

m'étonnai, quand le spectacle fut au comble de sa stupidité, que tous, d'un commun accord, ne se tournent pas vers nous avec des huées de moquerie, avec une colère méprisante et homicide. Je m'étonnai que tous en chœur ne se précipitent pas à travers la ville en criant: « Pourquoi serions-nous plus longtemps gouvernés par ces imbéciles? » et en tuant tous les hommes blancs sur leur passage. L'écoeuvante idiotie qui vacillait là, dans les ténèbres, suffisait à justifier n'importe quel éclat. Par bonheur pour nous, l'Oriental est patient et endurant. Il est prudent aussi; car il sait, comme le dit Hilaire Belloc, que:

Quoi qu'il arrive, nous possédons

Le fusil de Maxim, tandis qu'eux non,

« nous », c'est-à-dire les blancs.

« Les fusils de Maxim peuvent empêcher les actes, ils ne sauraient arrêter la pensée. Les gens de couleur pensent beaucoup moins de bien de nous qu'autrefois, bien qu'ils soient trop prudents pour agir selon leurs sentiments. Le cinéma n'est évidemment pas seul responsable de cet état de choses. Le progrès de l'instruction chez les indigènes, le spectacle peu édifiant de la Grande Guerre, tout ce qui fut dit sur le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes, et sur le caractère sacré des nationalités, accompagné de promesses de libération qui ne furent jamais tenues, tout cela y a fort contribué peut-être plus que tout. Mais la part d'Hollywood dans l'affaiblissement du prestige de l'homme blanc est loin d'être indifférente. Un peuple dont les tares mentales et morales sont étalées par ses propres agents de propagande, ne saurait s'attendre à ce qu'on le vénère! L'Europe entière et l'Amérique mériteraient d'être mises sous le protectorat des Basutos, des Papous, et des Pygmées Andamans si les films étaient la véridique représentation de la vie. Par bonheur ils ne le sont pas. Nous qui venons de l'Occident, nous le savons bien. Mais l'esprit sans guide du pauvre Indien l'ignore. L'Indien regarde les films, croit que les choses en Occident sont vraiment ainsi, et il ne voit pas pourquoi il devrait être gouverné par des criminels imbéciles. Pendant que, dégoûtés de spectacles idiots, nous nous glissons à travers la foule pour nous en aller, l'étrange silence d'aquarium des Javanais fut coupé d'un petit rire railleur et nonchalant. Rien de plus. Juste un petit rire; un mot ou deux de commentaires ironiques en malais, et puis, de nouveau, un silence de poissons. Encore quelques années de propagande d'Hollywood, et nous ne sortirons peut-être plus tout à fait aussi facilement d'une foule orientale ».

Le livre que nous lisons est le *Tour du monde d'un sceptique*, de Aldous Huxley (1). C'est le jour-

nal d'un voyage en Inde, en Birmanie, en Malaisie et en Amérique. Les pages cruelles que nous en avons malignement citées se rapportent à un spectacle cinématographique auquel l'auteur a assisté au Parc Gambier, à Batavia. Or, chacun sait cela, en Malaisie, il fait terriblement chaud... Au revoir donc, aux premières pluies d'automne... — C. P.

L'EXPRESSION

En 1859, Jean-Baptiste della Porta prétendait qu'il devait être possible de capter les pensées, les sons, les paroles dans un tube de plomb à fermoir, de façon à les faire résonner à son gré en soulevant seulement le couvercle. Ce tube de plomb, qui, l'on s'en est rendu compte depuis, fut une véritable boîte de Pandore, est à l'origine du cinéma sonore, ainsi que l'a observé le Dr. Joachim au cours d'une conférence tenue à la Société de Technique Cinématographique de Berlin (« Kinotechnik », N° 10-1935). À peu près trois cents ans plus tard, et plus précisément vers la fin de 1877, Edison brevetait son phonographe, pour lequel l'enregistrement des sons s'opérait au moyen d'une aiguille dont la pointe se déplaçait latéralement sur un cylindre de cire animé d'un mouvement de rotation et sur lequel elle laissait une trace en spirale; sous l'action d'une membrane sensible aux vibrations sonores, cette aiguille subissait des oscillations verticales, c'est-à-dire de haut en bas et vice versa. Les premiers films exécutés par Edison pour son Kinétoscope, en 1892, s'accompagnaient déjà de disques synchronisés. À Paris, la première représentation de films synchronisés avec le phonographe fut donnée par Gaumont en 1902, et à Berlin par Oskar Messter en 1903.

