

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

69 | 2013

Varia

---

### Maurice Gianati, Laurent Mannoni (dir.), Alice Guy, *Léon Gaumont et les débuts du film sonore*

New Barnet, John Libbey Publishing, 2012

Quentin Gille

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4626>

ISSN : 1960-6176

#### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2013

Pagination : 172-176

ISBN : 978-2-913758-81-0

ISSN : 0769-0959

#### Référence électronique

Quentin Gille, « Maurice Gianati, Laurent Mannoni (dir.), Alice Guy, *Léon Gaumont et les débuts du film sonore* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 69 | 2013, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4626>

---

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

---

# Maurice Gianati, Laurent Mannoni (dir.), *Alice Guy, Léon Gaumont et les début du film sonore*

New Barnet, John Libbey Publishing, 2012

Quentin Gille

---

## RÉFÉRENCE

Maurice Gianati, Laurent Mannoni (dir.), *Alice Guy, Léon Gaumont et les débuts du film sonore*, New Barnet, John Libbey Publishing, 2012, 258 p.

- 1 Depuis sa création en 2008, le Conservatoire des techniques de la Cinémathèque française propose, une fois par mois, une conférence consacrée à l'histoire des techniques cinématographiques. L'ouvrage collectif qui nous intéresse ici réunit plusieurs versions remaniées d'interventions qui furent proposées par certains conférenciers réguliers du Conservatoire. Il s'agit d'un ensemble de textes richement illustrés qui offre un panorama assez complet des débuts du cinéma sonore en France, avec comme toile de fond les activités et les recherches sur le synchronisme image / son menées par Léon Gaumont et son équipe entre 1900 et 1920.
- 2 Bien que depuis plusieurs années maintenant, les débuts du cinéma sonore aient fait l'objet d'études remarquables (inaugurées par Rick Altman puis, en France, Giusy Pisano et Martin Barnier), les responsables de ce recueil, Maurice Gianati et Laurent Mannoni, partent du constat qu'en France, « aucune étude technique sur le procédé sonore Gaumont n'existait jusqu'à présent. Et nous n'avions aucune étude précise, ni même de filmographie, sur la vaste production de " films sonores " de Gaumont pour les années 1900-1920 » (p. IX). C'est donc ce « vide » au sein de l'histoire et de l'archéologie du cinéma sonore (vide que l'on pourrait relativiser en songeant aux travaux de Roger Icart, Alison McMahan, Édouard Arnoldy) que les auteurs visent à combler avec ce recueil de textes qui ne se contentent pas de cataloguer les appareils et

de les classer chronologiquement mais essayent aussi de rendre compte des circonstances dans lesquelles se sont produits certains développements technologiques ou d'expliquer *a contrario* certaines impasses technologiques.

