scènes alternent avec des épisodes amusants : l'Empereur sortant de sa tente, suivi de son caniche, et passant devant la sentinelle qui lui présente les armes; des Rois prisonniers, maigres ou bedonnants, tenant dans leurs mains leur ferblanterie royale : glaive ou couronne; le « public idolâtre » en « costumes du temps », juché sur des échelles et des tonneaux pour voir le défilé; le curieux qui s'approche trop près, happé par le grenadier, etc... L'effet de ces scènes comiques était facile à prévoir. Mais ce qu'on prévoyait moins, c'est que des silhouettes de bonshommes, découpées dans du zinc et promenées derrière une toile blanche de un mètre de large, puissent nous communiquer le frisson guerrier et le sentiment de la grandeur. Et pourtant, c'est ainsi. Le tableau de la revue, celui de la bataille d'Austerlitz, d'autres encore, sont d'une réelle, je dirais presque : d'une sérieuse beauté. »

Et Lemaitre va jusqu'à écrire cette phrase surprenante :

« Ce poème silencieux, aux ombres glissantes, est, je pense, la seule épopée que nous ayons dans notre littérature. »

Les critiques dramatiques rendent compte des spectacles du Chat-Noir comme de ceux des théâtres où triomphent les grands comédiens « en chair et en os ».

Lorsque paraît sur le petit écran de la rue Victor-Massé le « mystère en quatre parties et douze tableaux » intitulé *Sainte Geneviève de Paris*, Arthur Pougin, spécialiste de l'histoire du théâtre, ne dissimule pas son admiration.

Après avoir décrit les tableaux successifs de la pièce imagée par Henri Rivière, il continue :

« Mais une énumération aussi sèche ne saurait donner l'idée du charme qui se dégage de cette œuvre délicate et sincère, de la couleur dont elle est empreinte, de la variété qu'elle offre dans son unité, du style très noble, très pur et très simple à la fois qui la caractérise, de sa grâce pleine de suavité, de l'impression qu'elle produit enfin sur les esprits les plus sceptiques ou les plus prévenus. J'en eus une preuve un soir,

où je me trouvais auprès de deux jeunes bacheliers venus là avec l'intention bien évidente de rire et de se gausser d'un spectacle que sans doute ils jugeaient par avance ridicule et digne de leurs quolibets. Ces deux jouvenceaux commencèrent en effet par railler et par plaisanter avec une sorte d'affection. Puis, peu à peu, saisis en dépit d'eux-mêmes par le caractère de l'œuvre et par la beauté des tableaux qu'elle offrait à leurs yeux étonnés, non seulement ils cessèrent leurs sarcasmes, mais ils manifestèrent tout haut leur satisfaction et joignirent bientôt leurs applaudissements à ceux de toute la salle. »

Captiver un public montmartrois en lui contant l'édifiante histoire de Sainte Geneviève, c'est, en effet, un joli tour de force. Mais le Chat-Noir n'est pas à un miracle près. Il ne se contente pas d'amuser : il fait rayonner la poésie.

Toutes les pièces ne sont pas commentées par des boniments improvisés. Il en est qui sont nanties d'un « livret ».

Cela commence par la *Marche à l'étoile* pour laquelle Georges Fragerolle a écrit le poème et la musique qu'il chante de sa belle voix de baryton. D'autres suivent, qui continuent et enrichissent la formule : le Chat-Noir a droit au titre de théâtre littéraire.

Toutefois, ce qui nous intéresse ici, c'est moins la littérature que la technique.

Dans un autre de ses feuilletons dramatiques, Jules Lemaitre s'exprime ainsi :

« M. Henri Rivière a renouvelé chez nous l'ombre chinoise et l'a portée, je pense, au plus haut point de perfection technique où elle puisse atteindre; mais en outre, il a, comme dessinateur, la justesse simplificatrice, le sentiment de la vie, l'abondance de l'invention plastique; et il joint à cela l'imagination rêveuse et grande d'un vrai poète. Ses découpures de paysages, d'architectures, de multitudes, de groupes ou de figures isolées, sur des ciels féériques et changeants, sont pour moi des chefs-d'œuvre, brefs comme des flammes de Bengale et fugitifs comme des ombres, mais des chefs-d'œuvre de couleur, de grâce ou d'émotion. »

Quels que soient les prodigieux talents

graphiques de Steinlen, de Willette et de Caran d'Ache, c'est à Rivière que revient la place d'honneur dans le palmarès des dessinateurs du Chat-Noir. Car c'est Rivière qui a mis au point la technique.

Deux points caractérisent sa manière qui marque un formidable progrès sur le spectacle de Séraphin : la *couleur* et la *perspective*.

Henri Rivière ne recourt pas aux bons offices de la lanterne de projection. Il emploie des procédés personnels qu'on peut résumer ainsi : le spectacle se déroule sur un écran de 1 m. 40 sur 1 m. 12 et il est machiné dans des coulisses qui ont cinq mètres de profondeur.

L'éclairage est fourni par une lumière oxyhydrique. Une superposition des plans donne aux tableaux les demi-teintes qui procurent la perspective.

Les silhouettes qui représentent les personnages et les objets sont en zinc découpé. Celles du premier plan « collent » à l'écran et elles apparaissent en noir absolu.

Celles du second plan sont placées à deux ou trois centimètres en arrière et elles apparaissent sur la toile en gris foncé.

Celles du troisième plan sont pareillement éloignées de celles du second et elles apparaissent en gris plus clair.

C'est ainsi que s'organise la gamme des gris...

Avant d'atteindre les silhouettes et l'écran, la lumière passe successivement par trois « cages à châssis ».

Ce sont des boîtes à rainures dans lesquelles glissent des plaques colorées. La première boîte donne une coloration générale, un « fond de teint » en quelque sorte. La seconde fournit la nuance du ciel, les nuages, etc. La troisième contient des décors découpés qui font les « lointains » : montagnes, forêts...

Grâce à cet appareillage, les ombres chinoises gagnent le modelé et un fond de couleur qu'on modifie à volonté.

Quant aux silhouettes elles-mêmes, elles sont souvent « mécanisées », c'est-à-dire équipées pour accomplir des mouvements. Leur construction exige un grand soin et

une minutieuse précision afin que leur fonctionnement ne soit pas l'occasion d'incidents comiques non prévus au programme.

On a fait, une fois, des « ombres blanches » : les silhouettes étaient ajourées et présentées sur fond noir. Au cinéma, on appellerait cela « projeter le négatif ».

L'art de Rivière et de ses collaborateurs, allié à la dextérité des manipulateurs du Chat-Noir, assure au spectacle une tenue irréprochable.

En outre, l'esprit du petit théâtre de la rue Victor-Massé est fait de l'apport personnel des familiers de la maison. Apport que le dessinateur Louis Morin, l'auteur de la pièce *Pierrot pornographe*, définit ainsi :

« Willette lui donne sa poésie symbolique et sa verve malicieuse; Caran d'Ache, sa drôlerie qui, dans *l'Épopée*, se mêle de grandeur; Somn, son fin sourire et sa grâce inspirée de l'Extrême-Orient; Auriol, son amour de la fleur et son joli goût décoratif; Pille, sa manière de voir bonhomme; Vaucaire, son délicat snobisme amoureux; Donnay, son aquabonisme lyrique; Allais, sa gaieté rapine; Jouy, Fragerolle, Delmet, Tinchant, Pelet, Montoya, de Prony, Dauphin et vingt autres lui donnent leurs manières de voir, drôles ou terribles ou tendres, des musiques nouvelles ou sincèrement reconstituées, de l'esprit, de la blague, de la rosérie. »

Avec Paul Jeanne, on peut dire qu'une grande part du succès du théâtre d'ombres est dû « aux boniments indispensables, aux explications si caractéristiques de Rodolphe Salis, soulignées par les improvisations humoristiques ou guerrières de l'accompagnement musical et aux bruits de coulisse, créant l'atmosphère ».


Et voilà que, justement, j'oubliais de vous parler des bruits de coulisse qui imitent (à la perfection, comme on dit) le vent, le tonnerre, la grêle, la pluie — sans parler des fracas militaires.

**

Le Chat-Noir a fait des tournées, en France et à l'étranger. Il s'est produit, avec ses om-

bres et ses chansonniers, dans des salles plus ou moins vastes, sur des scènes plus ou moins grandes.

Le Chat-Noir ferma ses portes en 1897. Les ombres chatnoiresques allèrent danser ailleurs.



REPRÉSENTATIONS

Ombres Françaises

De CARAN D'ACHE

Mardi, Jeudi et Samedi, à 8 h 3/4
18, rue Saint-Lazare

PROGRAMME

Ouverture ORCHESTRE

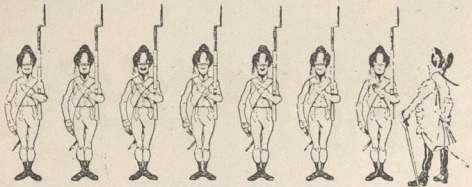
PREMIÈRE PARTIE

PROLOGUE dit par le Caporal Poire. H-CHÉRY

WATTIGNIES

Grande Pièce Militaire en 20 Tableaux

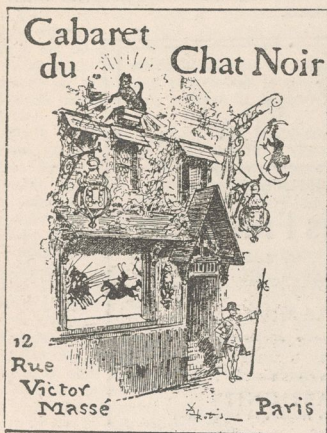
La Frontière de la Patrie en 1709.	Le courage fidèle.
Enrôlement des Volontaires.	L'engagement des héros de Wattignies.
Voilà les bataillons qui passent	Le canon parle
Le Grand Carnot.	Nos Intrepides
Cavalerie ennemie	Attiliers ennemis hachés sur leurs pièces.
Les masses ennemies s'ébranlent	Gloire aux trois couleurs
Formez le cercle!	Moment critique
Paroles héroïques de général Mouchaussen	En avant — Effort suprême
Le point stratégique.	Vive Carnot.
La conduite héroïque du capitaine Van Polin.	



Les chansonniers étaient les mêmes qu'à Montmartre. Les pièces d'ombres aussi. Malgré tout, « ça n'était pas tout à fait ça ». Il manquait l'ambiance. Il manquait Montmartre.

Déjà, alors que Salis opérait encore, Trombert avait montré des ombres en son cabaret du *Lyon d'Or*, et Bodinier avait fait de même en son Théâtre d'Application. On vit, plus tard, des spectacles de sil-

houettes noires au Conservatoire de Mont-



Le Chat noir, par Robida.

martre, à la Boîte à Musique, à l'exposition de 1900, à la salle Lanery, dans des théâtres

(Mathurins, Petit-Théâtre, Antoine, Théâtre d'Antin, Fémina), aux Quat'z'Arts, à la Chaumière, chez Fursy.

Le vrai continuateur de Salis, le gardien de la flamme et de la tradition, fut Dominique Bonnaud, ami et collaborateur du gentil-homme cabaretier. Bonnaud ouvrit en 1904, le cabaret de la Lune-Rousse où la bonne formule fut reprise, non sans succès.

Le cinéma pouvait-il enterrer les théâtres d'ombres?

Le fidèle Paul Jeanne prétendait que non.

« Jamais le cinéma — écrivait-il — même lorsqu'il sera en couleurs, ne pourra nous donner une sensation semblable. Au Chat-Noir, c'était la vision artistique; au cinéma, ce sera une reproduction photographique mouvante, une réalité relative, là où nous avions une réelle réalisation poétique. »

Jusqu'à la guerre de 1914 — et même quelques années après, les ombres montmartroises ont vécu, dans le respect plus ou moins strict des conceptions artistiques du Chat-Noir.

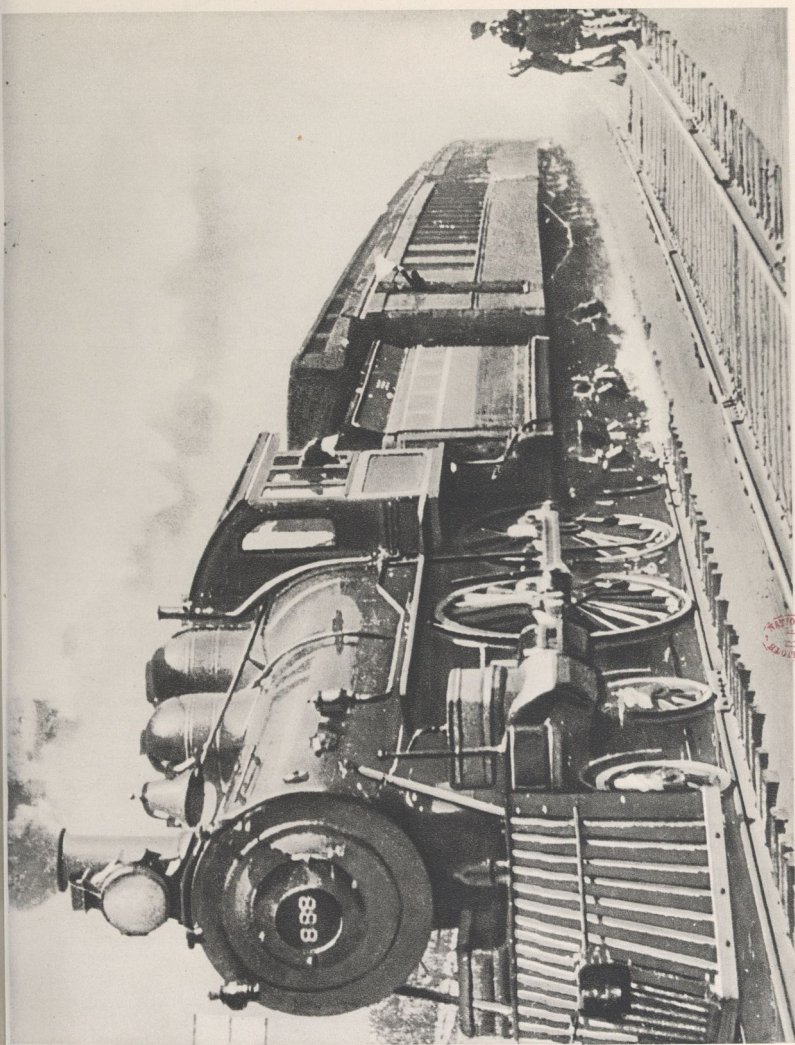
Puis elles ont disparu, silencieusement.

Pourquoi?

Sans doute parce que les cabarets artistiques leur ont préféré les revues qui donnent à ces établissements de petits airs de music-halls.

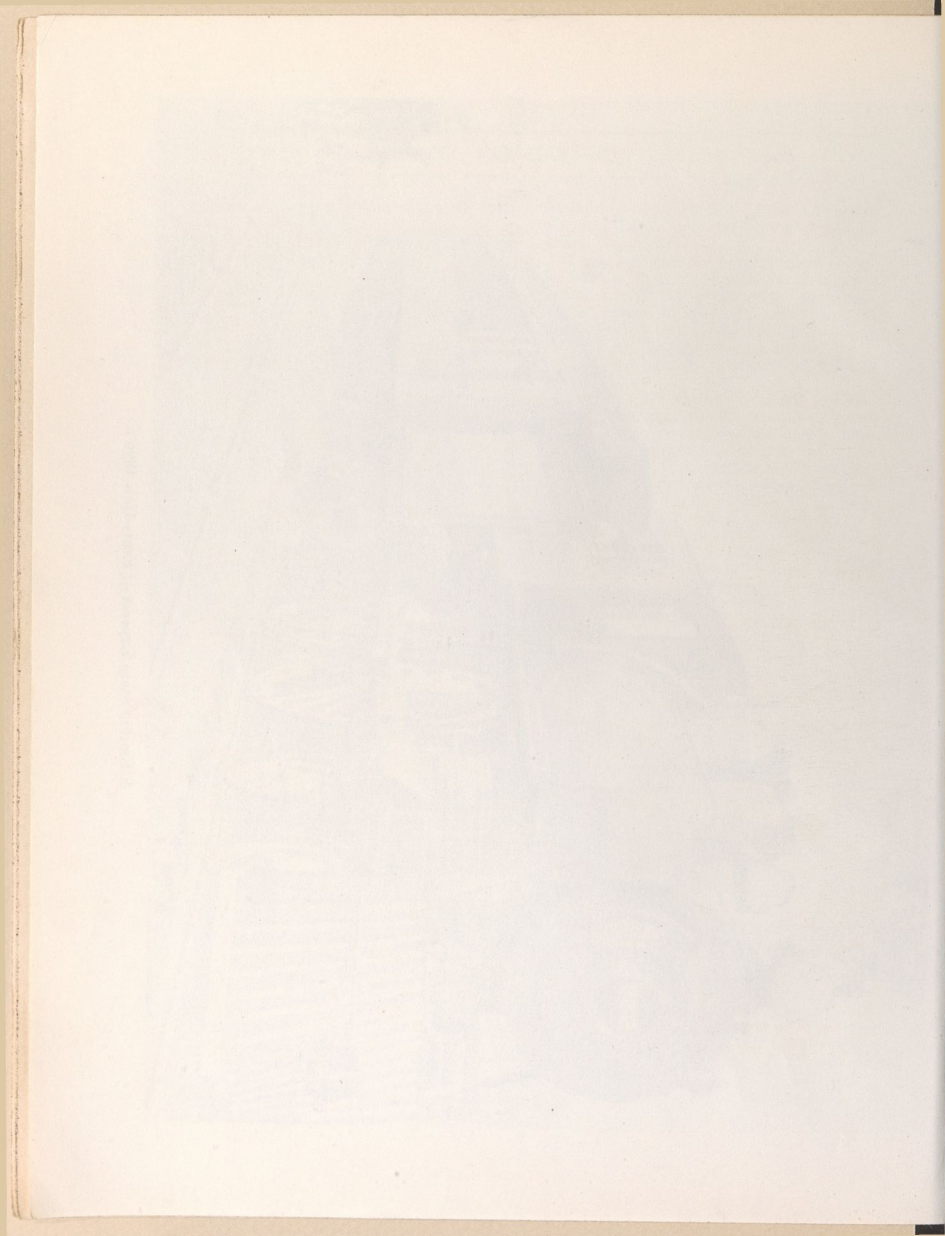
...Et aussi, tout de même, parce que notre ami le cinéma était devenu bien grand.





L'Empire State Express - (Etats-Unis 1896).

REVUE
GÉNÉRALE
DES
MÉTALLURGES



CHAPITRE III

ARTISANS ET PRÉCURSEURS

L'ÉVOCACTION des spectacles de fantasmagorie et d'ombres chinoises — qui fait l'objet de notre chapitre précédent — n'a qu'un seul but : montrer comment s'est formé, en cent ans environ, le goût pour les spectacles d'écran qui a permis au public de considérer le cinéma comme une conclusion logique, comme un aboutissement attendu.

Par contre, elle ne tend pas à avaliser cette opinion assez courante qui fait du cinéma le résultat de perfectionnements successifs et systématiques des projections de verres peints et de silhouettes découpées.

...Car cette hypothèse n'est pas conforme aux faits.

Certes, on a fait des projections animées de lanterne magique, en « mécanisant » des plaques. On réussissait ainsi à faire accomplir aux personnages dessinés quelques gestes saccadés. De nombreux « physiciens » s'y sont divertis et, au XVIII^e siècle, on faisait grand cas des « tableaux mécanisés » que l'Abbé Nollet avait construits pour « produire sur l'œil des impressions agréables et servir de bouquet à presque toutes les séances de lanterne magique, de fantasmagorie et de science illustrée ».

Mais ce n'est pas en insistant dans ce sens-là qu'on pouvait arriver au cinématographe. Il est un autre processus qu'il faut prendre en considération.

Au fond, le cinéma est né de l'exploitation d'une particularité de notre vision : la *persistance rétinienne*.

Expliquons cela sans trop entrer dans les dissertations scientifiques.

« En jouant au coin du feu, a écrit F. Marion (1), les enfants s'amuseaient quelquefois à faire tourner avec vitesse un charbon dont une des extrémités est incandescente. A mesure que le mouvement de rotation devient plus rapide, l'axe lumineux augmente d'amplitude; et enfin, lorsque l'on atteint une certaine vitesse, on voit une circonférence entière sur tous les points de laquelle le charbon semble être à la fois. Or, comme son mouvement n'est évidemment que successif, il faut en conclure que la sensation lumineuse sur l'organe de la vue a une durée appréciable, puisque l'impression produite par le charbon dans une des positions qu'il occupe n'a pas encore cessé pendant le temps qui s'écoule jusqu'à son retour dans cette position. »

Tel est le phénomène de la persistance rétinienne.

On le connaît depuis longtemps.

Si la bibliothèque d'Alexandrie n'avait pas été incendiée, on saurait si Euclide et Ptolémée en parlaient dans leurs traités d'optique.

(1) *L'Optique*.

On sait, en tout cas, que le poète Lucrèce (95-53 avant J.-C.), auteur de *la Nature des choses*, a fait une allusion très nette à cette paresse de notre rétine.

Au XI^e siècle, le savant arabe Al Hazen a décrit une toupie colorée qui, pendant sa rotation, prouvait « la persistance des images sur le fond de l'œil ».

Sept cents ans plus tard, l'abbé Nollet déjà nommé montrait, dans le même ordre d'idées, une « toupie éblouissante ».

Le chevalier d'Arey, son contemporain, entreprit de mesurer la durée de la persistance rétinienne et il l'évalua à un huitième de seconde. Il se trompait de peu puisque la science moderne la fixe avec certitude à un dixième de seconde.

En 1824, l'anglais Peter Mark Roget formula sa théorie : « Persistence of Vision with Regard to Moving objects ».

Vers 1825, on voit apparaître un appareil, très simple d'ailleurs, qui illustre le phénomène dont l'épanouissement du nerf optique est le siège. C'est le *thaumatrope* du docteur Paris.

En le ramenant à sa plus simple expression, un enfant peut le construire. Sur un morceau de carton blanc, on dessine, d'un côté une cage vide, de l'autre un oiseau. On attache deux morceaux de fil, l'un en haut et l'autre en bas. On fait tourner rapidement le carton autour de l'axe ainsi formé... Les deux dessins se confondent et on voit l'oiseau dans la cage.

Antoine Plateau, de Gand, réalisa en 1832 un instrument qu'il appela *phénakistiscope* (1). Pour la description de celui-ci, passons la parole à Charles Baudelaire qui disait dans *Morale du joujou* :

« Supposez un mouvement quelconque, par exemple un exercice de danseur ou de jongleur, divisé et décomposé en un certain nombre de mouvements; supposez que chacun de ces mouvements — au nombre de vingt, si vous voulez — soit représenté par une figure entière du jongleur et du danseur,

et qu'ils soient tous dessinés autour d'un cercle de carton.