Tandis que Edison faisait osciller verticalement, la pointe d'enregistrement de son phonographe, Berliner proposa, dès 1878, d'enregistrer le son non sur des cylindres, mais sur des disques, et de faire osciller l'aiguille dans le sens horizontal. Il donna à son appareil le nom de gramophone, sous lequel il est connu aujourd'hui dans le monde entier.

Le passage de la gramphonie mécanique à la gramphonie électrique a eu une très grande importance; elle a été rendue possible par l'invention de la valve amplificatrice due à Lieben. Que l'appareil électro-acoustique soit supérieur au mécanique, c'est ce qu'a démontré le Dr. Joachim en faisant entendre, sur les deux types d'appareils, des « disques de con-

(1) ALDOUS HUXLEY: *Tour du monde d'un sceptique*, traduit par FERNAND DAURIAC. Plon, éditeur, Paris.

trôle » sur lesquels étaient enregistrées les fréquences de 400, 200 et 100 cycles, et celles de 800, 1.600, 3.200 et 6.400 cycles. Tandis que les fréquences de 100 et de 6.400 cycles étaient parfaitement audibles avec l'appareil électrique, elles ne l'étaient pas du tout avec le gramophone mécanique. Quant à la substitution de l'inscription sur disque par l'enregistrement photographique du son sur la pellicule même, elle a été décisive pour la technique ciné-sonore actuelle. Ce procédé se base essentiellement sur les recherches du triumvirat « Tri-Ergon » dont les brevets — comme ceux de Lieben, du reste — ont fait l'objet d'exaspérantes luttes financières (voir à ce propos la décision de la Cour Suprême dans le procès « Paramount Publix Corp. » et « Altona Publix Theaters » contre « American Tri-Ergon Corp. », publiée dans le N° 6 du « Journal of the S.M.P.E. »).

Après être tombé en désuétude dans la cinématographie sonore, le gramophone y a été remis en honneur tout au moins comme appareil auxiliaire d'enregistrement. Comme tel, il se montre même supérieur au procédé exclusivement photo-électrique tant par l'ampleur des intensités que par la réduction des bruits de fond au minimum. La « Columbia » américaine s'est servie de ce procédé avec succès pour son film *One night of love*, dans lequel chante Grace Moore. Pour l'enregistrement gramphonique — qui donne nécessairement lieu à un second enregistrement photo-électrique sur film — l'on a recouru à la méthode Edisonienne, c'est-à-dire à l'oscillation verticale de la pointe (« Filmtechnik », N° 9).

Sur ce même procédé d'enregistrement à oscillation verticale se base un nouveau système imaginé par l'inventeur américain James A. Miller, et expérimenté ces derniers temps aux laboratoires de la « Philips Radio ». Toutefois, dans ce système, il ne s'agit pas de graver une matière plastique en vue de l'exploration mécanique. L'angle plus ou moins large produit sur la surface d'une pellicule par la pénétration plus ou moins profonde d'une pointe en forme de coin (trace qui se présente comme une piste claire symétriquement dentelée sur fond noir) sert à l'exploration optique normale au moyen de la cellule photo-électrique. Si les côtés de la pointe forment un angle large, la largeur de l'incision est de plusieurs fois supérieure à sa profondeur; autrement dit, il suffit d'un mouvement insignifiant de la pointe dans le sens vertical pour donner une grande ampleur à la courbe dans le sens horizontal (« Kinotechnik », N° 9).