« Ajustez ce cercle, ainsi qu'un autre cercle troué, à distances égales, de vingt petites fenêtres, à un pivot au bout d'un manche que vous tenez comme on tient un écran devant le feu. Les vingt petites figures, représentant le mouvement décomposé d'une seule figure, se reflètent dans une glace située en face de vous. Appliquez votre œil à la hauteur des petites fenêtres, et faites tourner rapidement les cercles. La rapidité de la rotation transforme les vingt ouvertures en une seule, circulaire, à travers laquelle vous voyez se réfléchir dans la glace vingt figures dansantes, exactement semblables et exécutant les mêmes mouvements avec une précision fantastique. Chaque petite figure a bénéficié des dix-neuf autres. Sur le cercle, elle tourne, et sa rapidité la rend invisible; dans la glace, vue à travers la fenêtre tournante, elle est immobile, exécutant en place tous les mouvements distribués entre les vingt figures. »

L'année suivante, l'Américain Horner construisit le *zootrope* qui était une sorte de phénakistiscope vertical, un jouet que l'on voyait encore dans les bazars il y a peu de temps : à l'intérieur d'un cylindre qui peut tourner autour d'un axe vertical, on place une bande de papier jalonnée de dessins semblables à ceux de Plateau. Des fenêtres percées dans le cylindre permettent, lorsque celui-ci est mis en mouvement, de voir les images s'animer et reconstituer le geste ou la scène.

Dans son livre sur *l'Optique* — publié en 1867 — Fulgence Marion a parlé de ces appareils comme d'amusants objets de récréation qui jouaient sur les illusions optiques.

Qu'un homme aussi averti de ces questions n'en ait pas dit plus montre bien qu'à cette époque on n'attendait pas la projection lumineuse animée : l'esprit public ne la concevait pas.

Pourtant, quelques hommes s'y intéressaient. En France, Duboscq avait essayé de projeter sur un écran les images du phénakistiscope. En Autriche, von Uchatius s'était pareillement employé avec les vues du *stro-*

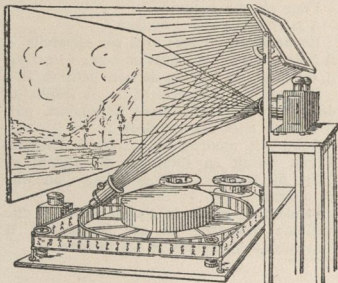
(1) Il est à noter que Plateau était presque aveugle lorsqu'il réalisa son invention.

boscope de Stampfer. En Angleterre, Bryant avait construit un phénakistiscope de projection.

La réalisation la plus importante fut celle de Reynaud.

*
**

Né en 1844, Emile Reynaud était, en 1870, établi photographe à Paris. Il s'intéressait aux sciences naturelles, il avait dessiné les principales familles de plantes pour le dictionnaire botanique de Focillon et il donnait à l'école industrielle du Puy des conférences accompagnées de projections lumineuses.



Théâtre optique de Reynaud (gravure de l'Histoire du Cinéma, de G.-M. Coissac).

En 1877, il inventa le *praxinoscope* qui était un zootrope très perfectionné.

L'appareil de Reynaud comportait un cylindre beaucoup plus large que celui de Horner, les images étaient plus nombreuses et se reflétaient sur des miroirs placés au centre.

L'ingénieur photographe chercha le moyen de projeter ces vues sur un écran et, pour allonger la durée de la projection, il supprima le circuit fermé du praxinoscope. Il enroula sa bande d'images sur une bobine débitrice et la fit se dérouler devant les miroirs pour la diriger ensuite vers une

seconde bobine. Au passage, il captait le reflet de l'image mouvante et le projetait sur un écran à l'aide d'une lanterne. Il baptisa son dispositif du nom de *Théâtre Optique*.

C'était, déjà, le dessin animé.

Il en donna les premières démonstrations à l'Exposition de 1889 et, trois ans plus tard, il organisa des représentations régulières au Musée Grévin — où elles sont rappelées par une plaque commémorative.

Annoncé par une belle affiche de Chéret, le premier spectacle eut lieu le 28 octobre 1892.

Le programme était ainsi conçu :

PANTOMIMES LUMINEUSES

composées et présentées par E. Reynaud

inventeur du Théâtre optique

Musique de Gaston Paulin

Pauvre Pierrot

pantomime

Personnages : Pierrot, Arlequin,

Colombine

(la scène se passe

dans le jardin de Colombine)

Clown et ses chiens

intermède

Un bon bock

Scène comique

Personnages : un promeneur,

un voyageur, un marmiton, une servante

(la scène se passe

dans la cour d'une auberge)

Les pantomimes lumineuses de Reynaud étaient dessinées, image après image, sur des bandes de celluloid. Ces bandes étaient perforées, pour leur assurer un déroulement régulier, et ce petit détail correspond à une particularité essentielle du cinématographe. Par cette invention de la perforation du film, Reynaud se place au premier plan des artisans du cinéma.

En 1896, après avoir vu le cinématographe Lumière, G. Mareschal notait, dans le *Monde Moderne* :

« On avait déjà construit un appareil du même genre, il y a six ou sept ans, mais son inventeur, M. Reynaud, qui montrait des scènes très amusantes, a eu le tort de ne

pas vouloir se servir de la photographie et d'utiliser des images dessinées à la main. »

N'empêche que d'autres trouvaient que c'était mieux ainsi. Max de Nansouty, par exemple, qui, sous le pseudonyme de Grady, écrivait dans le *Petit Temps* :

« Dans son *théâtre optique*, M. Reynaud a su concilier l'art et la science en y ajoutant l'amusement. Ce n'est plus un mouvement unique dont le spectateur a l'illusion, ce sont des scènes tout entières qui défilent sous les yeux, projetées sur un écran, largement agrandies, séduisantes et vivantes. L'artiste a remplacé le photographe; le nombre des poses a été réduit dans la proportion la plus grande sans nuire à l'illusion. »

La scène du *Bon Bock* durait quinze minutes. C'était tout autre chose que les mouvements reconstitués par le phénakistiscope et le praxinoscope.

Ce fut sans doute le théâtre optique de Reynaud qui inspira à Villiers de l'Isle-Adam cette description donnée, en 1886, dans *L'Ève future* :

« Une longue lame d'étoffe gommée incrustée d'une multitude de verres exigus, aux transparences teintées, se tendit latéralement entre deux tiges d'acier, élevant les foyers lumineux de la lampe astrale. Cette lame d'étoffe tirée à l'un des bouts par un mouvement d'horloge, commença à glisser très vivement entre la lentille et le timbre d'un puissant réflecteur. Celui-ci, tout à coup, sur la grande toile blanche tendue en face de lui, réfracta l'apparition, en sa taille humaine, d'une très jolie et assez jeune femme rousse... Les mouvements s'accusaient avec le fondu de la vie-même, grâce aux procédés de la photographie successive. »

L'écrivain anticipait, car Reynaud ne se servait pas encore de la photographie. Il l'a employée plus tard : trop tard.

Après le théâtre optique, il a créé, le *photoscénographe* avec lequel il obtint des projections animées d'un cachet plus artistique que celles qui furent présentées la même année par Lumière. Pour la reproduction, il n'utilisait pas toutes les photographies enregistrées, mais une sélection. Il parvenait néanmoins à restituer un rythme normal.

Selon ce procédé, il présenta au public du Musée Grévin deux autres pantomimes lumineuses (photo-peinture animée) : *Guillaume Tell*, avec Footit et Chocolat, et le *Premier Cigare*, avec Galipaux.

La préparation de ces vues nécessitait un travail assez long, trop long au gré des administrateurs du musée Grévin... qui se séparèrent de Reynaud.

Du reste le cinéma de Lumière était déjà en exploitation. La concurrence était sérieuse.

Le Théâtre optique était, avant la lettre, un « permanent ». Il fonctionnait de 15 heures à 18 heures et de 20 heures à 23 heures. C'est ce qui explique qu'il put donner 12.800 représentations.

Pour aboutir à quoi?

A la ruine de son inventeur.

Reynaud dut vendre tous ses appareils — il fallait vivre — et, dans un accès de cafard, il détruisit les bandes de son petit théâtre.

Il travailla obscurément — ô ironie du destin! — pour une firme de cinéma, puis il dessina chez un architecte...

Oublié, il mourut en pauvre à l'hospice d'Ivry. C'était en 1918. Ses fils étaient au front. Sa femme tenait la caisse d'un ciné de quartier.

Pendant ce temps, le cinéma devenait une brillante industrie, un art fascinateur. Il construisait des gloires et des fortunes...

**

Après avoir suivi jusqu'au bout la destinée d'Emile Reynaud, précurseur inspiré, pionnier courageux, savant méticuleux et artiste enthousiaste, il nous faut revenir en arrière. Et reprendre à sa source une autre des branches de l'histoire du cinéma.

Au XVIII^e siècle, plusieurs chimistes et physiciens européens constatèrent l'action exercée par la lumière sur certains produits — sur les sels d'argent, notamment.

L'idée leur vint, de mettre à profit ces propriétés pour fixer les images qui se formaient dans la chambre noire imaginée par J. B. della Porta.

En d'autres termes, on tournait autour du principe de la photographie.

Ce fut un Français, Nicéphore Niepce, qui donna la solution.

Un autre Français, Louis-Jacques-Mandé Daguerre, compléta l'invention par quelques trouvailles personnelles et — on peut le dire sans être médisant — tira énergiquement la couverture à lui. De Niepce on ne parle plus

née à la rapidité d'instantané que nous lui connaissons aujourd'hui.

Il est piquant de relever, après G. M. Coissec, des propos sur la daguerréotypie publiés en 1845, dans les *Cahiers*, par l'excellent Champfleury.

« Quel serait notre délire, disait l'auteur des *Amoureux de Sainte-Périne*, si nous pouvions voir les progrès que la daguerréotypie aura réalisés dans cent ans, quand ce ne sera plus une parcelle de la vie que l'on saisira, mais quand ce sera la vie tout entière qui s'animera, se déroulera sous les yeux émerveillés de nos descendants!

« Je ne me suis jamais donné comme un grand prophète, mais je *sens* et je *sais* que ces choses arriveront.

« On fait dire souvent des bêtises, des âneries colossales à l'imprimerie. Comme avec un récit, un roman qui ne serait montré que par la daguerréotypie perfectionnée au point de nous offrir une série de représentations de la vie, ainsi que dans la lanterne magique, tout nous apparaît clair, net, vivant en un mot. Ce serait là le plus grand art. »

Pour quelqu'un qui ne voulait pas poser au prophète, Champfleury avait bel et bien prévu le cinéma!

Les pressentiments de cet écrivain correspondaient aux préoccupations de plusieurs savants que hantait le désir d'employer la photographie pour analyser le mouvement ou pour en faire la synthèse.

En 1849, Hervé Faye se sert de la daguerréotypie pour étudier le mouvement des astres.

En 1851, Jules Dubosec remplace les images dessinées du phénakistiscope par des images photographiques : c'est le *stéréofantascope*.

En 1861, l'Américain Sellers invente le *kinématoscope* qui permet d'observer par un oculaire la succession des photographies d'un mouvement. (En 1870, son compatriote Heyl projettera les vues du kinématoscope à l'aide du *phasmatrope*.)

La même année 1861, l'Anglais Du Mont prend un brevet pour un « appareil photographique propre à reproduire les phases successives d'un mouvement ».



Musée Grévin

Tous les Jours
de 3 heures à 4 heures
et de 8 heures à 11 heures

PANTOMIMES LUMINEUSES

Composées et présentées
par E. REYNAUD,
Lecteur de Théâtre-Opéra,
Musique de Gaston PAILLIS.

Programme :

UN RÊVE AU COIN DU FEU

Le Sommeil. — Le Génie du Feu. — Les Apparitions.
Le Réveil.

GUILLAUME TELL

MÈSE COMIQUE

Mimée par FOOTITT et CHOCOLAT, du Nouveau-Cirque

Reproduite par la

PHOTOGRAPHIE ANIMÉE EN COULEURS
(Appareil et procédé de E. REYNAUD.)

AUTOUR D'UNE CABINE

MÉTAVENTURES D'UN COPURCHIC AUX BAINS DE MER

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

Pour les représentations périodiques des PANTOMIMES LUMINEUSES, s'adresser
à M. REYNAUD, au Théâtre de Musée Grévin.

Programme du spectacle de Reynaud.

et la photographie fut appelée daguerréotypie.

N'entrons pas dans les histoires de bitume de Judée et de chlorure d'argent, d'hyposulfite de soude et de collodion, d'huile de lavande et de gélatino-bromure. Rappelons tout de même que, de perfectionnement en perfectionnement, la photographie fut ame-

En 1864, Ducos du Hauron fait breveter un dispositif « susceptible de projeter les photographies sur une toile et de donner aux yeux de toute une assemblée le spectacle réjouissant et à peu près inédit de la reproduction du mouvement par l'image ».

Vers 1870, l'Américain Muybridge imagine d'analyser la locomotion animale (celle du cheval, pour commencer) par des clichés photographiques. Ernest Coustet décrit ainsi le procédé (1) :

« Une piste était tracée devant un large écran blanc orienté de manière à être vivement éclairé par le soleil. En regard de l'écran s'alignait une batterie d'appareils photographiques, munis chacun d'un obturateur électrique dont les contacts de déclenchement étaient maintenus écartés par des fils tendus en travers de la piste. L'animal en expérience cassait les fils en passant et déterminait ainsi le fonctionnement des obturateurs, à mesure qu'il avançait. Les premières expériences avaient été effectuées avec une batterie de douze chambres noires; le nombre des appareils fut ensuite porté à trente, puis à quarante.

« Muybridge fit passer devant ses objectifs les plus célèbres chevaux de course alors connus de l'autre côté de l'Atlantique : Abe-Edginton, Mahoruch et surtout Sallie-Gardner. Il les lança à la vitesse de 1.142 mètres par minute; le pas, le trot, les galops à divers temps furent successivement étudiés, et bientôt un premier recueil d'images instantanées vint révéler à ceux qui se croyaient le mieux informés quelles poses prend un cheval pour sauter une barrière ou pour traîner un phaéton. »

Muybridge photographie d'autres mouvements et, quelques années plus tard, il sera en mesure de les projeter sur un écran au moyen de son *zoopraxiscope*.

En 1874, l'astronome Janssen construit un *revolver astronomique*. C'est un appareil photographique à plaque mobile. La plaque, de forme circulaire, est animée d'un mouvement de rotation saccadé. Chaque arrêt correspond à une prise de vue. Janssen peut

ainsi enregistrer le passage de la planète Vénus sur le soleil.

C'est ici qu'il faut parler de Marey.

**

Le physiologiste Etienne-Jules Marey s'intéressait depuis longtemps à l'inscription graphique des mouvements. Il était l'inventeur du *sphygmographe*, appareil qui fournit un témoignage inscrit des variations de pouls d'un malade.

Recourant à la photographie, il obtient des clichés analytiques de mouvements. Par exemple, il habille un coureur d'un maillot noir portant, aux bras et aux jambes, de larges lignes blanches. Marey fait courir l'homme dans un hangar, devant un fond de velours noir. L'appareil enregistre ce pas de course : seules, les lignes blanches impressionnent la plaque. Le cliché obtenu montre donc une série de traits blancs correspondant aux positions successives des bras et des jambes. Le pas de course est analysé.

Toutefois, ce système n'offre que des possibilités limitées. Le *revolver* de Janssen inspire à Marey l'idée d'un nouvel instrument : le *fusil photographique*.

Le principe de la plaque circulaire subsiste mais Marey obtient douze images à la seconde, ce qui autorise d'intéressantes études sur la locomotion (sur le vol des oiseaux, en particulier).

Malgré tout, les plaques de verre ne sont pas d'un maniement pratique : elles sont rigides, pesantes, fragiles... Marey cherche autre chose.

L'invention de la plaque pelliculaire — du film, comme on dit aujourd'hui, lui ouvre des perspectives nouvelles. Il construit alors son *chronophotographe*, en 1890 :

Un film se déroule derrière l'objectif de cet appareil photographique. Un obturateur masque automatiquement l'objectif entre deux prises de vues, assurant ainsi la séparation des images sur la pellicule (sans cet obturateur, on obtiendrait des images chevauchantes).

L'appareil d'enregistrement des vues animées est créé. Il analyse des mouvements

(1) *Le Cinéma* (Hachette, édit.)

assez compliqués : ondulation, reptation, etc. Il révèle comment le chat s'y prend pour toujours retomber sur ses pattes.

En 1893, Marey construit un projecteur qui



Étienne-Jules MAREY.

lui permet d'agrandir ses films sur un écran. Deux ans plus tôt, son préparateur Demyer a obtenu des projections au moyen d'un appareil utilisant des images chronophotographiques reproduites sur disques de verre. Ce sont les premières projections de photographies animées, mais elles sont de courte durée et donc, d'un intérêt limité.

N'empêche que Marey a fait joliment avancer la question!

Le 24 juin 1930, l'Académie de Médecine a fêté le centenaire du grand physiologiste qui fut son président. Le professeur Charles Richet a prononcé un discours et il a déclaré ceci :

« On a dit que Marey a fait l'analyse du mouvement et non la synthèse. Mais est-ce que l'analyse n'implique pas la synthèse? »

Dans les milieux où l'on discute de l'invention du cinéma, on ne s'en tient pas à cette douce philosophie. On chicane Marey

sur la qualité de ses clichés, sur la régularité du déroulement de sa pellicule, etc.

Au fond, l'affaire peut être ramenée à ce détail important : Marey n'a pas adopté la perforation du film.

Mais Reynaud l'avait adoptée, lui.

Il suffisait de marier les découvertes respectives de Reynaud et de Marey.

C'est à ce mariage qu'ont présidé les frères Lumière.

**

Avant de revenir au « cinématographe » proprement dit, il faut parler de Thomas Edison.

Depuis des années, le « magicien d'Orange », comme l'appellent ses compatriotes, s'occupe très sérieusement de la synthèse du mouvement pour des raisons très personnelles que nous verrons tout à l'heure. Vers 1887-1888, il construit un *kinétographe* qui enregistre photographiquement sur un rouleau semblable à celui du phonographe. Plus tard, il perfectionne son dispositif en substituant à l'encombrant rouleau le film souple que vient de fabriquer George Eastman. Il prend brevet en 1891.

En 1893 — peut-être même un peu plus tôt — il réalise son *kinétoscope*.

Il en a été parlé incidemment dans le premier chapitre. Reprenons néanmoins la description qu'en a donné G. M. Coissac :

« Il consistait en une sorte de boîte sur laquelle on se penchait pour examiner des scènes d'un format très réduit se déroulant sous un petit vitrage. Les images passaient derrière un oculaire grossissant; elles étaient éclairées par une lampe à incandescence et étaient entraînées par un moteur fonctionnant sous l'action d'une batterie de quatre accumulateurs. »

La presse d'outre-Atlantique publie des articles émerveillés sur la nouvelle invention du « magicien ». Les articles trouvent immédiatement un écho en France.

Henri de Parville, qui tient aux *Annales* la rubrique des « Inventions et découvertes », consacre son papier du 19 août 1894 à cette révélation. Il écrit :

« Le kinétoscope permet de faire défiler devant les spectateurs d'une grande salle toute une scène amusante et humoristique. C'est le théâtre sans acteurs, la représentation intégrale d'un vaudeville sans paroles, d'un drame muet, etc. Et pourtant il n'y a rien sur la scène que des photographies qui donnent l'illusion absolue de la réalité. Les gens courent, s'arrêtent, se disputent, ont l'air de parler, et le théâtre est vide. »

De Parville objecte bien qu'au fond ça n'est pas très nouveau, que ce *kinétoscope* dérive du vieux phénakistiscope de Plateau. Il rend hommage aux travaux antérieurs de Muybridge, Marey, Demeny, etc. Mais il ajoute :

« Edison n'a eu qu'à appliquer l'idée; mais comme toujours il a mis sa marque personnelle à l'invention. Il a fait très grand alors que nous faisons très petit. »



Le phonokinétoscope d'Edison.

Encore une erreur d'optique! Puisque, pour finir Edison ne gagnera pas la course.

Le chroniqueur des *Annales*, notons-le, semble croire que le kinétoscope est un appareil de projection. Il se trompe.

Mais, quelques semaines plus tard, les Parisiens peuvent voir un kinétoscope (dans la salle des dépêches du *Petit Parisien*, bou-

levard Montmartre) et ils constatent que l'appareil ne fonctionne que pour un seul spectateur à la fois.

Les appareils d'Edison que les frères Werner exhibent en série, l'année suivante, dans une salle du boulevard Poissonnière, rencontrent un certain succès auprès des promeneurs, *mais ça n'est toujours pas la projection.*

Le *kinétoscope*, il faut le souligner, est le résultat de préoccupations qui ne sont pas seulement scientifiques : Thomas Edison a la ferme intention d'inventer un nouveau spectacle.

Pourquoi? Et comment?

C'est ici que cela devient intéressant.

Edison a inventé le phonographe — après Charles Cros, toutefois — et, s'il recherche la synthèse du mouvement, c'est pour donner une illustration à l'audition de sa machine parlante. C'est, en somme, *pour joindre le geste à la parole.*

On conçoit l'importance que cela peut avoir :

Si Thomas Edison réussit, le cinéma parlant viendra au monde sans passer par le stade du film muet!

...Mais il ne réussit pas.

Charles Marsillon (1) nous explique bien que le savant américain a fait construire dans sa propriété de New-Jersey une salle obscure qu'il dénomme « Black Maria » et que là, « au moyen d'une sorte de lanterne magique » il projette sur un écran les photographies du kinétoscope « amenées à grandeur naturelle »... On peut dire qu'il s'agit d'une expérience de laboratoire, sans plus.

Marsillon parle aussi du *phono-kinétographe*, la grande conception d'Edison :

« En même temps qu'il reproduit, en leur donnant toutes les apparences de la vie, les gestes, et mouvements d'êtres humains et d'animaux, le phono-kinétographe les accompagne des conversations que ces personnes tenaient ou des cris poussés par les animaux lorsqu'on les a photographiés. »

Si cela était réalisé *pratiquement*, on le saurait. On le saurait à plus ou moins brève

(1) *Revue Encyclopédique*, 15 septembre 1894.

échéance, avec tout un luxe de détails. Or, on n'en entend plus parler.

La création du cinéma parlant est reportée à plus tard!

Il n'est même pas sûr que Thomas Edison ait, le premier, projeté ses propres films muets en public. En effet, le 5 février 1894, à l'atelier d'optique de Riley — à New-York — Jean Acémé-Leroy présente sur un écran des films du kinétoscope : *L'exécution de Mary d'Écosse* et *le Débarbouillage de Bébé*.

Maurice Noverre, dans son *Nouvel Art cinématographique* (avril 1930) reproduit le programme de la représentation donnée le 22 février 1895, à Clington (*New-Jersey*). En voici la traduction :

Prochainement!
 OPERA-HOUSE
*Anniversaire de la naissance
 de Washington*
 mercredi, 22 février 1895
 Le cinématographe
 La Cie Novelty
 présente
 le merveilleux cinématographe
 de Le Roy
 montrant
 les splendides et étonnantes
 tableaux en mouvement de vie.
Vus une fois ne seront jamais oubliés
 GEO WOOD, le minstre comédien
 et chanteur
 NEW-YORK, la métropole
 Cent vues de la Cité merveilleuse.
 Mlle BINA, Reine des voyantes
 DEXTER, l'Australien mystificateur
 et autres attractions
 intéressantes et amusantes.
 Prix : 15 c., 25 c. et 35 c.

D'autre part, le 20 mai 1895 Woodville Latham projette dans Broadway — au moyen de *L'Eidoloscope* construit par le Français Eugène Lauste, collaborateur d'Edison — le film du match de boxe opposant Young Griffio à Battling Barnett. C'est sans doute le premier reportage cinématographique.

**

En France, le 13 février 1895, les frères Lumière déposent un brevet concernant un « appareil servant à l'obtention et à la vision des épreuves chronophotographiques ».

Ils font plusieurs démonstrations de cet appareil : le 22 mars, à la Société d'encouragement à l'industrie nationale; le 12 juin, au congrès des Sociétés photographiques; le 11 juillet, à la Revue générale des sciences; le 10 novembre, à l'Association des photographes belges; le 16 novembre, à la Sorbonne.

Puis c'est le grand jour, le 28 décembre 1895, la fameuse séance du Grand Café. La recette de cette première journée atteint la somme de trente-cinq francs!

Le kinétoscope d'Edison est dépassé.

Thomas Armat, qui avait collaboré avec un jeune sténographe nommé C. F. Jenkins — créateur d'un *phantoscope* projetant des films sur un mur-écran — s'associe en 1896 avec Edison pour lancer le *vitastope*. La première présentation publique de cet appareil a lieu le 20 avril 1896 au Koster Bial's Music-Hall, dans Broadway.

Cette année-là, le cinématographe Lumière passe l'océan et s'installe à l'Eden Musée. L'Eidoloscope de Latham est au Keith's Union Square Théâtre. Le cinématographe d'Acémé Le Roy est à Brooklyn, au Bijou-Théâtre.

Tel est le départ de l'industrie du film.

D'autres inventeurs sont à citer.

Tout d'abord, Raoul Grimoin-Sanson qui n'eut que le tort de ne pas pouvoir sortir son *phototachygraphe* avant l'appareil des frères Lumière. Quand il le présenta à la presse, il arrivait bon deuxième...

Les Anglais parlent d'un « père du cinématographe » qui serait William Friese-Greene.

Les Allemands mettent en avant le nom du Dr Anschütz de Lissa. Ils mentionnent aussi un Skladanowsky, qui aurait fait des projections animées au Wintergarten de Berlin.

Voilà à peu près tout ce que l'on peut dire à propos de l'invention du cinéma.

Certes, on pourrait éplucher les listes de brevets qui se rapportent aux procédés de photographie et de projection et commenter à perte de vue.

On pourrait discuter les innovations, les priorités et les plagats.

On pourrait se livrer à des investigations laborieuses pour prouver que c'est X. et non Z. qui, le premier, eut l'idée de placer la manivelle à droite ou de pousser la targette à gauche — je schématise — mais ce sont des débats très spéciaux qu'il faut abandonner, précisément, aux spécialistes. Ils se chargent de s'y attarder.

Pour nous, constatons que l'outil cinématographique est créé (1).

Il reste à voir ce que l'on va en faire...

Pourtant, on ne peut quitter ce chapitre des précurseurs sans parler d'un homme qui ne figure pas dans l'énumération précédente.

Il s'agit de Louis-Aimé-Augustin Leprince.

Né à Metz en 1842, il était le fils d'un officier français ami de Daguerre.

Il étudia la physique et la chimie à Bonn et à Leipzig, il apprit la peinture à Paris, avec Carrier-Belleuse, fit de la photographie en Italie et participa à la guerre de 1870 comme volontaire.

Etabli à Leeds (Yorkshire), puis à New-

York, il se spécialisa dans la photographie en couleurs sur céramique. Inspiré par les travaux de Muybridge, il travailla l'analyse photographique du mouvement. En 1886, il prit un brevet américain pour « méthode et appareil pour photographier les tableaux animés ».

Il poussa, dit-on, les perfectionnements très loin. Il conçut la perforation du film et l'éclairage du projecteur par une lampe à arc.

Selon les récits de ses contemporains, il obtenait des résultats fort intéressants. Et il était sur le point de faire mieux.

En septembre 1890, Leprince était en France. Il se proposait de regagner l'Amérique avec tout son matériel, car il avait demandé l'autorisation de donner des représentations publiques au Metropolitan Opera de New-York.

Le 16, il prit le train en gare de Dijon, à destination de Paris. Le train arriva, mais Leprince n'était pas dedans. Il avait disparu, ainsi que ses bagages et ses documents.

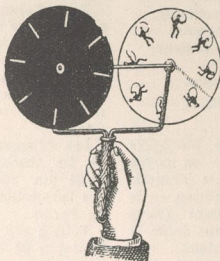
Les polices française et anglaise le recherchèrent en vain. On le tint pour mort.

L'histoire est troublante.

Puisque Leprince a disparu de la sorte on ne peut pas affirmer qu'il aurait pu, le premier, fournir la bonne solution au problème des projections animées.

...Mais on peut toujours dire qu'il a été le héros malheureux du premier scénario énigmatique.

(1) Signalons qu'il y avait au début du cinéma des films de plusieurs formats. Il fallut arriver à une standardisation du cadre de l'image et de la disposition des perforations.



CHAPITRE IV

PREMIÈRE ENFANCE

Les personnes qui, le 28 décembre 1895, assistèrent à la première représentation du « Cinématographe Lumière », ne pensaient sûrement pas que ce qu'elles venaient de voir bouleverserait, un jour, l'aimable industrie des spectacles.

Pour elles, c'était tout au plus une « attraction sensationnelle » (ce qui, dans le flot des superlatifs *fin de siècle* ne voulait pas dire grand-chose), une « curiosité » scientifique qu'il fallait avoir vue.

Elles croyaient que ça n'irait pas bien loin et qu'une fois le succès de « nouveauté » passé le cinématographe irait finir sa petite carrière sur les champs de foire, entre la femme-torpille et les danseuses exotiques.

Elles n'imaginaient pas un seul instant qu'un temps viendrait où cette surprenante lanterne magique produirait des ouvrages qu'on discuterait aussi passionnément que les drames de M. Sardou et les comédies de M. Donnay.

Le public parisien de 1895 était persuadé qu'il estimait la nouvelle invention à sa juste valeur en ne la prenant pas au sérieux.

Elle l'amusait parce que, en premier lieu, il n'en comprenait pas le fonctionnement.

Il admettait la projection animée sur écran, mais comme une amulette saisonnière, comme une faribole sans lendemain.

Même les frères Lumière, à qui l'on devait cette révélation, n'en attendaient pas monts et merveilles. Ils savaient, bien sûr, qu'ils avaient ouvert un bon filon, mais ils n'en évaluaient pas encore l'étendue et la richesse.

Les plus clairvoyants envisageaient surtout le point de vue scientifique. A la *Revue Encyclopédique*, Léon Vidal donnait un article (1) dans lequel, après avoir décrit l'appareil, il déclarait :

« Au point de vue scientifique, physiologique, artistique, etc., cet appareil est appelé à fournir des moyens d'étude précieux. Il faut se rappeler que, la reconstitution ayant lieu à l'aide d'un nombre d'images successives relativement considérable, de 900 à la minute, la synthèse à laquelle donne lieu leur mise en mouvement est des plus serrées. On comprend donc sans peine de quel secours va être pour la photochronographie un appareil de cette sorte, et quelles conditions nouvelles de succès il apportera aux si remarquables travaux de M. Marey. »

Tous les commentateurs de l'époque avaient le même ton. Ils prévoient des perfectionnements techniques (film en couleurs et même film parlant) et ils laissaient espérer — déjà — que le cinématographe serait mis à la portée des amateurs (pour les photos

(1) 16 mai 1896.

animées de famille!) mais nulle part on ne pressentait l'extension que la trouvailla des frères Lumière allait prendre tant sur le plan artistique que sur le plan commercial.

L'histoire du cinéma s'est d'ailleurs déroulée selon ces prévisions : on a tâté de la polychromie et de la sonorisation bien avant d'aboutir à un art d'importance internationale.

**

Quel fut, en France, le premier producteur commercial de films?

Si l'on met à part le cas un peu particulier d'Emile Reynaud, il semble bien que ce fut Henri Joly qui, avant les démonstrations de Lumière, fabriqua des films pour les kinéoscopes d'Edison exploités à Paris.

La première production, *importante et projetée*, fut celle des frères Lumière.

Les films de début avaient été tournés par des moyens de fortune. Des parents et des amis étaient les interprètes bénévoles de *L'Arrivée du train*, de *La Partie de cartes* et de *la Soupe de bébé*.

Pour continuer, pour alimenter la machine, il fallait faire appel à des concours extérieurs. Les Lumière engagèrent des opérateurs. Parmi ces précurseurs de la « chasse aux images », il faut citer A. Promio et F. Mesguich.

Dès 1896, Promio fit un grand voyage à travers l'Europe. M. Coissac, qui a eu la bonne fortune de lire son carnet de route, en a publié quelques passages (1). C'est un document de premier ordre sur les héroïques débuts du cinéma. On y voit Promio se débattre à la cour d'Espagne pour obtenir la possibilité de filmer l'artillerie en action. On l'y voit recourir à d'astucieux stratagèmes pour mener à bien sa mission lorsqu'il s'agit de « tourner » l'inauguration de l'Exposition de Stockholm ou les funérailles de la reine Victoria.

A Brème, n'ayant pas de chambre noire

pour y recharger ses appareils, il opéra à l'intérieur d'un grand cerceau à la mode du pays. A Genève, il se débrouilla pareillement avec un muid.

Chemin faisant, il inventa quelque chose.

Laissons-le raconter :

« C'est en Italie que j'eus pour la première fois l'idée des vues panoramiques. Arrivé à Venise et me rendant en bateau de la gare à mon hôtel, sur le grand canal, je regardais les rives fuir devant l'esquif et je pensais alors que si le cinéma immobile permet de reproduire des objets immobiles, on pourrait peut-être retourner la proposition et essayer de reproduire à l'aide du cinéma mobile des objets immobiles. Je fis de suite une bande que j'envoyai à Lyon avec prière de me dire ce que M. Louis Lumière pensait de cet essai. La réponse fut favorable. »

Depuis ce jour-là, peut-on ajouter, le « panoramique » est l'une des grandes ressources du cinéma.

Il est dommage que Promio n'ait pas publié un compte rendu complet de ses expériences et aventures. Ce serait une utile contribution à l'histoire du cinéma.

Son collègue Mesguich, par contre, a écrit un livre (1).

Lui aussi a fait des prises de vues panoramiques, mais en chemin de fer.

Il a présenté le cinématographe Lumière, non devant « un parterre de rois », mais devant presque tous les souverains qu'il allaît trouver successivement en leurs résidences respectives : Victor-Emmanuel III, Edouard VII, Nicolas II, Guillaume II, Georges I^{er} de Grèce, Manoël II de Portugal, Alphonse XIII ont compté parmi ses spectateurs. Il les a filmés eux-mêmes dans l'exercice de leurs fonctions.

En 1908, il a effectué, avec Wilbur Wright, les premières prises de vues aériennes au-dessus de l'aérodrome de Port-Long, près de Pau.

Au cours de sa carrière, il a réalisé de nombreux reportages cinématographiques : dans tous les pays d'Europe, puis en Afrique du Nord, au Soudan, en Egypte, en Syrie, en

(1) *Histoire du Cinématographe*, p. 195 et suivantes.

(1) *Tours de manivelle*, Grasset, 1933.

Palestine, aux Indes, au Japon, en Chine, en Océanie, aux Etats-Unis...

**

Les films du premier âge sont des films « pris sur le vif ». Ils donnent, en tableaux animés, ce que la photographie donnait à l'état statique.

On revient plusieurs fois sur les mêmes sujets.

Les divers fabricants copient les uns sur les autres.

La *Partie de cartes* de Louis Lumière (posée par son frère Auguste et le prestidigitateur Trewey) suscite des imitations.

Il en est de même pour *l'Arrivée du train*. Lumière l'avait filmée à la Clotat, Grimoin-Sanson la reprend à la gare d'Auteuil et Pathé à Vincennes.

A la *Sortie des Usines Lumière* correspond la *Sortie des usines Panhard et Levassor*, de Gaumont.

Les *Sorties du port*, les *Promenades en mer*, les *Baignades*, connaissent une pareille multiplication. (Marey, déjà, avait chronographié une promenade en mer pour l'étude des « vingt-quatre phases d'un coup d'aviron » et Reynaud avait consacré une « photo-peinture animée » aux *Mésaventures d'un Copurchic aux bains de mer*.)

Au *Bassin des Tuileries* s'opposent les *grandes eaux de Versailles* et la *Fontaine de la Concorde*.

Quant aux défilés militaires, on en trouve sur tous les écrans : ici, ce sont de simples biffins ; là, ce sont des artilleurs ; ailleurs, ce sont des chasseurs à cheval ou des cuirassiers.

C'est le règne de la carte postale pure et simple.

Cependant, à pas tranquilles, on s'achemine vers le film à scénario.

Après la *Pêche aux poissons rouges*, innocente fantaisie interprétée par Mlle Lumière, c'est la *Dispute de bébés* et *l'Arroseur arrose*.

On connaît le thème de ce bout de film qui est considéré comme le point de départ du cinéma comique, voire comme le premier

échantillon valable du spectacle cinématographique :

Un jardinier arrose des plates-bandes à l'aide d'un long tuyau fixé à une prise d'eau. Un jeune garnement arrive à pas de loup et pose le pied sur le tuyau. Le jet est tari, au grand étonnement du jardinier qui regarde sa lance de très près pour découvrir la cause de cet « incident technique »... Le gamin retire son pied... L'eau passe... et va frapper le jardinier en pleine figure. C'est très simple, et d'un effet sûr.

Le public rit de bon cœur.

Presque tous les concurrents de Lumière veulent avoir leur *Arroseur arrosé*. Et ils le fabriquent fébrilement (1).

Déjà, en 1896, on s'occupe de trouver des sujets plus « artistiques ».

Léar, chef-opérateur du fameux photographe Pirou, a l'idée de « mettre en film » une « vision d'art » qui a été éditée en album, vraisemblablement d'après un spectacle qui, en 1895, faisait fureur au Divan japonais. C'est *le Coucher de la Mariée*, grand film de soixante mètres. Pour l'exploiter, Pirou installe trois écrans dans Paris.

De cette œuvre qui connaît aussitôt un grand succès voici l'essentiel du scénario :

La mariée entre dans sa chambre. A l'adresse du marié invisible — qui doit attendre dans la pièce voisine — elle a un geste et un sourire mutins, comme on les faisait à l'époque. Elle enlève son corsage et bombe le torse. Puis, elle fait tomber sa jupe, dévoilant les dentelles de son jupon et les volants de son pantalon. Elle retire celui-ci, délace son corset et se frictionne avec satisfaction. Elle quitte ses chaussures et ses bas. Ça devient de plus en plus intéressant : la mariée décroche les épaulettes de sa chemise de jour, mais elle maintient l'empêchement dans ses dents, tandis qu'elle enfle sa chemise de nuit. La voilà prête. Elle se met au lit et, serrant tendrement le deuxième oreiller, elle attend.

(1) L'un de ces films a pour interprète du gamin facétieux Raymond Aimos qui se créera par la suite une grande popularité à l'écran et sera tué pendant l'insurrection d'août 1944.

Ce film sensationnel a dû être tourné une autre fois car le vieil acteur Desfontaines a conté à René Jeanne qu'il fut, en 1902, le partenaire de Louise Milly, « une jolie fille blonde et grassouillette qui depuis plusieurs mois faisait courir tout Paris à l'Olympia où elle jouait une courte pantomime, le *Coucher de la Mariée*, qui semblait alors être le comble de l'audace ». Desfontaines joua le rôle du marié qui se bormait à quelques apparitions et, dit-il, la manivelle de prises de vues était tournée par Charles Pathé.

Pendant plusieurs années ce genre de films constitue un filon de grand rapport. Les catalogues établis par la maison Pathé au début du siècle font état de « scènes grivoises et d'un caractère piquant » aux titres suggestifs : *Déshabillés féminins*, *Effet de printemps*, *le Réveil de Chrystis*, *les Soubrettes indiscrettes*, *la Puce* (1), *le Jugement de Paris*, etc.

Il y a un public pour s'y intéresser, sinon pour s'y passionner et c'est bien naturel en un temps où les Salons voient s'épanouir les nymphes de M. Bouguereau et les naïades de M. Henner. Le Français moyen se croit admis à contempler les répliques des dessous — qu'on dit vaporeux — de Liane de Pougy, de la belle Otero ou d'Emilienne d'Alençon.

C'est aussi l'époque où se multiplient les journaux illustrés de dessins galants : *le Rabelais*, *Froufrou*, *Sans-Gêne*, *la Culotte rouge*, etc.

L'Album et *le Panorama* donnent des séries de photos imprimées en rose et en bleu tendre qui montrent des dames légèrement vêtues. Reutlinger produit des clichés significatifs : *le Bain*, *la Journée de la Parisienne...*

Amédée Vignola commente, en un ouvrage de luxe à 3 fr. 50, cent de ses dessins qui forment une « étude morale et physique des diverses races de femmes modernes ».

(1) *La Puce*, pantomime de Ch. Aubert, montrait une jeune femme qui cherchait un insecte piqueur embusqué dans sa chemise. Elle fut créée au Casino de Paris par Angèle Héraud et fut représentée à l'étranger non sans quelques difficultés avec les diverses censures.

Armand Silvestre publie la *Chemise à travers les âges*, avec des dessins de Le Révérend, et rime des quatrains pour les « tableaux vivants » de Melchior Bonnefois mis en musique par Alexandre Georges :

Le vieillard droit encor dans les moissons
[fauchées
Contemplant l'avenir avec sérénité,
Et Ruth pleurait pensant sous quelles mains
[séchées
S'effeuillerait la fleur de sa virginité!

Les maillots collants font la joie des habitués du music-hall qui se régalaient de tableaux encore moins chastes du *Choir du modèle*, du *Jeu de l'amour et du falzar*, de *la Toilette de la débutante*, etc.

Le cinéma grivois est donc en plein dans l'ambiance!

De temps en temps, un coup dur : on tourne *Phryné* dans la forêt de Fontainebleau, un garde survient — averti par des indigènes indignés — et verbalise contre le maillot rose de la « vedette ».

Aujourd'hui, les films de cet ordre ont disparu des programmes ordinaires. On ne les retrouve que dans des appareils qui prolongent, dans les kermesses et les foires, le vieux kinéscope d'Edison.

Nous ne signalerons que pour mémoire le cinéma, plus osé encore, qui fonctionne à l'état clandestin dans des maisons spéciales.

De l'innocent érotisme des environs de 1900, il ne reste que la petite histoire qui traîne encore dans tous les recueils d'anas. L'histoire du monsieur qui va chaque soir au cinéma et qui dit :

— Il y a un film qui représente une petite femme qui se déshabille dans un champ. Au moment où elle enlève sa chemise, hop! il y a un train qui passe devant et qui la cache... J'espère bien qu'un jour ce train aura du retard!

**

Il est temps de parler de Georges Méliès. Un gros volume serait presque néces-

saire (1) pour retracer sa carrière, de 1896 à 1914, qui est du reste la seule chose parfaitement connue du cinéma du premier âge.

Ici, nous bernerons nos ambitions à situer l'homme et son œuvre dans le temps et dans le milieu.



Georges MELIÈS, par Barrère.

Nous avons aperçu Méliès, à la fin de notre premier chapitre, alors qu'il sortait, émerveillé, de la première représentation du cinématographe Lumière.

C'était Antoine Lumière, le père de l'inventeur, qui l'avait invité. Sans plus attendre, dès qu'il a vu de quoi il s'agit, Méliès propose de lui acheter l'un de ses appareils. Il va jusqu'à offrir 40.000 francs — un joli prix pour l'époque! Lumière refuse :

— L'appareil n'est pas à vendre. Nous voulons l'exploiter nous-mêmes, et seuls!

La main sur son portefeuille, Thomas — le directeur du Musée Grévin — propose 20.000 francs.

C'est plus fort qu'à l'Hôtel Drouot. Le directeur des Folies-Bergère, Lallemand, se pique au jeu. Il annonce :

(1) Il a d'ailleurs été écrit, sous le titre : *Georges Méliès, Mage*, par Lo Duca et Maurice Bessy et il comporte les « Mémoires » de Méliès, Editions Prisma, 1945. Un autre a été préparé par Léo Sauvage, quelques années plus tôt.

— Cinquante mille!

Il n'a pas plus de chance que les autres. Lumière se contente de sourire.

— C'est bon! pense Méliès. Je vais aviser...

Et il fait construire un appareil qui lui permet de projeter des bandes du kinéscope sur un écran qu'il dresse au théâtre Robert-Houdin.

Peu de temps après, il produit lui-même ses films.

Il commence, comme tout le monde, par une *Arrivée de train*, un *Arroseur arrosé*, une *Partie de cartes*. Il donne sept séances par jour, c'est-à-dire qu'il reçoit en tout environ 1.500 spectateurs. La représentation dure vingt minutes, pour vingt sous, mais bientôt il abaisse le prix des places à cinquante centimes.

Le hasard vient toujours en aide aux thaumaturges.

C'est par hasard, en travaillant dans une pièce obscure séparée par une fenêtre d'une autre pièce où des personnes évoluaient en tenant des lumières, que Robertson trouva le truc de la multiplication des ombres.

C'est par hasard que Méliès découvre la substitution des images.

Un jour, il s'installe sur la place de l'Opéra pour enregistrer l'animation de ce typique coin de Paris. Son appareil se bloque. Il inspecte la mécanique et une minute se passe avant qu'il puisse retourner sa manivelle. En soixante secondes, le paysage a eu le temps de se modifier. Lorsque l'opérateur développe son film et le projette il s'aperçoit qu'un omnibus Madeleine-Bastille se transforme subitement en corbillard.

Aussitôt, Méliès entrevoit le principe des substitutions et, sans plus attendre, il tourne son premier « film à trucs » : *L'Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin*, d'après la « great attraction » imaginée par Buatier de Kolta.

Lancé sur cette voie, il ne va pas s'arrêter.

Il n'est pas pour rien le directeur du théâtre Robert-Houdin. Il connaît toutes les ficelles de la fantasmagorie et de l'illusionnisme. Il a pratiqué les ombres chinoises. Il possède la technique des « Pepper's

Ghost », les spectres que Robin faisait apparaître dans son établissement du boulevard du Temple, celle du « décapité vivant » et autres effets de miroirs. Il apprécie les ressources du polyorama et du diorama. Il ne sous-estime pas les projections kaléidoscopiques inventées par David Brewster. Il n'a pas oublié les tableaux féeriques obtenus au théâtre par une discrète intervention du fantascopie. Il a admiré les danses lumineuses de Loïe Fuller...

Bref, il connaît admirablement son affaire et il se dit qu'en ajoutant à sa science les possibilités particulières du cinématographe, il obtiendra un étourdissant total.

Les premiers films de Méliès, comme ceux de Lumière, n'ont que dix-sept mètres. Avec *le Château hanté*, la longueur de la bande est portée à soixante mètres.

Au début, tout comme ses confrères, Méliès tournait ses films dehors, à la lumière solaire. Voici comment il est amené à employer la lumière artificielle.

En 1896, Paulus, le fameux chanteur est directeur de Ba-Ta-Clan. Trop vieux pour tenir encore les planches, il « produit » ses jeunes camarades. Mais ce n'est pas une raison pour oublier le passé... Il ne l'oublie pas et il veut le rappeler aux autres. Le cinéma peut lui être utile.