LE RÉGLAGE DE LA REPRODUCTION DU SON

De toute façon, rien ne sert d'obtenir un excellent enregistrement du son, si celui-ci est mal reproduit dans les salles de projection. Lors de son récent séjour à Rome, M. Louis Lumière nous disait que ce

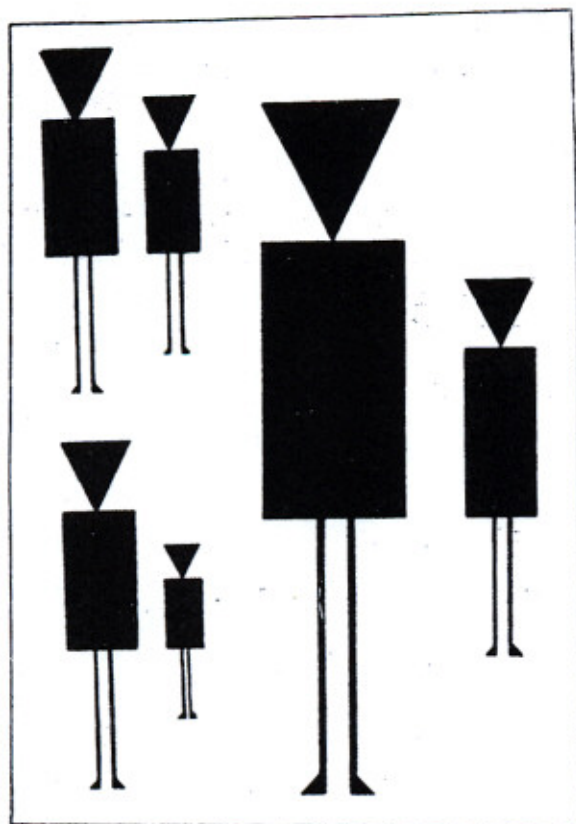
qu'il serait peut-être le plus important d'obtenir dans la technique cinématographique de demain, c'est de rendre la reproduction du son indépendante du projectionniste. Cela ne serait en tout cas possible qu'à la condition de donner à la piste sonore des films une densité assez homogène pour que le projectionniste ne soit pas obligé constamment de régler l'intensité du son. Ces variations de densité sont souvent si considérables aujourd'hui que, même en faisant le plus large usage du *fader*, le projectionniste ne parvient pas, dans une scène, à porter le son à une hauteur suffisante, tandis qu'à la scène suivante, les hauts-parleurs se mettent soudain à hurler à en rompre les tympans aux spectateurs. Au surplus, le projectionniste est déjà assez occupé par le passage du film sans devoir, par surcroît, s'occuper de régler le son, d'autant plus que, de la cabine, il est presque impossible de se rendre compte de l'intensité du son. D'après Mr. F. H. Richardson, la solution du problème ne consiste pas à améliorer le contrôle et le réglage du son dans la salle, mais à exécuter plus soigneusement les copies sonores dans les établissements de tirage. Ce n'est qu'à cette condition que l'on parviendra à rendre, aux oreilles des spectateurs, les sons tels que les désire le réalisateur du film (F. H. Richardson: *De la nécessité d'une densité uniforme dans les pistes sonores à densité variable*, « Journal of the S.M.P.E. », N° 6).