Le brave Paulus vient trouver Méliès et lui demande de le « cinématographier » tandis qu'il mimera trois de ses succès : *Coquin de printemps*, *Derrière l'ombrière* et *le Perc la Victoire*. Il veut obtenir un film qu'il fera projeter sur un écran, dans son concert, tandis que l'orchestre jouera les trois airs appropriés. Après cela, il viendra, en chair et en os, saluer l'honorable assistance.

L'idée n'est pas bête, mais la réalisation en est délicate. En effet, Paulus ne veut pas faire le guignol dans la rue ou dans la campagne pour être « enregistré ». On ne peut pas non plus opérer dans un atelier ordinaire de photographe...

Méliès trouve la solution. Pour que ces prises de vues restent secrètes, il les effectue dans son laboratoire du théâtre Robert-Houdin où il aménage un cadre garni de lampes à arc. C'est le premier *éclairage de studio*.

Le studio proprement dit ne tarde pas à naître.

Méliès en décide la construction parce qu'il est fatigué de subordonner son travail aux bonnes et aux mauvaises humeurs de Monsieur Soleil et de Madame Pluie.

Jusqu'à ce moment il a travaillé dans le grand parc attenant à sa propriété de Montreuil-sous-Bois. Un menuisier de la localité étudie avec lui la façon la plus pratique de bâtir un abri permanent. Il établit un devis qui se monte à 35.000 francs. Méliès accepte. On apporte les bouts de bois et on les assemble. Quand ce premier travail est accompli, on est en présence d'une sorte de charpente de baraquement qui mesure 17 mètres de long sur 6 mètres de large. On calcule ce qu'il faudra de verre pour vitrer ce bâtiment et on s'aperçoit que ça pèsera près de quinze tonnes. Jamais la charpente n'y résistera. Il faut la consolider en lui apportant le secours d'un bâti métallique.

Ça n'est pas compliqué, mais ça coûte le double.

Le premier studio de cinéma revient à 70.000 francs.

(Par la suite, Méliès l'agrandira et le perfectionnera. En 1900, le studio de Montreuil mesurera 23 mètres sur 6.)

Ce n'est pas tout.

On construit un local où on installe les loges d'artistes. Un hangar est transformé en atelier de décoration.

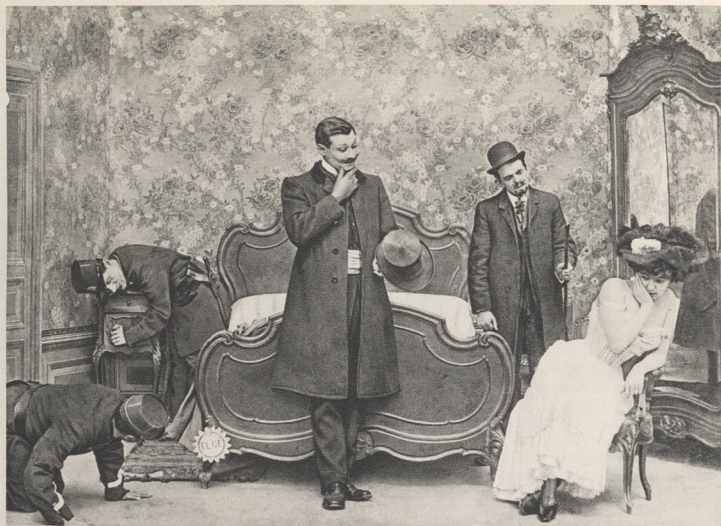
Le tirage des films est opéré dans un local du passage de l'Opéra.

L'ensemble porte le nom de Manufacture de films pour Cinématographes (Georges Méliès, fabricant breveté). La marque est « Star-Film ».

On peut travailler.

Interprétant l'actualité, Méliès représente l'épave du *Maine* reposant au fond de la mer, entourée de poissons et de végétations étranges, visitée par des scaphandriers. C'est la première vue « sous-marine » truquée prise dans un aquarium.

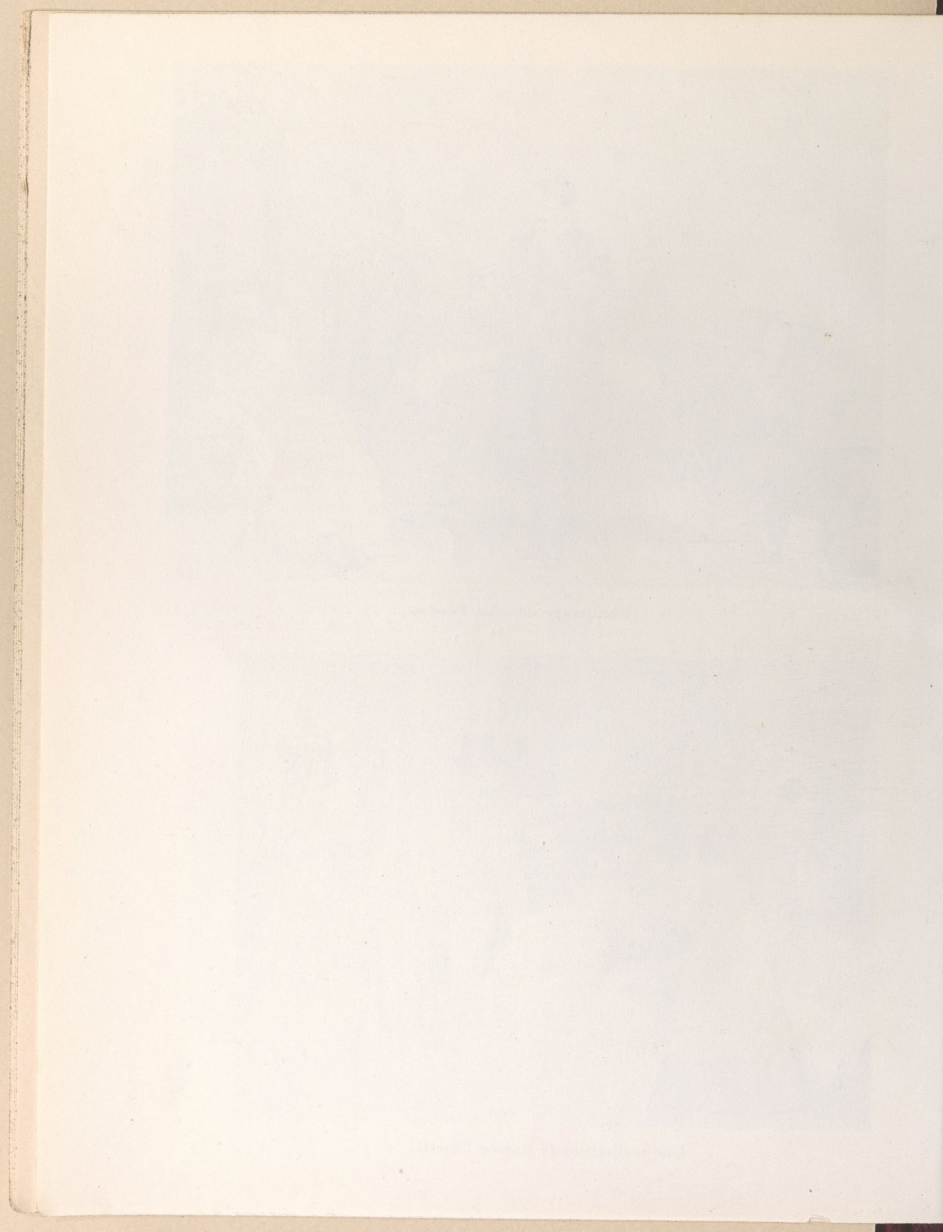
Dès la première année de son nouveau métier, le prestidigitateur-cinéaste inaugure, dans *Pygmalion* et *Galathée*, le « fondu » qui lui permet d'animer une statue. Dans



Une image de « La Puce ».



Une réalisation de Roméo Bosetti.



Rève de pochard, il place les premiers « gros plans ».

Dans *Luttes extravagantes*, il présente des personnages dont les membres sont arrachés puis reviennent en place comme par enchantement.

Méliès interprète les principaux rôles de ses productions. Sa femme Stéphanie (au théâtre : Jehanne d'Alcy) et sa fille Georgette sont ses partenaires habituelles.

Mme Méliès tournera plus de trois mille rôles ! Son mari en tient dix-huit dans un même film qui est intitulé *L'Homme orchestre*. Il est à la fois chef d'orchestre, pianiste, violoniste, etc., et cette jolie performance nécessite dix-huit « expositions ». Le film ne se laisse pas ainsi traiter sans casser de temps en temps et la réalisation définitive de la bande est le fruit d'une longue patience.

Méliès est sans doute le premier « client » de la censure cinématographique. Il tourne un film sur *L'Affaire Dreyfus* qui, peu après sa sortie, est interdit. On veut éviter dans les cinémas des querelles entre dreyfusards et anti-dreyfusards.

Avec les *Dernières cartouches*, il montre un coin de bataille et les effets fracassants de l'artillerie.

Persévérant dans le reportage truqué, il donne *l'Eruption du Mont Pelé* et *la Catastrophe du ballon « Par »*.

Viennent ensuite les grands films : *le Diable au couvent*, *Cendrillon* (130 mètres), *Jeanne d'Arc*, *Rève de Noël*, *le Petit Chaperon rouge*, *Barbe bleue*, *le Voyage dans la Lune* (280 mètres), *le Royaume des fées*, *la Damnation de Faust*, *le Voyage à travers l'impossible*, *le Palais des Mille-et-une nuits*.

Pour *le Juif errant* (premier film à surimpression), il crée l'orage artificiel. A l'occasion du *Voyage dans la Lune*, il aligne de jolies filles qui devancent les « bathing-girls » de Mack Sennett.

Pendant dix-huit mois, une scène tournée avec Maurel et Fragon, et dans laquelle on voit Little Tich, est projetée au cours du spectacle des Folies-Bergère. Méliès en mêlant le cinéma au music-hall, est un novateur. En 1914, dans le même établissement, il recommence avec Vilbert (le régisseur an-

nonce que le compère de la revue n'est pas encore arrivé. Obscurité. Sur un écran, on voit Vilbert qui, ayant pris un fiacre, est le héros de méaventures burlesques. A l'issue d'une course folle, il a ses vêtements en lambeaux. Lumière ! Le vrai Vilbert apparaît sur la scène, dans le même état : Et on joue la revue).

Dans les *Voyages de Gulliver*, on note un nouveau truc (les personnages photographiés à divers plans) qui permet de montrer un Gulliver énorme au milieu de Lilliputiens à l'échelle indiquée par Swift.

Un autre film de Méliès, *les Incendiaires*, (histoire d'un crime), fait assister à une exécution capitale. Deibler lui-même en admire le « réalisme » mais la police fait couper cette scène.

1913. Sous le titre *les Crimes de l'Humanité*, l'infatigable créateur évoque une guerre mondiale et la plupart des crimes qui entachent l'histoire. C'est trop sévère pour le public. Aucun succès.

Pourtant, Méliès n'a pas hésité à se rendre à Rome pour filmer le supplice des premiers chrétiens. Déjà, en 1907, il était allé tourner dans la tour de Londres l'exécution d'Anne de Boleyn. Par contre, en 1902, il avait reconstitué à Montreuil la « coronation » d'Edouard VII dont le personnage était représenté par un acteur du théâtre de Belleville !

Le chroniqueur américain Merritt Crawford a écrit : « Essayer d'énumérer les films de Méliès, même les plus importants, c'est comme essayer de vider l'océan Atlantique avec un seau. »

Le fait est que le directeur du théâtre Robert-Houdin a réalisé près de 4.000 films parmi lesquels on peut encore citer *le Tunnel sous la Manche* (où l'on voit un faux Armand Fallières venir à la rencontre d'un pseudo Edouard VII), *Robert Macaire et Bertrand* (qui comporte une imitation de cyclone), *le Serpent de la rue de la Lune*, *les Hallucinations du baron Munchhausen*, *Au Royaume de Neptune*, *la Fée Libellule*, *l'Oiseau bleu*, *l'Homme à la tête en caoutchouc* (dont la tête est gonflée à l'aide d'un gros soufflet), *Rip Van Winkle*, *Hamlet*, *la Con-*

quête du pôle, *Cendrillon* (nouvelle version en 700 mètres), *la Danseuse microscopique*, *la Civilisation à travers les âges*, *Paris-Monte-Carlo en deux heures* (tourné pour les Folies-Bergère), *les 400 Farces du Diable* (réalisés pour être intercalés dans les représentations d'une féerie du Château : randonnée du fiacre céleste traîné par un squelette de cheval et occupé par le bon génie que figurait Claudius).

Méliès éditait ses films sous deux formes : en noir et en couleurs.

Il faut souligner que le coloriage était fait à la main. Deux cent vingt ouvriers y travaillaient dans un atelier dirigé par Mme Thuillier.

« Chaque ouvrière spécialisée, rappelait Mme Thuillier (1), ne posait qu'une couleur. Celles-ci, souvent, dépassaient le nombre de vingt. Nous employions des couleurs d'aniline très fines. Elles étaient successivement dissoutes dans l'eau et dans l'alcool. Le ton obtenu était transparent, lumineux. Les faus-ses teintes n'étaient pas négligées. »

Le coloriage d'un film de trois cents mètres revenait, en 1914, à 7.000 francs.

On doit inscrire à l'actif de Méliès la création de la publicité cinématographique.

Au-dessus du théâtre des Variétés, il y avait un écran sur lequel on projetait des vues fixes pour vanter les mérites d'un certain nombre de produits. Le concessionnaire de cette réclame lumineuse demanda à Méliès de lui fabriquer des « petits films rigolos » pour égayer son industrie. Il eut immédiatement satisfaction : l'ingénieux producteur de Star-Film lui confectionna des scènes comiques qui se terminaient à la plus grande gloire de la moutarde Bornibus, de la phosphatine Fallière et autres choses de l'époque. (Sauf erreur, Félix Mesguich a réalisé pour le même écran un film qui faisait s'agiter les trois peintres de la fameuse affiche du Ripolin.)

Cette publicité d'un esprit nouveau ne passa pas inaperçue ! Tous les soirs, il y

avait sur le boulevard Montmartre des attroupements pour l'admirer.

Georges Méliès a donc introduit bien des idées personnelles dans la technique et l'esthétique du cinéma.

Il faisait de jolis films, et des genres les plus divers. Il offrait sans cesse à sa clientèle de nouvelles bandes très originales. Il connut la prospérité.

En 1896, il avait gagné 90.000 francs. Son gain annuel atteignit plus tard 250.000 francs.

A cette époque, il n'y avait pas de loueurs de films. Les rubans de pellicule étaient vendus directement aux exploitants.

Les films portant l'étoile de la Star-Film se répandirent dans le monde entier. Mais leur diffusion n'eut pas toujours lieu au bénéfice de leur créateur.

En 1904, Méliès envoya son frère Gaston à New-York pour représenter la maison. Le résultat ne fut pas très bon...

D'abord, Gaston Méliès se fit terriblement exploiter par ses associés américains (nous en reparlerons quand nous aborderons l'histoire du cinéma aux Etats-Unis).

Ensuite, il se mêla de tourner lui-même des films, des films de Peaux-Rouges. Ce fut désastreux et quand les cinématographistes d'Amérique parlaient des « Indiens de Méliès » c'était avec un méchant sourire empreint de mépris.

Ces deux circonstances firent énormément de tort à la marque.

En France, le marché du film se transformait, le système de la location s'imposait.

Georges Méliès, on l'a vu, était un technicien génial et un habile artiste. Il dessinait les décors et les costumes de ses films. Il réglait les éclairages et les effets pyrotechniques. Il composait les scénarios et dirigeait la mise en scène tout en assumant les rôles importants.

Mais il n'avait pas un sens aigu du commerce. Il ne sut pas s'adapter.

Il eut sans doute tort de s'obstiner à tourner dans son studio, dans ses décors fantasmagoriques, alors que ses concurrents se ruèrent sur le « plein air ». Le public marquait un grand intérêt pour les paysages réels.

Et puis ce fut la guerre...

(1) *L'Ami du Peuple du soir*, 13 décembre 1929. Interview prise par François Mazeline.

Méliès abandonna la production des films et revint à la prestidigitation.

Les difficultés matérielles l'accablaient.

Quand on acheva le percement du boulevard Haussmann, le théâtre Robert-Houdin fut exproprié (1923).

Dans le même temps, Méliès se trouva dans l'obligation de vendre sa propriété de Montreuil. Ses appareils et ses films furent dispersés.

On n'entendit plus parler de lui, tandis que le cinéma, nourri de tout ce qu'il lui avait donné, était de plus en plus florissant.

Un jour, Léon Druhot, le directeur de *Ciné-Journal*, retrouva Méliès : l'homme qui avait créé le spectacle cinématographique vivait chichement en vendant des bonbons et des jouets dans une baraque de la gare Montparnasse.

La presse fut alertée. Des papiers nombreux chantèrent les louanges du réalisateur du *Voyage dans la Lune*. Un gala fut organisé par Paul Gilson et Jean Mauclair et eut lieu à la salle Pleyel le 16 décembre 1929. On projeta de vieux films — miraculeusement retrouvés — qui avaient été tournés au studio de Montreuil. Ce fut, pour bien des spectateurs, une agréable révélation.

Méliès était enchanté :

— Ça me fait plaisir, disait-il, de me revoir plus jeune de vingt-cinq ans !

Il fut, pendant quelque temps, une manière d'homme du jour. On parla de lui fournir les moyens de reprendre sa production. Une firme américaine lui fit des offres. Le gouvernement français lui octroya le ruban rouge.

Philosophe, il débitait toujours ses caracels, ses cerceaux et ses poupées dans le hall de la gare Montparnasse. Ce commerce peu fiévreux lui laissait des loisirs qu'il occupait à reproduire, par le crayon et la plume, ses décors de jadis et à répondre aux « interviewers » qui lui arrivaient de partout.

Rien de tout cela ne donna grand-chose, en dehors d'un mouvement de curiosité autour du « pionnier ».

On hébergea Méliès à Orly, à la Maison de retraite du Cinéma. Il en sortait parfois pour reprendre contact avec le « métier ».

Il vint présenter à l'Exposition de 1937 quelques-uns de ses films de 1900.

En janvier 1938, il tomba gravement malade. Ses amis le firent admettre à la clinique Léopold-Bellan... où il mourut le 21 de ce mois.

Nous l'avons accompagné au Père-Lachaise quatre jours plus tard, après un arrêt à l'église Notre-Dame du Travail, bizarre construction charpentée de métal qui fait penser à l'embarcadère conçu par Méliès pour son *Voyage dans la Lune*. L'Américain Griffith, qui n'a jamais nié ce que sa technique doit à Méliès, avait fait porter une gerbe de fleurs.

Au cimetière, peu de monde. Beaucoup moins que dans une gare pour attendre le retour annoncé d'une grande vedette...

Il y eut trois discours, dont un de M. Aubert, le grand marchand de films devenu député.

— Méliès, dit M. Aubert, possédait au plus haut point ce sens de l'art qui est toujours incompatible avec le sens des affaires...

Notons que c'est ce même M. Aubert, qui, questionné par André Lang, expliquait, un jour :

— On nous fait grief de ne pas savoir dépenser de l'argent à l'occasion. Mais je dépenserai ce qu'on voudra, pourvu que j'encaisse... C'est très simple, le cinéma, regardez. Deux tiroirs, l'un pour les recettes, l'autre pour les dépenses, et cette petite boîte mystérieuse où sont classées les fiches des films avec ce qu'ils ont coûté et rapporté... Ce ne sont pas toujours les meilleurs qui rapportent le plus (1).

**

Il était nécessaire de conter jusqu'à sa triste conclusion « l'aventure cinématographique » de Georges Méliès, quitte à opérer ensuite un retour de quarante années en arrière pour retrouver les autres pionniers.

L'étude des débuts du cinéma ne se présente pas comme une tâche aisée. On se trouve en face d'une sorte de préhistoire sur laquelle les documents sont rares.

(1) Enquête de la *Revue hebdomadaire*, 1924.

Les plus anciennes maisons de production et de distribution de films (Pathé et Gaumont, par exemple) n'ont pas conservé d'archives. Ce qui donne à penser que les précurseurs ne croyaient pas travailler à l'élaboration d'une forme nouvelle et puissante du spectacle mais s'adonnaient, au jour le jour, à un commerce n'intéressant que l'im-médiat.

La presse cinématographique, si l'on met à part *le Fascinateur* qui était d'un genre très spécial, n'existait pas avant 1908 et les plus vénérables collections de journaux ne peuvent remonter qu'à cette époque. La bibliothèque de l'Arsenal — pourtant très riche sur la question théâtrale — n'en possède que peu de chose. Les notices des vieux films, réunies vers 1912 par Henri Clouzot, moisissent en paix dans le sous-sol de la bibliothèque Forney.

Langlois et ses camarades, à la Cinéma-thèque nationale, ne ménagent pas leur peine, mais comment retrouveraient-ils ce qui n'existe plus ?

Songez que tout un stock de films de Méliès a été bazaré pour servir à la fabrication d'un vernis pour chaussures !

De la période 1896-1907, hormis les souvenirs précis laissés par Méliès, il ne reste que quelques catalogues de chez Pathé et de chez Gaumont, des pellicules — assez rares — récupérées dans les boîtes des forains... et ce que se rappellent les artistes, les marchands et les spectateurs de ce temps-là.

Mais la mémoire est faillible et combien de fois n'avons-nous pas relevé entre deux ou trois témoignages également sincères d'ir-réductibles contradictions ?

Essayons néanmoins d'y voir clair.

Avançons dans ce monde préhistorique en utilisant les renseignements vérifiés ou recou-pés.

*
*
*

1896. Parti des « vues » innocentes de Lumière, le cinématographe va s'orienter vers un faux réalisme qui accueille au même titre la grivoiserie et la brutalité.

Nous avons vu le photographe Léar photographe *le Coucher de la Mariée*. Ce « caméraman » avant la lettre change bientôt de genre et de milieu. Le voici maintenant en relations avec le Frère Basile, directeur de l'Institut Saint-Nicolas. Les élèves de cette pieuse maison deviennent les interprètes de films qu'enregistre Léar (1).

C'est d'ailleurs le Frère Basile qui écrit les scénarios et qui en dirige la mise en scène !

M. Coissac, qui a suivi de près cette expérience catholico-cinématographique, donne sur elle des précisions qu'il serait regrettable de ne pas reproduire :

« Chaque apprenti dûment instruit et stylé, les répétitions commencèrent dans la cour de l'institution. Léar n'enregistrait les scènes qu'à partir du moment où tous les artistes, sans exception, vivaient leur rôle, de manière à donner à un étranger de passage l'impression d'une scène vécue, réelle, de l'existence quotidienne.