LA PERSPECTIVE

Mr. Harry Warden, nous parle dans le N° 6 de l'« American Cinematographer », de la perspective dans l'image cinématographique au double point de vue physique et psychologique. Il observe, par exemple, que si l'on augmente la distance de la camera de l'objet à filmer, et, dans la même proportion, la longueur focale de l'objectif, le tableau reste à peu près le même en ce qui concerne le cadrage et la grandeur de l'objet, mais la perspective change. La perspective d'une image dépend donc uniquement de la distance de la prise de vue, et non de la longueur focale de l'objectif. Dans l'illustration que nous reproduisons d'après Mr. Warden, les deux groupes de figures qui se trouvent l'une sur l'autre, à gauche, montrent schématiquement deux figures de personnages « objectivement » équidistantes: supposons que la prise de vue soit faite avec un objectif à foyer long, et qu'elle montre (figure du haut) l'homme qui est devant plus grand d'un quart de sa taille que celui qui est derrière, tandis qu'avec un foyer plus court (en exécutant cette fois la prise de vue à une distance réduite proportionnellement), on montrerait l'homme qui est devant deux fois plus grand que celui qui est derrière (figure du bas). A cause de la plus grande différence de taille, la distance entre les

deux personnes paraît plus grande dans le deuxième cas, et c'est ce qui explique pourquoi, en cinématographie, l'on recourt aux moindres longueurs focales quand on veut obtenir des effets de grande profondeur, ou bien à un mouvement très vif dans la direction de l'axe de prise: exemple, une caravane interminable ou un train express qui approche à toute vapeur.

Outre ce phénomène physique basé sur le fait que



la différence des angles sous lesquels les deux figures s'impriment sur la rétine ou sur la pellicule, augmente à raison de la diminution de distance entre les lentilles et les objets, Mr. Walden aurait observé aussi un effet psychologique d'une certaine importance. Le groupe des figures à gauche et en bas est d'une grandeur différente de celle de droite, mais les proportions sont identiques. Malgré cela, la distance entre les figures du groupe de droite semblerait moindre, d'après Mr. Walden. (Les deux dessins correspondent aux images que l'on obtiendrait de l'agrandissement d'une photographie ou de deux vues prises à la même distance de l'objet mais avec deux longueurs focales différentes). M. Walden explique

cet effet à peu près comme ceci: le groupe plus grand semble plus proche, et de ce fait la différence de grandeur entre les figures prend perspectivement moins d'importance — étant donné que, objectivement, cette différence de grandeur est, de près, toujours plus grande.

Il resterait à vérifier si cette grandeur *absolue* de l'image se constate également quand les figures se présentent non sur un fond blanc, mais au contraire, comme cela se produit presque toujours dans les photographies, dans un lieu qui concourt naturellement à déterminer avec une certaine précision la distance de laquelle les vues sont prises et, par voie de conséquence, de quelle distance elles sont à considérer. Dans l'affirmative, il se pourrait qu'avec une projection grande (ou regardée de très près) par rapport à une prise de vue faite à grande longueur focale, l'effet de profondeur diminue même si dans la proportion entre les deux figures, c'est-à-dire dans la situation perspective, rien n'était objectivement changé.

R. A.

L E D R O I T

CESSION D'ACTEURS

En France, M. Grunembaum-Ballin, Conseiller d'Etat, a rendu une sentence d'arbitrage qui établit des principes dignes de remarque dans une question des plus intéressante et des plus délicate pour la vie ciné-industrielle: il s'agissait de préciser les limites du droit d'un producteur à céder à un autre producteur les engagements pris envers un acteur.

Il convient de dire tout d'abord que ce droit avait été accepté par l'Union des Artistes, laquelle avait vu dans son application la possibilité, pour l'employeur gêné dans l'exécution de ses engagements, de se libérer de ses obligations sans dommage pour l'artiste, lequel se trouvait assuré, de ce fait, d'une plus longue quiétude. Toutefois, l'Union des Artistes avait subordonné son acceptation à certaines conditions, notamment en réservant à l'artiste la faculté de renoncer au contrat si le nouvel employeur ne lui convenait pas pour une raison ou une autre. Mais cette faculté de transmission du contrat devint pour les producteurs de films une clause de style figurant parmi les stipulations imprimées dans tout engagement, sans la moindre garantie pour l'acteur et sans même réserver à ce dernier son droit de résiliation.