« Pour créer cette ambiance, ce milieu, sans trop de fatigue pour les enfants, le metteur en scène usa de toutes les circonstances favorables. Qu'on en juge : des maçons refaisaient un pavage dans la cour... Son premier sujet était présent... Il eut l'idée de composer une petite scène, *le Lecteur distrait*, d'en instruire l'apprenti et d'appeler Léar pour la prise de vues... Tandis que les ouvriers préparent le mortier, passe le jeune homme, si absorbé dans la lecture de son journal que les maçons, par taquinerie, jettent un peu d'eau sur ses vêtements; notre lecteur se hérisse...; sa mine impayable fait rire aux larmes les ouvriers, qui le couvrent de sarcasmes... Mimant avec simplicité l'exaspération et la maladresse, notre étourdi trébuche et tombe dans le mortier dont il fait un essai désastreux ! »

Léar et le Frère Basile fabriquent, selon des procédés analogues, une douzaine de films dont *Toto aéronaute*, *la Bataille d'oreil-*

(1) Les élèves de Saint-Nicolas étaient habitués à interpréter sur scène des « tableaux vivants » qui représentaient, par exemple, la Passion de Jésus.

lers, *L'Aveugle*, et l'inévitable *Arroseur arrosé*.

Il tourne encore — c'était fatal! — des défilés militaires et une *Idylle aux bords de la Marne* ainsi que « quelques scènes du même genre non dépourvues de saveur gauloise mais d'où la trivialité est exclue » (sic).

Il devient tout à fait sérieux lorsqu'il part, avec le Père Bailly, en pèlerinage à Jérusalem et filme en Palestine des *Arrivées de pèlerins* et des *Chemins de croix*.

Dans un terrain vague d'Auteuil, il met en scène une *Passion du Christ* qui n'est pas piquée des vers. Un Jésus douteux s'y promène, entouré d'apôtres aux mines patibulaires. L'interprétation de ce drame sacré a été extraite d'une baraque foraine!

Il faut croire que, dans le public, la foi en Notre Seigneur est égale à l'engouement pour le cinéma, car cette chienlit passe comme une lettre à la poste... et dans l'enthousiasme général.

Ce Léar, qui va, après Alphonse de Neuville et Méliès, imager l'épisode des *Dernières Cartouches*, n'est pourtant pas un affreux bricoleur.

A un moment où rien n'existe de ce qui peut ressembler à une technique traditionnelle, à un moment où tout doit être improvisé, il se révèle improvisateur de premier ordre. Les connaissances qu'il tient de son métier de photographe, il les emploie pour se créer une méthode cinématographique.

Ses scénarios ne valent pas cher, certes, mais il s'efforce de racheter cette indigence par les soins qu'il apporte à la composition de ses « tableaux », à leur animation et à leur éclairage. Il suit ses films jusqu'au laboratoire où il les développe lui-même.

Il ne fera sans doute pas avancer l'art cinématographique d'un centimètre, mais il donne l'exemple du travail accompli consciencieusement et bien achevé.

**

L'histoire du cinéma américain déborde de *self made men* aux aventures pittoresques.

En France, nous avons au moins Charles

Pathé qui n'a pas grand'chose à envier aux plus typiques de ses confrères transatlantiques.

Il a conté ses débuts dans un livre qu'il a intitulé *Souvenirs et conseils d'un parvenu*. Cet ouvrage, tiré à cent exemplaires, n'a pas été mis dans le commerce. Il n'est pas même déposé à la Bibliothèque Nationale. Nous en parlerons d'après l'analyse que Georges Fagot en a donné dans *Cinaedia* (1).

Le père de Charles Pathé était un ancien cuirassier, originaire d'Alsace, qui avait monté une boucherie-charcuterie à Cossigny (Seine-et-Marne). L'ex-militaire tuait et découpait les animaux. Sa femme ramassait les porceaux dans des paniers et allait les proposer aux habitants des alentours.

En 1870, le ménage est établi à Vincennes. Il débite une bonne trentaine de cochons par semaine et il fournit les services militaires de la région. Sur le Polygone, le pâté de Pathé est très apprécié.

C'est dans l'officine vincennoise que le petit Charles fait, si l'on peut dire, ses premières armes — en épluchant les oignons.

Une enfance sans joie et sans jeu. Chez ses parents, le gosse fait l'apprentissage de la lutte pour la vie : il se débrouille selon des inspirations personnelles que la morale scolaire n'approuverait sans doute pas.

Quand il a quinze ans, il va terminer ses études techniques dans une charcuterie non familiale et, ensuite, se place chez un boucher du quartier des Ternes.

Quelques années plus tard, service militaire et nouveau stage dans la charcuterie sous la direction de son frère aîné.

Celui-ci liquide son fonds et Charles ne veut pas tenir compagnie au successeur. Il s'embarque pour l'Argentine.

Là-bas, il mène ce que M. Coissac, dans *les Coulisses du Cinéma*, appellera « une existence assez aventureuse ». Il est d'abord terrassier, puis employé dans une maison d'importation qui fait de bonnes farces à la douane. Avec celle-ci et avec son patron, Pathé a des démêlés compliqués qui pour-

(1) 24 avril 1937.

raient nourrir un grand scénario de « film d'action ». N'insistons pas là-dessus.

Un beau jour, notre homme comprend qu'il vaut mieux qu'il change de séjour et il revient à Vincennes où il retrouve son père à la tête d'un débit de « vins et liqueurs ». Très logiquement, il se fait garçon de café.

...Cela ne peut pas durer : il lui faut de la nouveauté. Pendant un moment, il envisage de devenir chiromancien, mais en y regardant de près il constate que l'art des lignes de la main ne constitue pas une science exacte. Il va travailler comme petit clerc chez un avoué parisien. Il s'est marié avec une demoiselle Foy. C'est la petite vie tranquille après la grande aventure sud-américaine.

Un dimanche en se promenant avec sa femme à la foire aux pains d'épices, il aperçoit un rassemblement autour d'un appareil curieux. C'est un phonographe Edison pourvu de vingt écouteurs qui permettent à dix personnes d'écouter en même temps et avec une sorte de sentiment de la propriété les sons nasillards que distribue le cylindre de cire.

C'est une révélation.

Pathé trouve un commanditaire qui lui fournit les quelques billets nécessaires à l'achat d'un phono. Il plante là l'étude de l'avoué et parcourt les foires en exhibant sa merveille parlante.

Sans faire tout de suite fortune, il gagne quelque argent. Il achète d'autres appareils et des collections de cylindres qu'il vend à des forains, ses confrères. Il fait mieux : il enregistre lui-même ! Sa principale vedette du chant, avant Mercadier et le baryton Boyer est un croque-mort nommé Grisard qui chantait aux terrasses des cafés de Vincennes.

En allant à Londres acheter des rouleaux de cire, il se trouve en présence d'une chose qui ne l'éblouit pas moins que le phonographe : le kinéscope.

Comme il est justement travaillé par le désir de prospecter un nouveau filon, il ne balance pas : il s'institue marchand de kinéscopes.

Pour être précis, disons que ce n'est pas le véritable appareil d'Edison qu'il vend,

mais une assez adroite contrefaçon anglaise. Il y a là un petit inconvénient : son fournisseur britannique fabrique des appareils mais ne produit pas de films. Quant à la maison Edison, elle ne procure des « vues » qu'aux acheteurs de ses appareils...

Pathé trouve quelques-unes de ces vues et s'empresse d'en faire tirer des contre-types, « sans même se rendre compte — dira-t-il plus tard — qu'il commet un acte répréhensible qui tombe sous le coup de la loi ».

A la fin de l'année 1894, il reçoit la visite d'un client éventuel, Henri Joly. Cet homme (qui, nous le verrons plus loin, devait inventer le film parlant) est un « mécanicien-photographe amateur », c'est-à-dire qu'il possède ce dont Pathé est dépourvu : les connaissances techniques. *A priori*, il ne lui semble pas impossible de fabriquer des films originaux (il est au courant des travaux chronophotographiques de Marey).

Étonné, mais davantage emballé encore, Charles Pathé l'encourage... et lui propose de l'aider car Joly avoue ne pas être riche.

Qu'advient-il de cette espèce d'association ? Dans ses *souvenirs*, Pathé minimisera le rôle de Joly qu'il représentera comme un illuminé. Par contre, d'autres documents montrent que l'apport de l'associé est décisif.

A la fin du mois de janvier 1895, Joly a non seulement confectionné des films, il a de plus construit un « appareil mouvementé » pour la prise de vues et la projection.

Au contact de cet inventeur, Pathé apprend les rudiments d'un métier dont il ignorait tout. Quand il croit en savoir assez, il se sépare brutalement de son collaborateur. D'après Maurice Noverre, l'affaire a rapporté à Joly, en tout et pour tout, un billet de cent francs... et elle lui a coûté toutes ses économies (1).

Ses connaissances empiriquement acquises, Pathé les perfectionne en étudiant les théories de la mécanique et de la photographie.

(1) Dans le *Nouvel Art Cinématographique* de janvier 1930, Noverre donne bien d'autres détails sur « l'initiation cinématographique de Ch. Pathé ».

Il les assimile rapidement, révélant, selon l'expression de Noverre, « une puissance de travail remarquable, géniale ».

C'est alors qu'il s'associe avec ses deux frères. Chacun d'eux apporte 8.000 francs.

La firme Pathé frères est née.

Comme on l'a déjà dit, elle débute par des vues enregistrées sans préparation spéciale : *L'Arrivée d'un train, le Débarquement d'un bateau, la Place de la République*, etc.

Elle lance une formule qui, pour l'époque (1901), ne manque pas d'audace : « Le cinéma sera le théâtre, le journal et l'école de demain. »

L'un des premiers « collaborateurs artistiques » de Pathé, Ferdinand Zecca, remarque alors que son patron est « plus intéressé par le côté scientifique du cinéma que par ses possibilités commerciales ». Ce qui reste tout de même à démontrer.

Pathé s'installe à Vincennes, où s'écoula sa jeunesse.

Les prises de vues ont lieu dans l'avenue du Bois, et dans des conditions sur lesquelles nous reviendrons. Les travaux de « laboratoire » sont effectués avenue du Polygone dans l'ancien débit de vins du père Pathé. Trois femmes, un opérateur et un chimiste y sont employés.

On tourne des films de quarante mètres, d'abord des facéties de la lignée de *l'Arroseur arrosé*, puis des reconstitutions historiques aussi succinctes qu'approximatives.

Zecca dirige la production de la maison. Peu à peu il allonge le métrage moyen des films, toujours en avance — quant à la longueur — sur les concurrents. Lorsque les autres fournissent 150 mètres, il en abat 200. Quand ils seront à la base de 300 mètres, il se portera à celle de 400.

En 1902, dans *l'Histoire d'un Crime* — qui n'a rien à voir avec l'évocation du Deux-Décembre par Hugo — il aborde un genre nouveau. Il s'inspire d'une scène du Musée Grévin qui, elle-même, illustrait un fait divers : l'assassinat d'un veilleur de nuit dans une banque. Le film montrait les suites, l'arrestation du criminel, son jugement et son exécution.

Un autre de ses films, dont l'argument

sera repris ultérieurement, *les Victimes de l'alcool*, témoigne de semblables préoccupations sociales.

Quatre ans plus tard, Zecca tourne *les Dessous de Paris*, film qui, dit la publicité, « illustre magistralement la vie inconnue des bas-fonds de la capitale ». Là aussi, il y a reconstitution d'un fait divers et, toujours d'après le prospectus, « il est du plus haut intérêt de suivre dans ses péripéties un des coups de main tentés journellement par ces audacieux bandits qui font la terreur des commerçants parisiens et le désespoir des policiers ».

Ferdinand Zecca travaille également dans le genre Méliès. Dès que l'atelier de Pathé est installé, il y tourne *les Sept Châteaux du diable*. Les exploits aériens de Santos-Dumont à Bagatelle (1) lui donnent l'idée d'un film qu'il intitule *la Machine volante*. Comme de beaucoup d'autres, il en est à la fois l'interprète principal et le metteur en scène. On le voit installé dans un bizarre appareil qui semble survoler la terre. Cet effet, assez fantastique pour l'époque, est obtenu par la surimpression de deux vues : celle de l'appareil qui a été photographié à Vincennes devant un fond noir et celle du panorama de la ville qui a été photographié des hauteurs de Belleville.

Avant cela, avec la collaboration du prestidigitateur Gaston Welle qui l'aide dans de nombreuses productions, Zecca a réalisé *l'Amant de la Lune*. Cet amant est un pivolet qui regarde la Lune avec attendrissement. Il veut aller jusqu'à elle et, tel Cyrano, essaie plusieurs procédés. Finalement, il est emporté dans l'espace en même temps qu'une cheminée à laquelle il s'est accroché. Il circule parmi les astres et arrive en présence de Phébé, large face souriante. Le pochard s'introduit dans la bouche ouverte mais il en est immédiatement expulsé. Et il se réveille en sursaut sur sa descente de lit : c'était un rêve!

Ce n'est pas d'une haute intellectualité,

(1) En novembre 1906, Santos Dumont avait effectué, à bord de son aéroplane, un vol de 220 mètres en 21 secondes.

bien sûr. Ce n'est que l'animation d'une classique « histoire sans paroles » de journal illustré, mais cela se tient plus près du véritable mouvement cinématographique que beaucoup de films « pensés » qui viendront par la suite.

Zecca se targue d'avoir innové la projection inversée dans *le Plongeur fantastique*. Il a photographié un nageur qui se jette dans le canal de l'Oureq et, faisant défiler sa pellicule à l'envers, il présente sur l'écran un monsieur qui sort de l'eau, les pieds en avant, et qui décrit une courbe aussi gracieuse qu'in vraisemblable pour aller se poser sur la rive.

En réalité, le truc a déjà été employé — notamment, et peut-être pour la première fois, par Félix Mesguich lorsque celui-ci montra aux New-Yorkais, en 1896, un petit film Lumière sur *les Bains de Diane à Milan*.

Zecca et Welle multiplient les films du genre *Chapeau Magique* ou *Marmite diabolique*, mais dans ce domaine ils restent surclassés par Méliès. Ils recherchent l'effet pour l'effet, le truc pour le truc. Ils n'ont pas, lorsqu'ils établissent leurs scénarios les trouvailles poétiques et charmantes du successeur de Robert-Houdin.

Pourtant, Zecca se flatte de « travailler le livret ». On lui attribue cette forte parole :

— Je suis en train de refaire Shakespeare. Cet animal-là a passé à côté de choses épatantes!

Quant à lui, pour ne rien laisser en friche, il tourne jusqu'à une *Vie de Jésus* qui n'a pas moins de 700 mètres.

En 1904, la Société Pathé affiche un capital de 2.696.600 francs et dans la plupart de ses films on aperçoit les moustaches de commissaire de police de son animateur-acteur Ferdinand Zecca (1).

**

Les débuts de la Maison Gaumont sont moins pittoresques mais, si l'on veut, d'une plus grande orthodoxie scientifique.

Né de parents modestes, Léon Gaumont fit des études acharnées au collège Sainte-Barbe mais ne put, faute de ressources, entrer à l'École centrale.

Après son service militaire, il exploite sans succès une petite fabrique de lampes à incandescence puis on le trouve employé au Comptoir général de Photographie que dirige Max Richard. En 1895, celui-ci est obligé de vendre son affaire. Gaumont trouve des commanditaires — parmi lesquels Gustave Eiffel, l'homme de la Tour — et rachète le fonds.

C'est ainsi que naît la Société en commandite Léon Gaumont et C^{ie}, qui, dès lors, s'intéresse à toutes les applications de la photographie et, naturellement, à la photo animée.

Elle lance le « portrait vivant » imaginé par Demyen — préparateur de Marey — et qui est obtenu par l'appareil dit *bioscope*.

En 1896, avec la collaboration de l'ingénieur Léopold-René Ducaux, Gaumont construit un chronophotographe qui, après quelques mises au point, devient un concurrent sérieux de l'appareillage Lumière.

L'ancien « barbiste » s'occupe immédiatement des perfectionnements possibles dans les domaines du son et de la couleur.

En 1906, la Société anonyme des Etablissements Gaumont aura un capital de 2.500.000 francs.

N'anticipons pas. En 1896, la future grande firme n'occupe encore qu'un petit terrain de 200 mètres carrés, rue des Alouettes, à Belleville.

C'est là qu'on développe les premiers films qui porteront à travers le monde le fameux label de la marguerite. Ces films ont d'abord le même caractère de « reportage » que ceux des autres fabricants. On trouve au catalogue, avec la *Sortie des ateliers Panhard et Levassor* et les *Grandes eaux de Versailles* déjà mentionnées, *Une Caravane au jardin d'acclimatation*, *L'Arrivée du président de la République au Grand Prix*, *la Revue du 14 Juillet*, *Un déjeunier d'oiseaux au Kursaal de Vienne*, etc.

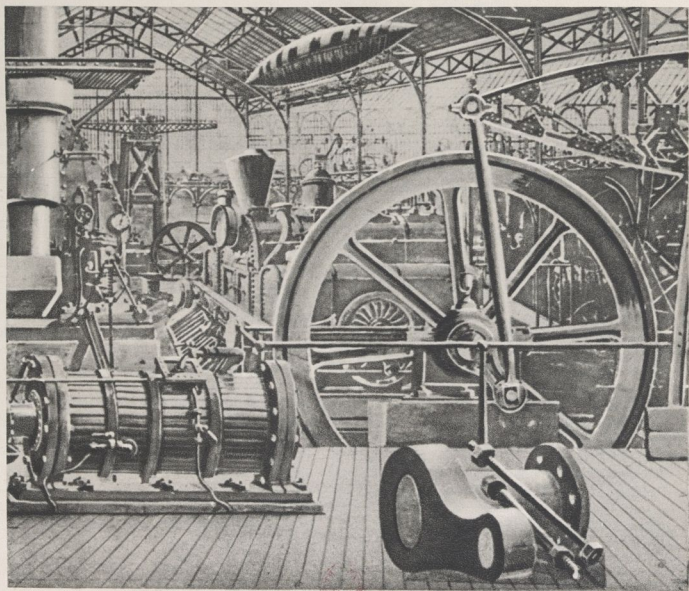
Fatalement, ici comme ailleurs, on va se diriger vers l'anecdote.

C'est Alice Guy, secrétaire de Léon Gau-

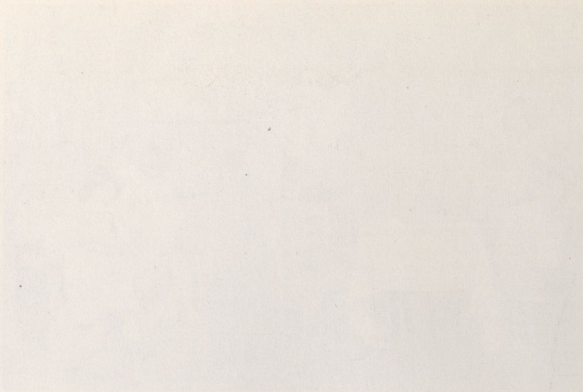
(1) Zecca est mort en mars 1947.



Une scène dite « réaliste ».



Souvenir de la fameuse « Galerie des Machines » (Méliès).



mont, qui donne le signal (4). Elle propose, un jour, de faire « jouer » une scène devant l'appareil de prise de vues. On tente un essai, par des moyens de fortune.

D'abord, on fait appel à un peintre-décorateur qui s'est fait une estimable réputation dans le quartier de la Villette en brossant des panneaux fantaisistes pour les bistros et les bals. On lui demande de peindre sur une grande toile une vue perspective de la rue de Belleville — sans oublier le funiculaire.

Il faut aussi des acteurs. Qu'à cela ne tienne! On requiert un employé et un apprenti de la maison et Alice Guy leur explique l'idée de scénario qui lui est venue.

Les deux comédiens « se mettent dans la peau de leur personnage », ils répètent plusieurs fois la pantomime qui leur est décrite et... on tourne.

Le film ainsi réalisé s'appelle *les Méfaits d'une tête de veau*.

On est assez content du résultat. Si content que sans plus attendre Alice Guy est nommée directrice du petit théâtre cinématographique qu'on installe rue des Alouettes et, comme d'autres, elle va tourner *la Passion*. Mais pour cela ses interprètes sortiront de l'atelier. Ils iront jusqu'aux sites les plus palestiniens de la forêt de Fontainebleau!

Alice Guy ne dirige pas seule. Des metteurs en scène se révèlent qui, bientôt, feront leur chemin personnel.

**

Ce qui précède donne une certaine idée du travail des premiers « cinématographistes ».

Voyons quelles sont, autour de 1900, les conditions générales de la production des films.

On peut considérer comme premières scènes « tournées » les tableaux de photo-peinture de Reynaud.

Pour la pantomime de Guillaume Tell, les deux vedettes — les clowns Footit et Choco-

lat — se rendirent dans l'atelier du décorateur Ménessier, à la Villette. Les clowns s'habillèrent à l'intérieur mais jouèrent en plein air, devant un fond noir. Sur l'écran, la scène se passait dans un jardin, mais ce jardin avait été photographié du côté de Garches et il faisait l'objet d'une projection spéciale à laquelle celle des acteurs venait se superposer.

Quant à Galipaux, il enregistra sa monodie du *Premier cigare* (que Reynaud montra en 1897 au Musée Grévin) chez un photographe de la rue de Londres. Il en retint surtout que cet homme de l'art lui dit avec la plus grande amabilité :

— Bougez tant que vous voudrez!

...Alors que les photographes avaient l'habitude de recommander exactement le contraire à leurs patients.

Toutefois, cela n'était encore que du travail soigné d'artisan. Ce n'était pas, pas même nommément, du cinématographe.

La véritable épopée du cinéma commence au moment où Pathé, Méliès, Gaumont et leurs confrères fabriquent des films « à scénario ».

En 1898, on tournait pour Lumière dans un terrain vague de Ménilmontant, rue du Surmelin. Les prises de vues avaient lieu dehors, bien entendu et l'action était située par une simple toile de fond.

Chez Pathé, avenue des Minimes, c'était la même technique, sauf qu'il y avait une espèce de tremplin qui formait le plancher de scène et deux cabanes latérales qui servaient de loges d'artistes. Dès qu'il exporta des films aux Etats-Unis, Pathé put constater que les Américains en tiraient de nombreux contretypes qu'ils vendaient sans lui faire part des bénéfices. En somme, ils faisaient ce que Pathé lui-même avait fait « sans se rendre compte qu'il commettait un acte irrépréhensible ». Mais le « cinématographiste » de Vincennes ne l'entendit pas ainsi. Il estima que le commerce du film avait désormais ses lois et, pour se garantir de la contrefaçon, il imagina un truc astucieux : il fit peindre sa marque de fabrique, le coq gaulois, sur tous ses décors.

La garantie était peut-être efficace mais

(1) Mentionné par Etienne Arnaud et Bolsyvon dans *le Cinéma pour tous* (Garnier, édit.).

ce qu'il y a de sûr c'est qu'il était réjouissant de trouver le gallinacé-maison sur un comptoir de marchand de vins, sur un banc de square ou sur un mur de château féodal dans tous les films comiques ou dramatiques de la firme (1).

Les décors de toile peinte procurent aux metteurs en scène des effets imprévus et cela se prolonge au-delà de la période du cinéma en plein air. Quand, après Méliès, Pathé et Gaumont ont construit leurs théâtres de prises de vues, le régime des décors n'est pas sensiblement modifié. On voit cette chose étonnante, non prescrite par le scénario : des murs qui bougent, des murs qui flottent ! Dans la bibliothèque du grand homme d'affaires, les rangées de livres peintes en trompe-l'œil ondulent bizarrement lorsqu'un maladroit a heurté le bâti de la scène.

Ça n'a d'ailleurs qu'une importance relative. Dans le cinéma en enfance, tout n'est qu'approximation...

On peut noter comme un trait curieux que les premiers faiseurs de films ont été séduits, presque tout de suite, par le genre « historique ». Ce n'est pourtant pas celui qu'on manie le plus facilement.

Par bonheur, on ne s'embarrasse pas de scrupules excessifs !

Pour les films historiques, on a sous la main un personnel particulièrement qualifié : les équipes de figurants du Châtelet, du théâtre du Château-d'Eau et de l'Ambigu. Ces braves gens ont, comme on dit, l'habitude de porter le costume, de se dépayser dans le temps ou dans l'espace...

Quant à l'utilisation des costumes, on n'est pas très soigneux. On ne perd pas de temps à consulter les planches du recueil Racinet. On s'en tient à un principe de la plus grande simplicité : dans les films historiques, on doit être habillé à la mode d'autrefois. La mode d'autrefois, ça s'étend de la préhistoire au romantisme. On ne compartimente

pas, on ne série pas : on adopte tout en bloc et on l'emploie au petit bonheur.

On colle une perruque Louis XV à Jules César et on habilie en mousquetaires les héros de la guerre de Cent Ans.

Qu'est-ce que cela peut faire ? Dans la plupart des cas, le metteur en scène est mis à l'abri des remords par l'épaisseur de son ignorance. A défaut de quelques hommes sérieux qui font leurs films avec application, il y a une foule de « régisseurs » improvisés qui bâclent un film en quelques heures.

« Le plus grave pour l'avenir du cinéma, dira Henry Krauss, c'est qu'il est aussi facile de s'improviser metteur en scène qu'il est difficile d'en être un réellement. »

Charles de Rochefort a connu un ancien déménageur prénommé Désiré qui était venu à la mise en scène (1). Ce gars de la « comédie » filmait des contes d'Edgar Poë, ni plus ni moins, à raison d'un par jour. Il lui arriva même de tourner un « grand » film historique : *le Massacre de la Saint-Barthélemy*.

Son scénario prévoyait que « le roi Charles IX devait tirer du balcon du Louvre sur les protestants ». Voici comment Désiré expliqua la scène à l'interprète du rôle :

— T'es un mec dans le genre du président de la République. T'es à ton balcon et t'as un flingue. Des mecs te chantent la *Carmagnole* et tu tires dedans. Voilà ! c'est pas difficile...

Un autre « metteur en scène » du même acabit réalisait, sous le beau ciel de Provence, un épisode de la vie de Jean Bart. Les cuirassés de l'escadre de la Méditerranée, sortant de la rade de Villefranche, défilaient au large en crachant leur fumée noire.

— Epatant ! s'écria l'homme.

Et se tournant vers son opérateur, il lui dit :

— Dépêche-toi de « prendre » ça !

— Mais, fit l'opérateur, au temps de Jean Bart il n'y avait pas de cuirassés !

— Tu crois ? Qu'est-ce que ça peut faire ?

Pour cet innocent, la ligne imposante des

(1) Le même procédé était employé par ses confrères, notamment par Gaumont. Au début du cinéma parlant, on a vu dans certains films — *la Femme au corbeau*, par exemple — des décors qui portaient la marque « Movietone ». Était-ce dans la même intention de sauvegarde ?

(1) Il le raconte dans le *Film de mes souvenirs*.

navires de guerre, à l'arrière-plan de l'action devait constituer le « clou » du film!

On pourrait multiplier les exemples.

N'en ajoutons qu'un : celui de ce film religieux dont une scène, se déroulant au Paradis, laissait entrevoir au « fond » un joli train de banlieue...

Les « artistes » qui interprétaient ces drôles de productions étaient, en général, on l'a dit, des figurants de théâtre. On leur donnait cent sous de cachet mais quand leur rôle exigeait un plongeon, ils avaient droit au « cachet d'eau » qui atteignait quinze ou vingt francs.

Parfois, ils touchaient aussi une indemnité de costume, quand les péripéties du film altéraient leurs vêtements.

C'était le cas pour les films dits « à poursuites » dont les premiers furent réalisés en Angleterre. Charles de Rochefort en a très bien résumé le scénario-type :

« Pour un motif futile, un comique s'enfuyait à travers les rues, traînant à ses trousses une foule grossissant à vue d'œil. Le fuyard, traqué de toutes parts, trébuchait dans un sac de farine qui le blanchissait des pieds à la tête, puis bousculait un charbonnier qui, lâchant le sac qu'il portait, transformait l'artiste en nègre. Une marchande des quatre-saisons bombardait le malheureux de tomates qui s'écrasaient sur sa figure, et le tout finissait par une cascade générale dans un panier d'œufs ou au milieu d'un étalage de coeurs à la crème, à moins qu'un afficheur maladroit ne renversât son pot de colle sur le poursuivi ou les poursuivants. »

On pouvait varier les incidents en faisant intervenir un peintre et son échelle, un maçon sur un échafaudage, un faecre emballé, etc...

Les Américains produisaient des films de la même veine. Témoin celui-ci qui, selon Jean-Joseph Renaud, rapporta deux dollars à son auteur Roy Paul Stewart :

Une négresse cuisine des tartes, un vagabond en chape une. Un bull-dog lui saute au fond de la culotte. Le voilà poursuivi par le chien, par la négresse, par la nurse dont il a bousculé la voiture à bébé, par un policeman, par un peintre d'enseigne dont il a

renversé l'échelle. Enfin, il disparaît dans un petit bassin du parc.

On reconnaît là le tracé élémentaire des films à catastrophes dont Mack Sennett, plus tard, se fit une spécialité.

Il serait fastidieux de raconter d'autres films à poursuite, mais il est une chose qui doit retenir notre attention : c'est la cruauté innocente qui est incluse dans ce comique trépidant. Presque toujours le film se termine en laissant pour mort son héros malchanceux : celui-ci tombe dans une rivière, crève la glace d'un étang gelé, passe sous un train ou est projeté dans les airs par une explosion de dynamite. Avec des conclusions moins sinistres, on arrache des larmes aux spectatrices des films sentimentaux ou mélodramatiques... Dans le film à poursuite, on fait s'esclaffer le public à l'occasion de la fin brutale du héros. Pourquoi cela? Simplement parce qu'il est convenu que le film est un film comique. On mise sur ce côté charmant de l'âme humaine qui donne envie de rire aux enfants lorsque, dans la rue, ils voient un vieux monsieur s'étaler sur le derrière après avoir glissé sur une peau de banane.

Par la suite, ce genre de comique s'humanisera, s'affirmera. Cette subtile mise au point sera l'œuvre de Max Linder et de Charlie Chaplin.

Ne nous amusons pas à disserter sur la nature du comique. Pour le moment nous en sommes à l'enfance du cinéma, au début du siècle.

Le public accueille avec joie ces films très mouvementés. Somme toute, le public a raison. Si l'on confronte les deux sortes de films qu'on cultive à l'époque : les pseudo-historiques et les comico-catastrophiques, il est bien évident que la vérité se trouve du côté des seconds.

Les films historiques riches en anachronismes sont de mauvaises illustrations de leçons mal sues... C'est de la photo, péniblement animée, de scènes de Mardi-gras.

Les films à poursuite, ça n'est pas très intelligent. On peut même aller jusqu'à dire que c'est complètement idiot. N'en examinons donc pas l'esprit. Tenons-nous en aux

faits « composés » que nous voyons sur l'écran.

L'ensemble est cocasse. Il dépasse en drôlerie la relation des mêmes faits qu'un écrivain donnerait dans un livre. Une action se déroule devant les spectateurs, si compliquée, si rebondissante, si étendue et si débordante que le théâtre ne pourrait la montrer.

C'est un spectacle nouveau. C'est, déjà, du cinéma.

Le public, bien entendu, ne se rend pas bien compte de ce qui pourra en découler, mais il sent qu'il est en présence de quelque chose d'inédit. Et cet inédit l'amuse.

Avec les « scènes à trucs », le public comprendra encore mieux ce que le cinéma lui apporte.

Méliès, ainsi que nous l'avons indiqué, a inventé une série de trucs qui introduisent le fantastique dans l'art du film.

Peu à peu, ses trouvailles sont assimilées par ses collègues et concurrents. Sur les traces du prestidigitateur de Robert-Houdin, il se forme une sorte de fonds commun de l'illusionnisme cinématographique. Tout le monde y puise sans compter.

Les procédés les plus employés sont les substitutions de personnages ou d'objets par arrêt de la prise de vues, les enregistrements au « tour de manivelle » qui donnent l'illusion que des objets se déplacent d'eux-mêmes, l'inversion de la pellicule (qui reconstruit le mouvement à l'envers), le « fondu » qui fait apparaître progressivement les personnages, la surimpression, l'accélééré et le ralenti. Ce répertoire s'enrichira de trucs optiques et chimiques, d'artifices de laboratoire qui donneront lieu à d'hallucinants effets (dans *L'Homme invisible*, entre autres) mais tel qu'il existe entre 1900 et 1910 il produit des spectacles étonnants.

L'un des « classiques » de ce premier âge est *La Course à la citrouille*. On l'a tourné plusieurs fois, avec quelques différences de détail, et en voici le thème général :

Une citrouille tombe de l'étagère d'un fruitier et roule dans la rue qui est en pente... La cucurbitacée en fugue renverse un petit pâtissier dont la manne culbute en répandant des seaux de crèmes et des gâteaux.

Un agent court au-devant de la citrouille qui le jette les quatre fers en l'air. La citrouille est arrêtée par un obstacle solide qui la met en marche arrière. Elle remonte la pente, remet l'agent, le pâtissier et tout le reste en place, puis elle se repose sagement sur la planche du fruitier.

Comme on peut le comprendre, la seconde partie du film — la plus extraordinaire — est obtenue par une réédition à l'envers de la première.

Une autre version intitulée *la Course aux potirons* et tournée par Bosetti a été expliquée par Gustave Babin dans *l'Illustration* (1) :

« On voit les quatre cucurbitacées rebondies, évadées d'une charrette de marchande des quatre saisons, dont un mauvais plaisant a dételé le petit âne pour la laisser dévaler une rue en pente, continuer seules la course vertigineuse, remonter une rue non moins raide et, emportées par leur élan, sauter à l'entresol d'une maison, accomplir, enfin, des performances charentonnesques, hallucinantes. En réalité, elles ont été jetées par la fenêtre et roulent bien normalement sur le pavé. »

Par l'emploi de fils et de ficelles qui tirent des objets dans un sens déterminé, on anime des histoires extravagantes comme celle du *Monsieur Aimanté*, appelé aussi *L'Homme magnétique* :

Un monsieur qui redoute les agressions nocturnes achète une cotte de mailles qu'il se fait livrer à domicile. Les gamins chargés du transport s'arrêtent dans une usine électrique et posent le paquet tout près d'une dynamo. Résultat : la cotte de mailles est aimantée et elle procure quelques mésaventures aux jeunes livreurs. Ceux-ci n'en disent rien au client qui, sans méfiance, endosse sa cotte et va se promener. A sa grande stupefaction, il attire à lui tous les objets de métal. Une plaque d'égoût s'arrache de son alvéole et se met à rouler derrière lui, une enseigne de coiffeur vient se coller à ses épaules, un réverbère se brise pour répondre à l'appel magnétique. Finalement le mon-

(1) Numéro du 4 avril 1908.

sieur aimanté est conduit au poste de police où sa cote de mailles électrisée affole les sabres des sergents de ville et l'homme est débarrassé de son malencontreux vêtement.

La plus grande partie de ce film est tournée dans la rue, ce qui ne manque pas d'intriguer le spectateur qui ne croit le truquage possible que sur un théâtre machiné.

Voyons maintenant le *Voyage de Nounou*, réalisé par Etienne Arnaud :

Un clown habillé en nourrice pousse une voiture d'enfant. Le gosse tient un superbe ballon rouge qu'il lâche. La nourrice pose le bébé sur un banc et monte elle-même dans la voiture pour rattraper le ballon. La rue est en pente — naturellement — et la voiture la descend à vive allure. Cette course folle entraîne la nounou dans d'inénarrables aventures. La voiture va tomber dans la mer et flotte jusqu'à un pays comiquement exotique.

Pour ce dernier épisode, la voiture est tirée — à l'aide d'un câble immergé — par un canot automobile invisible.

Avec la surimpression, on matérialise les rêves et les hallucinations. En usant de fonds noirs et de décors truqués, en reportant l'une sur l'autre des vues prises à des plans différents, on arrive à des tableaux étonnants, le *Rêve du trotin*, par exemple, dans lequel une petite modiste s'endort sur un banc tandis que le couvercle de sa boîte à chapeaux se soulève et devient le théâtre d'un spectacle merveilleux : danses féeriques, etc.

Citons encore le *Bon écraseur*. Dans le bois de Vincennes, un ivrogne est renversé par une automobile : il a les deux jambes coupées. Il les ramasse et se traîne derrière la voiture écraseuse. Celle-ci s'arrête, le conducteur en descend et sort sa caisse à outils. En une minute, il a « réparé » sa victime. L'accidenté, ayant ses jambes rajustées, reprend sa route joyeusement.

Ce film, dont le comique est assez spécial, exige l'emploi de deux hommes pour le rôle de l'écrasé : un qui est normalement constitué et un qui est cul-de-jatte. On les manœuvre de façon identique et on substitue l'un à l'autre au moment opportun. L'arrêt de la prise de vues, l'inversion et l'accélération

viennent en aide au metteur en scène.

Presque toujours, même dans les drames, les scènes d'*écrasage* sont tournées à l'envers : on commence par faire coucher la victime devant l'auto ou la locomotive. Tandis qu'on enregistre le film, la machine fait marche arrière et l'écrasé se relève et s'éloigne à reculons. Il n'y a plus qu'à inverser la pellicule pour obtenir l'illusion désirée.

Il faudrait parler aussi des vues pseudo-aquatiques : nageurs évoluant sur une toile peinte représentant le fond de la mer et étendue à plat (on combine cette vue avec celle de l'eau d'un aquarium) et des films qui montrent des hommes marchant au plafond ou sur les murs (on les fabrique également avec des décors à disposition horizontale).

Mais n'allongeons pas ce chapitre.

Il est cependant piquant de noter que lorsque les journaux et les magazines commencent à s'occuper du cinéma c'est pour en dévoiler les trucs.

Et un rédacteur de *Qui? Pourquoi? Comment?* (1) donnera cet avis :

« Les trucs deviennent aujourd'hui si communs que bientôt on les connaîtra tous ; et alors, peut-être, emploiera-t-on le cinéma dans un but plus élevé et plus utile. »

**

Où va-t-on chercher les scénarios?

Des hommes comme Méliès et comme Zecca en inventent presque chaque jour, mais il y a des metteurs en scène dont l'imagination travaille moins.

Des personnes aux méninges fertiles viennent à leur secours. C'est le début de la corporation des scénaristes, corporation qui n'est pas tout de suite organisée.

Il se crée une sorte de marché aux scénarios qui se tient dans divers cafés. Les metteurs en scène prennent l'apéritif et des hommes s'approchent d'eux, tenant en main un rouleau de papier : leur *ours*.

La production française est si abondante

(1) Jean Terquem, édité. 1914.

(les studios parisiens sortent plusieurs films par jour) que le métier de scénariste nourrit néanmoins son homme quand son homme a pu se faire une clientèle.

Dans les rangs des « auteurs pour cinéma » se glissent des petits malins.

Un jour un vieux monsieur décoré se présente chez Pathé. Il propose tout un lot de scénarios (1). Le comité de lecture (qui est composé d'un vieil acteur en rupture de planches, d'un ancien boucher et d'une manucure retirée des affaires) trouve que c'est vraiment intéressant. Il achète dix scénarios pour mille francs.

Quand les films sont tournés, la société des gens de lettres vient réclamer des droits d'auteur au nom des héritiers de Guy de Maupassant, d'Alphonse Daudet et de Paul Arène : le vieux monsieur décoré a puisé son inspiration chez ces estimables conteurs que le comité de lecture, lui, n'a pas lus!

Le catalogue Pathé 1905 mentionne un film intitulé *le Chemineau* qui, certes, ne doit rien à Richepin, mais qui rappelle quand même quelque chose. Il met en scène un vagabond qui, hébergé par un bon curé, le remercie en lui volant ses chandeliers. Le voleur est pris et le curé l'innocente. On est bien forcé de dire que le père Hugo n'est pas complètement étranger à cette histoire!

Relevons quelques titres des premières productions du cinéma français :

Des films dramatiques : *l'École du malheur*, *Mariage de raison*, *le Mauvais riche*, *l'Incendiaire*, *Un drame au fond de la mer*.

Des films historiques : *Samson et Dalila*, *Quo Vadis? En terre Sainte*, *Un duel sous Louis XIII*, *Néron essayant les poisons sur ses esclaves*.

Des féeries : *la Belle au bois dormant*, *le Chat botté*, *l'Antre infernal*, *Cendrillon*, *les Sept châteaux du diable*.

Des comiques : *le Bain du Charbonnier*, *la Course à la perruque*, *le Conférencier distraité*, *le Chien et la pipe*, *Dix femmes pour un mari*, *les Effets du Melon*.

Des scènes à trucs : *la Revanche de Gu-*

gusse, *la Baignade impossible*, *Comment on met son couvert*, *la Loupe de grand-mère*, *la Tentation de Saint-Antoine*.

Les attractions de music-hall fournissent des sujets de films. On montre *les Danses de la Loie Fuller*, *le Bal du Moulin-Rouge* (avec Nana la Cascadeuse et la même Fromage), *Little Tich*, *Miss Maud Casweld and Arnold*, etc...

Pour les films-poursuites, on s'adresse à des clowns et à des comiques familiarisés avec la pantomime du cirque et du music-hall (les Fratellini tournent avec Zecca, Bowden chez Gaumont). On fait même appel à Dramen qui tourne dans *le Salut de Dramen*, *le Rêve de Dramen*, etc...

Ce sont des milliers de titres qu'il faudrait citer pour donner un tableau complet de ce « jeune cinéma ».

On jugera bon que nous nous arrêtons là.

*
**

Nous avons dit que les premiers chroniqueurs qui écrivirent sur le cinéma furent séduits par le côté scientifique de la question.

Le docteur Félix Regnault disait dans *l'Illustration* (4) :

« Qui sait ce que nous réserve l'avenir? L'image sera colorée, ce sera alors l'exacte nature. Et les archives de l'avenir ne se composeront plus d'écrits fastidieux, mais le passé revivra, oui et vu par le phonographe et le cinématographe. L'homme n'est jamais satisfait. C'est ce qui lui fait faire de grandes choses. »

Cette opinion et quelques autres prouvent que depuis le début l'idée du cinéma parlant et en couleurs était dans l'air, et qu'on la considérait presque « comme la moindre des choses ».

Edison n'avait-il pas tenté de réaliser du premier coup, par son phono-kinétographe, le cinéma sonore et parlant?

Cela ne pouvait laisser indifférent un homme comme Charles Pathé qui s'intéressait à la fois au cinéma et au phonographe. Tout de suite, il combina les deux choses. Il

(1) L'anecdote a été rapportée par Jean-Joseph Renaud dans *Vedettes* (1^{er} mars 1941).

(4) Numéro du 30 mai 1896.

se trouva que son collaborateur Zecca avait des talents de musicien : il enregistrait des airs de piston et de mandoline. Il avait enregistré notamment une sorte de sketch musical qui s'appelait *le Muet mélomane*. On le filma pour donner une « illustration » au rouleau phonographique.

Voici ce que ça donnait : la scène (tournée à Vincennes) se passait chez un juge d'instruction. Celui-ci (joué par Charlus) interrogeait un musicien (Zecca) accusé d'avoir tué sa femme. Le musicien était muet et à chaque question du juge il répondait par un petit air de piston qui, évoquant quelques paroles d'une chanson à la mode, constituait une explication. (Cette farce phonographique a été rééditée beaucoup plus tard, par Bach et Laverne.)

On se basait sur l'enregistrement du cylindre pour établir la série d'images correspondante. Le synchronisme était des plus douteux et on n'arriva pas, du premier coup, à un résultat acceptable. Après quelques tâtonnements, Zecca obtint enfin une scène de ciné-phono que Dufayel jugea digne d'être présentée à sa clientèle.

Cette industrie de Pathé se prolongea quelques années durant et elle put s'enorgueillir de « chansons chantées et mimées par Yvette Guilbert » : *les Vierges, le Fiacre, la Berceuse verte* (1).

Henry Joly, de son côté, avait réalisé un « système synchronisateur fonctionnant à volonté à la main ou à l'électricité ». Il fabriquait des cylindres de 25 centimètres de long pour 20 centimètres de diamètre dont l'efficacité sonore était quatre fois plus grande que celle des meilleurs « rouleaux » mis dans le commerce.

Pour l'exploitation de ce procédé, il filma des chansons et des monologues mimés, et des scènes comiques dont l'une, intitulée *Lolotte*, nous est connue par le scénario qu'en a publié Maurice Noverre.

Il s'agit d'un monsieur et de sa femme qui, ayant raté le dernier train, passent la

nuit dans une chambre d'hôtel. La femme se lève à chaque instant pour aller à la fenêtre. Elle admire les étoiles, des soldats qui passent, un oiseau qui chante et elle manifeste sa joie à haute voix. Son mari s'exaspère progressivement, se lève, casse la cuvette, jette la pendule par la fenêtre. Et quand le patron de l'hôtel vient protester contre le scandale il se fait défensterer en vitesse.

Joly tenait lui-même le rôle de l'hôtelier et la voix du rossignol était fournie par l'imitateur Bergeret.

Après avoir été associé à l'industriel Normandin, Joly vendit son brevet — pour 25.000 francs — au photographe Mendel qui ne fit pas grand chose du Ciné-Grano-Théâtre.

En 1905, Joly déposa un brevet concernant l'enregistrement du son par la lumière sur un ruban de pellicule — principe du moderne film parlant — mais il n'exploita pas son procédé.



Émile COHL, par lui-même.

Un autre système de synchronisation a été mis en application par Mme Vignault. Nous en reparlerons à propos de l'Exposition de 1900.

En 1896, Auguste Baron prit un brevet sur « le synchronisme entre les mouvements

(1) Les cylindres étaient vendus six francs. Pour dix sous de plus, on avait une belle affiche en couleurs!

et les sons qui les accompagnent ». En 1896, il put présenter des films ainsi « sonorisés » à quelques amis parmi lesquels se trouvait J.-E. Marey. Il espérait pouvoir présenter en public un « panorama animé et parlant de l'Exposition — Mesguich était son opérateur — mais la disparition de son commanditaire le découragea et il abandonna la partie.

En 1899, Dussaud, associant phono et ciné, installait à l'Olympia son Phonorama : on écoutait le phonographe au moyen d'écouteurs dont chaque fauteuil était équipé.

En 1900, Léon Gaumont put montrer à l'Exposition un phonographe et un cinématographe reliés par une transmission mécanique souple. Le 7 novembre 1902, il présentait à la Société française de photographie son propre « portrait parlant » ainsi que deux scènes de danses avec musique. Dans sa communication, Gaumont rendit hommage aux travaux de Baron et expliqua comment il avait été amené à établir le synchronisme par la transmission électrique.

Nous reviendrons sur les travaux ultérieurs de Léon Gaumont mais dès à présent nous pouvons noter que la combinaison du phono et du cinéma qu'il a obtenue en 1902 était loin des solutions empiriques de Pathé.

L'invention du cinéma parlant entraînait dans sa phase scientifique et déjà des hommes travaillaient un autre aspect de la question : la photographie du son.

**

Nous avons vu comment Méliès produisait des films en couleurs : en faisant peindre les images par les adroites ouvrières de Mme Thuillier.

Ce procédé, ainsi que nous l'avons indiqué, était assez coûteux et si des « montreurs de films », amateurs de travail bien fait, ne se laissaient pas rebuter par les prix de revient très élevés — Dufayel, par exemple, se faisait réserver à n'importe quel tarif les plus belles vues en couleurs de Méliès — d'autres trouvaient que c'était trop cher.

Comme d'autre part la polychromie ne manquait pas de séduction, on employa un

autre système, peut-être moins artistique mais certainement moins onéreux : le coloriage au pochoir, bien connu dans toutes les branches de la décoration.

On conçoit sans peine qu'un pochoir pour films (images de 24 mm. × 18 mm.) était d'une exécution plus délicate qu'un pochoir pour couvercles de boîtes à dragées. Des jeunes filles qui avaient de « bons yeux » découpaient dans un film positif toutes les « taches » qui devaient recevoir une couleur déterminée. Elles effectuaient ce découpage à l'aide de petits outils spéciaux particulièrement tranchants. On préparait ainsi autant de films patrons qu'on voulait faire entrer de couleurs dans la composition de la vue.

Ensuite, les patrons étaient reportés l'un après l'autre sur des positifs intacts et on plaçait successivement les taches bleues, rouges, jaunes, etc.

Dans les premiers temps, l'application des couleurs était faite au pinceau, ou au tampon, mais on ne tarda pas à inventer des machines qui accomplirent la besogne avec le maximum de précision.

Ce n'était toutefois là qu'un coloriage de fortune : la vraie solution était dans la photographie directe des couleurs. On la cherchait depuis longtemps. On en avait même trouvé le principe, dans la trichromie.

Deux noms sont attachés à cette révélation : celui du physicien Ducois du Hauron (1837-1920) et celui de Charles Cros (1842-1889).

Cros, le poète du *Coffret de santal*, était le véritable inventeur du phonographe et l'auteur de plusieurs mémoires scientifiques, dont un sur les communications interplanétaires. En 1869, il publia une « solution générale du problème de la photographie des couleurs » (1).

Laurent Tailhade a appelé cela « une abomination photographique » qui consistait à « donner au Philistin un moyen plus parfait de reproduire son image »!

Nous n'allons pas entreprendre une explication du principe de la trichromie. Les dis-

(1) On en trouve le texte dans le volume anthologique publié en 1944 par Gallimard, sous le titre : Poèmes et proses, de Charles Cros.



Une scène de « La Tare » de Louis Feuillade.



Octavia Hansworth et Paul Paizet dans un drame d'amour.

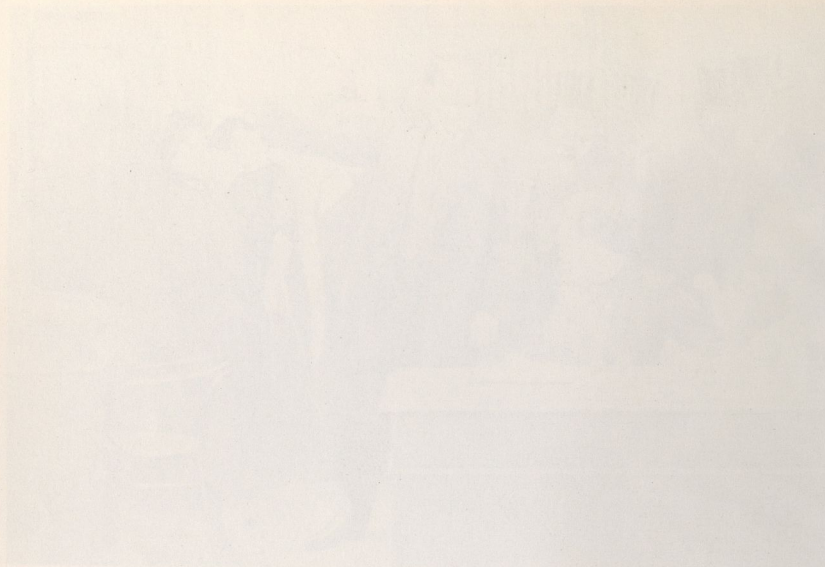


Figure 1. A person sitting at a table, possibly reading or writing.

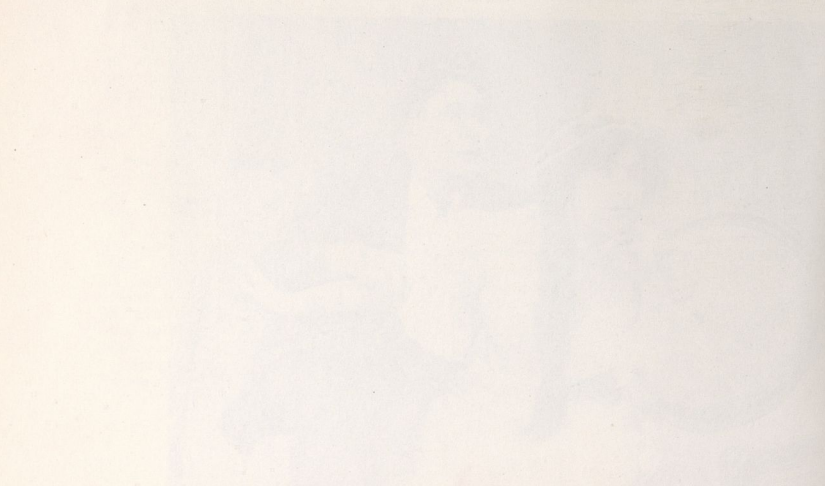


Figure 2. A person standing next to a large, round object, possibly a barrel or a large pot.

sertations scientifiques sont hors de notre sujet et la question a été largement traitée ailleurs (ouvrages de G.-M. Coissac, Lucien Bull, J. Ducom, E. Coustet, etc.). Rappelons seulement la constatation qui est à la base : toutes les couleurs peuvent être reproduites par le mélange, dans une proportion à déterminer, de trois couleurs fondamentales : le vert, le violet et le rouge orangé.

Charles Cros fit connaître sa « solution » sans s'en réserver la propriété commerciale il alla jusqu'à spécifier :



Fantasmagorie, de Cohl.

« C'est la conséquence de l'insouciance que j'ai de réaliser par moi-même : l'idée entre dans le domaine public, et les savants spéciaux, les expérimentateurs habiles ne seront gênés en rien dans leurs recherches. Ils pourront en outre — et il est nécessaire qu'il en soit ainsi — se rendre possesseurs exclusifs des procédés particuliers indispensables à l'obtention du résultat final. »

Les plaques autochromes de Lumière (1903) participent de cette idée.

De la photographie, on passa le plus logiquement du monde à la cinématographie en couleurs naturelles. Le procédé Audibert, le

procédé Urban-Smith (kinémacolor), le procédé Gaumont (chronochrome) furent les premières réalisations pratiques.

Les résultats obtenus étaient-ils en rapport avec les subtilités optiques et chimiques mises en jeu ?

On peut se permettre de dire que non. A côté des procédés actuellement employés (Keller-Dorian-Berthon, Technicolor, Agfacolor) les films en couleurs de l'époque 1905-1910 paraîtraient pâles, délavés, en opposition avec les nuances de la nature.

Mais, en se servant de cette « palette » un peu pauvre, on avait conscience de faire un pas dans la voie du progrès.

A défaut de polychromie, on utilisait souvent les pellicules teintées : jaunes pour les paysages, bleues pour les scènes nocturnes, rouges pour les « reflets d'incendie ».

Puisque nous effleurons les questions techniques, notons que les tout premiers réalisateurs de films durent faire face à de nombreuses difficultés. Ils devaient perforeur eux-mêmes leur pellicule et ils ne disposaient pas d'un matériel approprié pour le développement et le tirage. Ils ne pouvaient s'en tirer que par des prodiges d'adresse et d'ingéniosité.

*
**

Il y avait, au début du siècle, un dessinateur nommé Courtet qui signait du pseudonyme d'Emile Cohl des caricatures à grosses têtes dans la manière d'André Gill (1). Il avait d'ailleurs été le disciple et l'ami de Gill. Collaborateur de *la Nouvelle Lune*, du *Charivari*, de *l'Eclipse*, des *Hommes d'aujourd'hui* et de maintes publications satiriques, il s'était fait une solide réputation d'humoriste.

Un jour qu'il se promenait, selon son habitude, dans Montmartre — c'était vers 1905 — il aperçut une affiche de cinéma qui était un

(1) Il en exposait encore, il y a une vingtaine d'années, à la porte d'un grand tailleur des boulevards.

tranquille plagiat d'un de ses dessins. Comme il n'était pas dans son tempérament de se laisser marcher sur les pieds sans réagir, Cohl nota soigneusement l'adresse des films Gaumont — coupables de cet emprunt brutal à son inspiration — et il alla aux Buttes-Chaumont dans l'intention bien arrêtée de « faire du pétard ».

On le reçut d'ailleurs d'une façon charmante.

« On », c'était le directeur artistique de la maison, Louis Feuillade, le successeur d'Alice Guy, le futur réalisateur de *Fantomas*, des *Vampires* et de *Judex*.

En termes courts, il présenta au dessinateur les excuses de l'établissement et il lui tint le raisonnement suivant :

— Si nous avons copié votre idée, c'est qu'elle était bonne. Le cinéma est sans cesse à la recherche de bonnes idées. Au lieu de nous fâcher, nous pourrions nous entendre, collaborer, vous pourriez nous apporter directement vos idées...

Cohl trouva la proposition très correcte.

Et c'est ainsi qu'il entra chez Gaumont, au service des scénarios.

Il donna des sujets humoristiques dont on tira parti et il se mit lui-même à faire de la mise en scène. Il fit travailler, si l'on peut dire, des marionnettes et il tourna un *Petit Faust* dont les acteurs étaient des poupées mues par des fils.

Tandis qu'il travaillait, il fut visité par une inspiration : puisqu'il était avant tout un dessinateur, pourquoi ne pas prendre ses dessins pour acteurs ? Pourquoi ne pas photographier des séries de dessins dont la projection au rythme cinématographique donnerait une illusion de mouvement ?

Il retrouvait, en somme, l'idée du Théâtre optique de Reynaud, mais enrichie des possibilités photographiques et mécaniques du cinéma.

Sans plus attendre, il se mit à l'ouvrage et réalisa le premier « dessin animé ».

« Dans un petit atelier de la maison, trop bas de plafond — a raconté Léon Gaumont (1) — Cohl tourna, à plat ventre et au

tour de manivelle, chacune des deux mille images qui le composaient. »

Ce film, qui mesurait 36 mètres, était intitulé *Fantasmagories*. On le présenta, le 17 août 1908, au théâtre du Gymnase.

Une forme nouvelle du cinéma était née. Emile Cohl inventa un personnage qu'il baptisa Fantoche. Au début, c'était un petit bonhomme simplement dessiné : son corps était un rectangle, quatre bâtonnets figuraient ses bras et ses jambes, un rond et un triangle représentaient sa tête et son chapeau. Deux points pour les yeux, deux traits pour la moustache et la barbiche. Le dessinateur ne s'en tint pas là, il figola sa créature, lui donnant plus de modelé et plus de souplesse.

Après le *Cauchemar de Fantoche*, ce furent *Un drame chez les fantoches* et toute une série avec le même « héros », puis le *Docteur Carnaval*, etc...

Il devait tourner environ deux cent cinquante films, dont des graphiques animés qu'on intercalait dans des documentaires et — autre genre — une adaptation des fameux *Pieds nickelés* de Forton.

On peut écrire, sans la moindre hésitation, que c'est l'exemple de Cohl qui a incité les Américains à fabriquer leurs fameux « cartoons » qui aboutissent à des chefs-d'œuvre comme *Blanche-Neige*. Du reste, il fit aux Etats-Unis, en 1912, un voyage dont le principal profit ne fut pas pour lui.

Après la guerre 14-18, qui l'avait contraint à abandonner ses travaux, il se trouva désarmé devant la puissante concurrence d'outre-Atlantique.

Le temps passa. Le dessinateur, vieilli, abandonné par les maîtres de l'industrie cinématographique, vivota à Saint-Mandé, avec un secours mensuel de 20 francs, du Bureau de bienfaisance.

Ce fut la maladie, l'hôpital... et il mourut, en 1938 — quelques jours avant Méliès — à l'hospice Paul Brousse, à Villejuif. Il avait quatre-vingt-deux ans.

C'était lui qui disait, peu de temps avant sa fin, à un envoyé de *Comedia*, Jean-Pierre Liausu :

— Ses artistes, ses chercheurs, ses savants, la France les aime morts, bien refroidis,

(1) Interview prise par André Robert. *Petit Parisien*, 11 août 1943.

avec des fleurs et du marbre au-dessus!

**

Quels furent au point de vue de la mise en scène et de l'interprétation, les artisans du cinéma de la première heure?

Nous en avons rencontré quelques-uns au cours des pages précédentes.

En dehors de Méliès, de Zecca, d'Alice Guy, du frère Basile et de Léar, dont nous avons parlé, au-dessus des régisseurs anonymes et illettrés auxquels nous avons fait allusion, il faut citer quelques hommes qui, de bonne heure, ont pris rang dans ce qu'un discoureur officiel nommerait « la phalange des réalisateurs de films ».

Il y eut Rollini, Louis Gasnier — qui devait, plus tard, se couvrir de gloire en Amérique en tournant les *Mystères de New-York* —, Lucien Nonguet — qui mit en scène *Samson et Dalila*, *Napoléon et la Passion* —, Laurent Helbronn — qui filma *Quo Vadis* —, André Heuzé — auteur de *la Course des Sergents de ville* et de *A Biribi* —, Albert Capellani — qui débuta en dirigeant les films de Gribouille —, Bernard Natan — qui, avant de se faire une célébrité un peu particulière, réalisa *l'Adjudant Grinchevin* —, Jasset — futur animateur de *Zigomar* —, Causade — opérateur de Charles Pathé —, Denola, Georges Hatot, Georges Monca, Gaston Brotteaux, Pagliéri, Chaumont, Roudés, Fagot.

Pour la plupart, ils furent des interprètes avant de devenir des metteurs en scène.

Un nommé Vinter — qui figurait au Châtelet, dans la masse des Peaux-Rouges, aux beaux soirs du *Tour du monde en 80 jours* — prit le pseudonyme de Nick Winter pour s'instituer l'auteur, le confectionneur et le héros de scènes policières qui eurent leur moment de succès.

Les acteurs sortaient rarement de l'anonymat. On négligeait de faire connaître leurs noms — et à plus forte raison ceux des metteurs en scène — au public qui ne manifestait d'ailleurs aucune curiosité à cet égard.

Pour commencer, les « artistes » étaient mis à toutes les sauces. On leur faisait jouer n'importe quel rôle, dans n'importe quel

genre. Ce n'est qu'avec une certaine spécialisation que quelques « types » se créèrent. Du même coup, des noms s'imposèrent.

Les trois comédiens que l'on peut considérer comme les premières « vedettes » du cinéma français — sinon du cinéma mondial — sont André Deed, Prince et Max Linder.

Le premier s'appelait en réalité André de Chapais. Sous le nom d'André Deed, il était un mime acrobate très applaudi aux Folies-Bergère et au Châtelet. Nous avons dit que les artistes de music-hall étaient recherchés pour l'interprétation des films-poursuites. Deed fit ses débuts à l'écran chez Méliès puis fut le petit pâtissier de *la Course à la perruque*. Il devint ensuite Boireau et fut le héros de mille aventures prodigieusement truquées. Il fut aussi Gribouille, dans des histoires presque aussi nombreuses et du même ordre fabriquées en Italie. Il tourna de nouveaux « Boireau » et reparut, après la guerre, dans le roman-cinéma *Tao* sous le nom de Bilboquet — ne pas confondre avec le clown Bilboquet, ni avec Bill Boquet, du Lapin Agile, qui fit aussi du cinéma. André Deed a été l'une des figures les plus populaires du vieux cinéma. Ses exploits étaient ébouriffants. Dans un film, il écrivait un bonhomme entre un mur et un batant de porte. L'homme étant bien aplati, il le roulait comme un tapis et l'emportait sous son bras. Dans un autre, il descendait d'un toit en passant par l'intérieur d'un tuyau de gouttière...

Charles Petitdemange, qui jouait aux Variétés sous le nom de Prince, fut à l'écran le fameux Rigadin.

Il a tourné entre 500 et 600 films, à la cadence de deux ou trois par semaine. Rappelons-en quelques-uns : *la Garçonnière de Rigadin*, *Rigadin ténor*, *Rigadin mange à bon compte*, *Rigadin et la poudre d'amour*, *Rigadin galant commissaire de police*, *les Perruques de Rigadin*, *Rigadin ne veut pas se faire photographe*, etc.

Rigadin, dont le sourire préluait aux exhibitions dentaires de Saint-Granier et de Fernandel, était « le gars qui n'avait pas de chance », l'ahuri de bonne humeur. Dans

ses films, la cocasserie des poursuites faisait insensiblement place à un « comique de situation ». Ça n'était pas d'une finesse remarquable : c'était, si l'on veut, du vaudeville mis à l'échelle du cirque.



RIGADIN.

Dans un de ses films — détail historique — il eut pour partenaire Mistinguett.

S'il était toujours le pauvre garçon poursuivi par la guigne, Rigadin n'abandonnait jamais une espèce d'optimisme communicatif. De là son succès dans le monde entier.

On raconte que les dames de l'Afghanistan l'appréciaient beaucoup. A telle enseigne qu'elles auraient dit à leurs maris :

— Ah! si vous étiez comme lui! on ne s'ennuierait pas à mourir comme on le fait avec vous!

Les maris afghans prirent mal la chose et quand Prince vint se promener en Turquie ils lui envoyèrent une délégation chargée de lui faire un mauvais parti. Par bonheur — tout comme s'il se fût agi d'un film de Rigadin — le drame tourna au burlesque.

La notoriété de Rigadin, très grande jusqu'en 1914, se maintint faiblement jusqu'à la fin de la guerre. Ensuite, elle déclina. La réapparition de l'artiste, qui frisait la soixantaine, dans quelques films parlants n'eut rien d'une résurrection.

Gabriel Leuviel, dit Max Linder, était d'une

classe supérieure. Il jouait au théâtre des Variétés lorsque, sur les conseils de Nonguet, il alla proposer ses services chez Pathé. On l'engagea sur la base de 20 francs par cachet.

Ça n'était pas beaucoup... mais ça dura plusieurs années.

Le premier film de Max Linder fut *la Sor-tie d'un collégien*. Le jeune homme tourna ensuite dans *les Contrebandiers*, *la Mort du toréador* et *le Poison*, qui étaient des drames affreux.

Heureusement, il réintégra aussitôt le genre comique dans *les Débuts d'un patineur*. Ce fut très réussi car, en vérité, Max ne savait pas patiner. Les débuts étaient donc réels et, sur la glace du lac Daumesnil, l'acteur ramassa quelques bûches qui étaient de bonne qualité. Il était venu là sans méfiance, avec un magnifique pantalon, une jaquette de coupe excellente et un chapeau dit haut de forme de fière allure. Le pantalon fut déchiré, la jaquette aussi et le chapeau aplati. Le patineur improvisé perdit des boutons de manchettes qui étaient en or. A vingt francs le cachet, l'opération était défective.



Maz LINDER.

Soyez tranquilles : Max toucha une petite indemnité. On lui devait bien cela car le film eut un succès fou.

Par la même occasion, l'artiste avait trouvé sa « silhouette » : haut de forme et jaquette. Il y fut fidèle.

Il tourna successivement *le Premier cigare* et de nombreux films courts, puis des « pièces » plus importantes : *le Duel de Max*, *Max toréador*, *Max pratique tous les sports*, *N'embrassez pas la bonne*, etc.

Vers 1910, il signa avec Pathé un contrat qui lui garantissait un minimum de 450.000 francs par an pendant trois ans.

Un exemple donnera une idée de la « manière » de Max. Dans *le Mariage de Max*, on explique au public que le héros est marié à l'insu de son oncle. Mais il doit aller passer quelques jours chez celui-ci. Et il ne faut pas qu'il se sépare de sa femme. Et pour rien au monde l'oncle ne doit soupçon-

ner l'existence de cette personne. C'est bien compliqué.

Max emporte sa femme dans une grande valise et s'installe chez son parent. Dès qu'il est dans sa chambre, il libère sa compagne. Hélas! l'oncle vient le voir à chaque instant et, bien entendu, le jeune homme doit toujours cacher l'épouse clandestine : il la pousse dans la cheminée, il la recouvre d'un tapis pour la transformer en banquette, etc.

Vous voyez le système, le mécanisme du comique.

Max Linder fera mieux, et plus fort. Nous en reparlerons.

Mais déjà vous comprenez pourquoi et comment notre Max a donné des idées et un exemple à celui qui deviendra le plus grand artiste de l'écran : à Charlie Chaplin.



CHAPITRE V

LE PUBLIC ET LES SALLES

A ses débuts — il faut bien l'avouer — le cinéma ne jouissait pas d'une bonne réputation.

Nous avons vu que, par certains côtés, il était sujet à caution mais l'esprit bourgeois, méfiant, soupçonneux, avait tendance à exagérer les torts du nouveau spectacle.

Le brave Jules Claretie, qui habitait Viroflay, avait rencontré dans le bois proche de son domicile des figurants qui n'avaient pas très bonne mine. Il écrivit aussitôt :

« Les environs de Paris sont devenus des salles de répétitions pour cinématographes. On ne s'étonne plus de rien, et les rôdeurs et maraudeurs qu'on arrête entraînant les fillettes vers les buissons ou démenageant les villas, ont une réponse toute prête à l'autorité :

« — Monsieur l'agent, ne faites pas attention, je répétais une scène de cinéma ! »

De telles réflexions jetaient inconsidérément le discrédit sur une corporation qui n'était pas encore constituée !

L'administrateur de la Comédie Française ne se doutait pas que, dans peu de temps, les sociétaires de la Maison de Molière allaient, à leur tour, se camper fièrement devant les appareils de prise de vues...

A la charge du cinéma il y avait aussi une mauvaise histoire, un accident de jeu-

nesse, tragique et frappant. Nous voulons parler de l'incendie du Bazar de la Charité.

Ce Bazar était organisé périodiquement par une institution philanthropique que présidait M. Henri Blount. Des femmes du monde s'improvisaient vendeuses au profit de quelques œuvres de bienfaisance.

En 1897, le Bazar de la Charité avait été installé sur un terrain de la rue Jean-Goujon, terrain sur lequel se trouvaient diverses « attractions » dont un cinématographe.

Dans l'après-midi du 4 mai, juste comme le nonce du pape venait de donner sa bénédiction au comptoir tenu par la duchesse d'Alençon, le feu éclata dans le local du cinéma — inflammation de vapeurs d'éther. a-t-on dit plus tard.

Le sinistre se propagea rapidement tout au long des petits bâtiments construits en matériaux légers. Ce fut une panique épouvantable. On cria, on se bouscula, on se précipita dans des salles sans issue tandis que l'incendie continuait ses ravages. Il y eut de nombreuses victimes (plus de 120 morts).

Le cinéma avait à peine deux ans, on le connaissait mal... On le chargea de toutes les responsabilités.

Dès lors, il fut suspect.

Suspect aux yeux du public qui appréhendait de s'enfermer dans une salle où se trouvait un outil aussi dangereux.

Suspect aux yeux des hommes d'affaires qui hésitaient à se hasarder dans une entreprise qui se révélait grosse de risques.

On bouda donc le cinéma. On se méfia de lui.

Qui pourrait dire le nombre des « carrières » cinématographiques qui furent étouffées dans l'œuf par la catastrophe de 1897?

Le cinéma en souffrit, sans doute. Mais il n'en mourut pas. Là comme ailleurs, il y eut des héros, des pionniers, des gens qui n'avaient pas peur. Il y en eut des deux côtés, du côté des montreurs d'images comme du côté des spectateurs.

Dans des sous-sols, dans des entresols, dans des boutiques aux vitrines aveuglées, on donna des séances, on projeta les films qui étaient tournés sur les terrains de Vincennes et de Ménilmontant, ou sur la voie publique à propos de quelque actualité.

Mais le grand domaine du cinéma fut — et cela pendant quelques années — la fête foraine.

Les spectateurs qui n'ont jamais rencontré le cinéma en dehors des salles élégantes des Champs-Élysées et des « palaces » boulevardiers gonflés de musique d'orgue et meublés de fauteuils luxueux ne savent pas ce qu'ils ont perdu!

Le « cinématographe », il faut l'avoir connu dans le tumulte des champs de foire. L'odeur des frites, des lampes à acétylène et des moteurs à pétrole lui créait une atmosphère. Les pétarades des tirs, les rengaines des limonaires, les cris des marchands de guimauve et des tenanciers de loteries, les honnements des bateleurs, les rires et les vociférations du chœur populaire s'unissaient pour lui composer un hymne de joyeux avènement.

Lui, il ne faisait pas trop le fier. Il habitait une baraque modeste, grisâtre, que ne relevait aucune enluminure. Un calicot cloué au fronton portait simplement le nom barbare que l'usage n'avait pas encore abrégé : « Cinématographe ». Une petite estrade s'avavançait timidement vers le public et, sur ce tréteau, un pitre faisait de bruyantes ca brioles pour amasser un peu de monde.

Quand il avait obtenu ce résultat, quand

il avait réuni de vingt à trente personnes, il cédaît la place à son patron, un monsieur qui visait à l'élégance. Le chapeau melon incliné sur l'oreille, la cravate agressive, « monsieur le directeur » tenait en main une baguette de laquelle il frappait un tableau noir où l'on avait calligraphié au blanc d'Espagne toutes les séductions du programme. Il détaillait ce menu avec des commentaires alléchants :

— Venez voir, Mesdames et Messieurs, le plus prodigieux spectacle de tous les temps. Venez voir le cinématographe, la merveille du siècle. Nous avons l'honneur et l'avantage de vous offrir, aujourd'hui, un programme sensationnel et absolument inédit.

« Pour commencer, nous allons vous faire rire avec l'histoire de *la Nourrice mystifiée*. C'est de la bonne gaieté française dont vous nous direz des nouvelles. Ensuite, et sans faire pour cela de la politique, nous vous montrerons *les Réceptions du président Loubet*.

« Nous continuerons par un drame pathétique : *le Mauvais Riche* qui vous plongera pendant quelques minutes dans l'émotion la plus profonde. C'est un drame vécu et vous en apprécierez le réalisme bouleversant. J'ai dit : *le Mauvais Riche!* Pour ne pas vous laisser sur cette impression atristante, nous terminerons par une vue très divertissante du fameux *Bal du Moulin Rouge!* En tout, vingt-cinq minutes de spectacle attrayant, instructif et varié! »

Pendant ce discours, le pitre répétait chaque titre de film en exécutant un saut de cabri. Il faisait encore écho lorsque le patron prononçait sa péroraison :

— Entrez, Mesdames et Messieurs! Nous avons des premières à cinquante centimes, des secondes à quarante centimes, et des troisièmes, des places populaires, à vingt centimes, quatre sous!

Parfois, il y avait un tambour... La pailasse de la parade en tirait des roulements accélérés pour engager le public à pénétrer en vitesse dans la baraque : plus on allait vite et plus on augmentait le nombre des séances — et, par voie de conséquence, la recette.

A l'intérieur, pas de luxe inutile. Pas même un confort élémentaire. Des banes de bois, sur lesquels on se tassait. Au fond, une toile blanche — ou presque — qu'une traverse de bois tirait vers le sol. C'était l'écran primitif.

Généralement, l'appareil de projection était placé derrière. Son objectif faisait une sorte de soleil qui luisait au milieu de la toile. (Quand on eut compris que c'était inesthétique, on inventa de mouiller l'écran pour absorber cette lueur gênante).

Il arrivait qu'il y eût un piano mécanique pour verser des flois d'harmonie durant toute la représentation. Le plus souvent, le patron se campait à côté de la toile et accompagnait le déroulement des films de dissertations personnelles qui n'étaient pas piquées des vers.

Le public était ravi.

Il voyait des choses qu'il n'avait pas encore vues. Il nageait dans la nouveauté et dans la révélation.

La clientèle du cinéma s'éveillait.

C'est à ce succès forain — probablement — que le cinéma doit d'avoir été classé par les autorités constituées parmi les « spectacles de curiosités » soumis au visa des maires en vertu d'un décret de 1864! (1)

Si les fêtes foraines étaient un excellent milieu pour l'épanouissement du cinéma, cette grande foire que fut l'Exposition Universelle de 1900 ne pouvait que lui être propice.

Elle le lui fut, en effet.

Les frères Lumière firent installer dans la Galerie des Machines un écran gigantesque (21 m. × 45 m.) fabriqué par un constructeur de ballons, M. Lachambre. La « lanterne » était éclairée par un puissant projecteur de marine à miroir parabolique (diamètre du miroir : 4 m. 40). 25.000 spectateurs pouvaient prendre place dans cette salle de grand format.

(1) Ce curieux point de vue a été homologué par un arrêté du Conseil d'Etat en date du 3 avril 1914.

Au Champ de Mars, le cinéma faisait concurrence aux panoramas, dioramas et autres maréoramas.

Grimoin-Sanson avait imaginé et construit le *cinéorama*. (Encore un drôle de nom!)

Il estimait que les limites imposées à la projection par le cadre de l'écran devaient être brisées. Il rêvait d'une projection circulaire sur un écran fermé autour des spectateurs, un spectacle dont voici le principe :

Supposez un cirque. Le public est placé au milieu, sur la piste. Sur les toiles de la tente, on projette — à l'aide d'appareils divergents — des vues exactement raccordées les unes aux autres. Le repérage est si bien fait que le spectateur éprouve la même impression que s'il pouvait observer un paysage en regardant à droite, à gauche, devant ou derrière, à volonté.

Dix appareils de prise de vues disposés en étoile formaient le matériel de « chasse aux images », un matériel assez encombrant mais que son inventeur promena sans défaillance dans plusieurs pays.

Pour la reproduction des vues sur l'écran circulaire, dix projecteurs étaient également nécessaires. Afin de corser son « attraction », Grimoin-Sanson décida de donner à l'emplacement qu'il réservait aux spectateurs l'allure générale d'une nacelle d'aéronef et de transformer le plafond de son bâtiment en « dessous » de ballon sphérique : le public devait avoir l'illusion d'être en ballon!

Recherchant les effets jusqu'à l'extrême limite du possible, l'inventeur accrocha ses appareils de prise de vues sous un authentique ballon et il effectua, au jardin des Tuileries, un départ sensationnel. Le film (ou plutôt les dix films) qu'ilregistra dans ces conditions formait le point de départ du spectacle du cinéorama.

Le jour de l'inauguration, cela se passa comme suit :

Dès que la nacelle fut pleine de « voyageurs », un « capitaine » qui paraissait sortir d'un roman de Jules Verne s'écria :

— Lâchez tout!

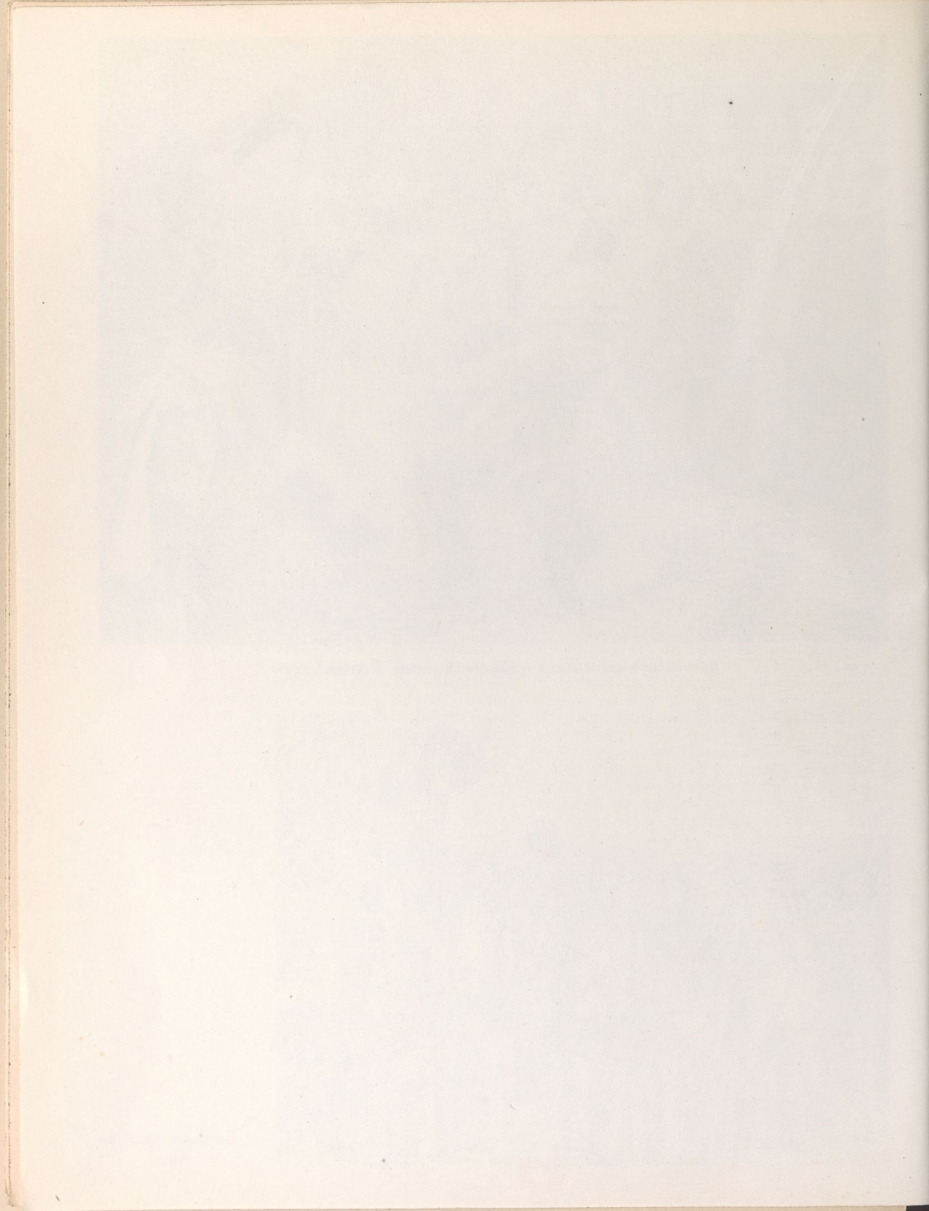
Les lumières s'éteignirent et on projeta le film « ascensionnel » pris aux Tuileries, film qui, entre temps, avait été patiemment colo-



Sarah Bernhardt dans « Elisabeth, reine d'Angleterre »



Le Beau Danube
bleu.



rié par la précieuse Mme Thuillier. On voyait le sol fuir sous la nacelle. L'impression était fantastique : des dames éprouvèrent le vertige des aéronautes!

Dès qu'on fut « dans les nuages », on entendit la voix du beau capitaine :

— Maintenant, Mesdames et Messieurs, nous allons nous poser à Nice!

Et le film enregistré à Nice fut projeté aussitôt.

Successivement, on « toucha » Biarritz, Barcelone, Tunis, Southampton et Bruxelles...

Hélas! quelque chose dans le système de réfrigération (la température de la cabine montait jusqu'à 46 degrés) n'avait pas été exécuté conformément aux plans de Grimoin-Sanson. Un ouvrier fut blessé, on craignit l'incendie. Le cinéorama eut droit au qualificatif de dangereux et le préfet de police exigea sa fermeture.

Le capital souscrit fut englouti ainsi que les dernières économies de l'inventeur (1).

Au pavillon de la Compagnie générale Transatlantique, on admirait un *phonorama* qui consistait en une association du cinéma et du phonographe. Félix Mesguich explique, dans son livre de souvenirs, qu'il avait, pour la circonstance, enregistré des « scènes de la rue » avec accompagnement de chansons et de « cris de Paris ».

Le même Mesguich avait participé, avec Clément Maurice, à l'établissement du Phono-Cinéma-Théâtre de Mme Vrignault (Marguerite Chenu).

Celui-ci était installé dans la « Rue de Paris » pleine d'attractions remarquables : des ombres chinoises du Chat-Noir logées dans la Maison du Rire décorée par Métyvet, jusqu'au Théâtre des Auteurs-Gais où l'on jouait un mimodrame de Bereny (*la Main*) dont le cinéma n'allait pas tarder à s'emparer.

Chaque jour, le Phono-Cinéma-Théâtre donnait cinq ou six séances. Pour vingt sous, on y pouvait voir et entendre les plus grands chanteurs, comédiens et fantaisistes de l'époque : Sarah Bernhardt et Pierre Magnier

dans le duel de *Hamlet*, Coquelin dans *Cyranos* et dans *les Précieuses*, Cossira dans *Roméo et Juliette*, Felicia Mallet dans *l'Enfant prodigue*, Jeanne Hatto dans *Iphigénie en Tauride*, Réjane dans *Madame Sans-Gêne*, Reichenberg, Milly Mayer, Cléo de Mérode, Zambelli et Vasquez, Little Tich, Polin, Jules Moy, etc.

Un studio avait été aménagé sur le toit du petit théâtre. On y enregistrait les films et les cylindres de phono. A la projection, un synchronisme acceptable était atteint par un procédé très simple : un tube acoustique relierait le phonographe à la cabine de l'opérateur de cinéma. L'homme qui tournait la manivelle s'arrangeait pour faire coller les images avec le son. Il paraît qu'il réussissait « à reconstituer en des visions animées la vie et le jeu de nos plus grands artistes, dans le charme de leur physionomie, dans leurs mouvements, dans leur voix ».

Cette appréciation est de D. Davenay (Gaston Calmette) qui écrivait encore dans *le Figaro* du 8 septembre 1900 :

« La réussite de cette tentative si originale dépasse tout ce que l'on peut en dire. Aussi les artistes eux-mêmes vont-ils, après avoir gracieusement posé devant les appareils du Phono-Cinéma-Théâtre, se revoir, s'entendre et, ce qui est agréable aussi, s'entendre applaudir comme s'ils jouaient eux-mêmes devant leur public. »

L'exploitation de ce système, que le *Gaulois*, à son tour, qualifia de « prodigieux », ne se prolongea pas au-delà de l'Exposition. En 1933, Pathé-Cinéma montra, à titre de curiosité, quelques-unes des scènes du P.C.T. que Roger Goupillières avait arrangées en retranscrivant le son des cylindres sur film sonore.

**

L'Exposition Universelle, on peut le dire, fit une assez bonne propagande pour le cinéma qui, par ailleurs, défendait sa chance dans de nombreux établissements des boulevards.

Après le sous-sol du Grand Café (Lumière), il y eut le théâtre Robert-Houdin (Méliès),

(1) Voir *Le Film de ma vie*, par Raoul Grimoin-Sanson (Editions Henry-Parville, 1926).

le Café de la Paix (Pirou), le sous-sol de l'Olympia (Lear), le cinéma du passage de l'Opéra (où Gabriel Kaiser faisait florès avec *la Danse du ventre, la Belle Fatma, le Combat de Nègres sous un tunnel*), le cinéma Dufayel, le cinéma du *Petit Journal*.

Près de la porte Saint-Denis, M. Faucillon ouvrit le Ciné Saint-Denis, qui existe toujours mais a été transformé. Vers la porte Saint-Martin fonctionna plus tard le Kinérama. Petit à petit, des exploitants se fixaient dans les quartiers populaires.

« Les entrées n'excédaient guère 50 centimes et ne donnaient droit qu'à 20 ou 30 minutes de spectacle. Un piano accompagnait la projection des films, qui passèrent rapidement de 15 à 20 et à 30 mètres. Dans la plus démocratique des rencontres, apparaissaient sur l'écran quelques scènes de la vie courante qu'on taxerait aujourd'hui de banales, des batailles de clowns, des diables acharnés contre des damnés, des pompiers se rendant au feu, des défilés, des poursuites interminables, des acrobaties, etc. D'ingénieux exploitants songeaient déjà aux bruits de coulisses, qui firent longtemps le succès du cinéma Dufayel... » (1)

Il convient de dire quelques mots de ces bruits de coulisses. Il y en avait tout un répertoire.

Pour imiter les pas, c'était facile : on se tapait en cadence sur les cuisses.

S'il s'agissait de pas de chevaux, il fallait des accessoires : on frappait un marbre avec des moitiés de noix de coco.

On reproduisait le choc des vagues en faisant tomber des pois secs le long d'un tube de zinc façonné en zig-zag.

Dans les films militaires, le fracas de l'artillerie était produit par des haltères qu'on faisait rouler sur le plancher. Pour la fusillade, on battait avec des verges de jonc un petit matelas bourré de crin et recouvert de toile cirée.

Voulait-on « sonoriser » le passage de la diligence? C'était simple : deux ou trois claquemets de fouet, des grelots agités et une

paire de roues qu'on baladait bruyamment.

Pour l'arrivée d'un train, on utilisait un sifflet, bien entendu, et le halètement de la machine était imité par un petit balai qu'on frottait sur la peau d'un tambour ou d'une grosse caisse. Le grondement du train était figuré par des boules de fer qu'on roulait entre deux planches.

N'insistons pas sur les bruits atmosphériques (tonnerre, grêle, pluie, tempête) qui étaient obtenus par les procédés depuis longtemps employés au théâtre, mais signalons qu'on aboutit à la construction d'une « machine à bruits » qui offrait de grandes possibilités pour un minimum d'encombrement.

*
**

De son frère le cinéma forain, le cinéma sédentaire avait hérité les aboyeurs et bonimenteurs.

À la porte des salles, les aboyeurs appelaient les passants et commentaient le programme, tout comme à la fête.

Cette tradition s'est maintenue longtemps, pour arriver aux jeunes gens en brillant uniforme des grands cinémas, Paramount et autres.

À un certain moment, on chercha noise aux aboyeurs. On voulait supprimer leur emploi.

« Le tribunal de simple police de Paris, consigne E. Meïgnen dans son *Code du cinéma* (1), a reconnu que le fait de solliciter le public par gestes ou paroles sur la voie publique n'est interdit par aucun texte de loi ni aucun arrêté préfectoral.

« Pour soutenir le contraire, on avait rappelé une ordonnance du 11 juillet 1821, mais cette ordonnance, qui avait été provoquée par des rixes et des disputes qui s'étaient produites sur le quai de Gesvres, le quai de la Mégisserie et le marché du Temple, où se trouvaient de nombreux marchands de vêtements, chapeliers et cordonniers, n'interdisaient le racolage que dans ces trois lieux publics et en tant qu'il avait pour objet d'entraîner les passants dans les boutiques où

(1) G.-M. Coissac, *Histoire du Cinématographe*, p. 357.

(1) Dorbon aîné, éditeur.

ou faisait commerce de hardes, chapeaux ou souliers. »

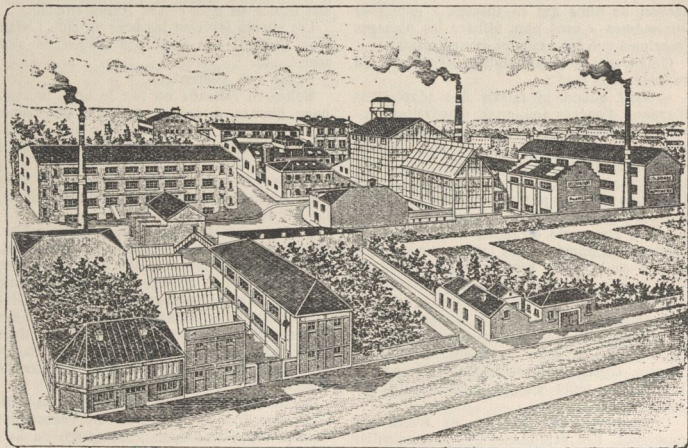
Remarquons en passant que, même en ce qui concerne les commerces qu'elle visait, cette ordonnance était singulièrement tombée en désuétude : les pratiques du carreau du Temple et du Village Suisse lui faisaient la nique. L'appliquer au cinéma eût été une dérision.

On ne prit donc pas une mesure générale contre les aboyeurs mais on laissa aux autorités municipales le soin de limiter leur action. C'est ainsi qu'à Paris on leur interdit de porter des déguisements : on imposait en

A l'intérieur des salles, on trouvait un bonimenteur d'un autre genre : l'homme qui expliquait les films et dont les discours, unis aux exercices du bruiteur, devaient permettre au public de ne rien perdre du spectacle.

Ce conférencier populaire assumait en quelque sorte le rôle qui était dévolu au chœur dans le théâtre antique : il faisait la liaison entre les acteurs et le public.

Les acteurs étaient muets, évidemment, mais comme les films étaient courts on ne leur donnait pas encore la parole par le truchement des sous-titres. Le bonimenteur



Les usines et studios Gaumont en 1910.

somme une rupture avec les habitudes foraines.

Tels qu'on les a tolérés, les bonisseurs des cinémas nous ont souvent mis en joie par leur bagout de camelot, par leurs considérations pittoresques ou leurs pataquès énormes.

se chargeait de faire la lumière sur leurs sentiments et voici, à peu près, ce que cela donnait :

Pendant que l'acteur roulait des yeux impressionnants, le « conférencier » commentait :

— Le monsieur n'est pas content. Il est

ACHEVÉ D'IMPRIMER POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS
BERNARD GRASSET PAR L'IMPRIMERIE CRÉTÉ, A
CORBEIL, LE 3 SEPTEMBRE 1948, LES HÉLIOGRA-
VURES AYANT ÉTÉ TIRÉES PAR L'IMPRIMERIE MAP
DE PARIS (Ateliers de BOBIGNY) ET LES CLICHÉS
IN-TEXTE PROVENANT DES ÉTABLISSEMENTS
" LA PHOTOGRAVURE " A PARIS.
DÉPOT LÉGAL : 3^e TRIMESTRE 1948. N^o D'ÉDITION 427

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX^e siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012.

Avec le soutien du