- 3 D'emblée l'ouvrage se distingue par la richesse et la variété de sa documentation iconographique. En effet, de nombreuses reproductions d'archives d'époques (photographies, brevets, plans, catalogues, etc.) viennent étayer les études et permettent bien souvent de mieux visualiser la complexité de certains appareils ou l'agencement de certains lieux (comme la cité Elgé située Buttes Chaumont par exemple). Il faut souligner au passage qu'en plus des nombreux documents et appareils conservés à la Cinémathèque française, les auteurs ont également eu accès aux archives de la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, des Archives françaises du film, du Musée Gaumont et du Musée des arts et métiers. C'est donc en s'appuyant sur cet important corpus documentaire que les différents intervenants proposent de dresser une histoire technologique des dispositifs phono-cinématographiques en France entre 1895 et 1930.
- 4 **Au commencement il y avait... Alice Guy.** Contre toute attente l'ouvrage ne débute pas avec une contextualisation et une déclinaison des différents dispositifs phono-cinématographiques (celles-ci viendront plus tard), mais avec un texte de Maurice Gianati consacré à Alice Guy Blaché, l'une des figures emblématiques des Établissements Gaumont que le titre de l'ouvrage met d'ailleurs en évidence. L'objectif poursuivi par l'auteur est de « donner une chronologie et une filmographie plus fiable à cette pionnière d'importance » (p. 1). Cela implique, selon lui, de faire « abstraction, autant que faire se peut, de l'historiographie actuelle concernant Alice Guy et de retourner aux sources : articles, mémoires, courriers, textes périphériques dispersés dans différentes archives, en accordant crédit et confiance à leur rédactrice avec pour seul but d'en tirer peut-être une autre vision tant factuelle que chronologique de ses débuts de réalisatrice » (p. 5). En s'appuyant ainsi exclusivement sur des textes d'Alice Guy et des sources primaires (dont les mémoires de la cinéaste, des correspondances et des catalogues), Gianati relance à nouveaux frais, la polémique qui entoure son œuvre. Comme ses prédécesseurs – qu'il n'ignore pas (Francis Lacassin, Victor Bachy, Alison Mc Mahan, Joan Simon) –, Gianati relève de nombreuses incohérences et contradictions entachant la filmographie d'Alice Guy. Sa principale hypothèse est qu'elle ne peut avoir réalisé *la Fée aux choux* en 1896 comme elle le prétend dans son *Autobiographie d'une pionnière du cinéma (1873-1968)* publiée 1976. Tout d'abord parce que si *la Fée aux choux* avait été réalisé au cours de l'année 1896, ce film l'aurait été sur une pellicule 60 mm. Or non seulement un tel négatif n'a jamais été retrouvé mais ce titre n'apparaît nulle part dans le catalogue Gaumont 1900, catalogue censé répertorier tous les films tournés sur ce support. Enfin ce film ne fait son apparition dans un catalogue Gaumont qu'en 1901 sous le titre *la Naissance des enfants* (n° 379). Gianati évoque (et écarte aussitôt) l'hypothèse de Victor Bachy selon laquelle *la Fée aux choux* aurait bien été tourné en 1896 sur format 60 mm, dans l'indifférence générale, et que ce n'est que progressivement, *via* le bouche à oreille, que le film aurait acquis son succès, poussant les Établissements Gaumont à le transférer sur pellicule 35 mm en 1901. Il n'évoque pas par contre l'hypothèse d'Alison McMahan pour qui *la Fée aux choux* aurait servi de film de démonstration afin de décrocher un contrat avec le Châtelet pour le tournage et la projection de *la Biche aux bois* (1986). Ensuite, outre cette absence du film dans le catalogue 60 mm, Gianati relève qu'au cours d'une correspondance entretenue dans les années 1950 avec Léon Gaumont, Alice Guy ne reconnaît qu'un seul de ses films parmi un catalogue Gaumont 1900. Une correspondance dans laquelle l'auteur pointe

également une certaine confusion chez Alice Guy entre les années 1896 et 1902. En s'appuyant sur ces différentes observations, il avance alors l'hypothèse selon laquelle ce n'est pas Alice Guy qui a tourné *la Fée aux choux* en 1896 (ce film serait plutôt l'œuvre d'Hatot, de Breteau et / ou de Lear, voire d'autres), et que sa carrière de réalisatrice n'a débuté qu'en 1902, avec la mise en scène de *Sage femme de première classe* dont la description correspond à celle donnée par Guy dans ses mémoires. Dans son entreprise louable de vouloir établir une chronologie et une filmographie fiables d'Alice Guy, Gianati nous semble cependant manquer de la suspicion nécessaire et systématique face aux témoignages et aux souvenirs de cette pionnière. Rappelons-nous les mises en garde de Philippe Lejeune et Michèle Lagny sur ce sujet. L'auteur du *Pacte autobiographique*, parlant des mémoires où des artistes s'attardent sur leurs motivations, leurs espoirs et leur réussite, voit ces textes, « écrits à des fins commerciales par des tiers, pour un public friand de “ contes de fées ” », comme « peu fiables retra[ça]nt des parcours exemplaires pour inspirer aux lecteurs des rêves de mobilité sociale et de réussite ».

- 5 Il y a, par ailleurs, quelque chose de paradoxal et un peu dérangent dans la démarche de Gianati : d'un côté, il accorde d'emblée « crédit et confiance » à Alice Guy, alors que, de l'autre, il ne cesse de souligner les incohérences de ses souvenirs (ce qui n'a rien de vraiment étonnant quand on sait que ces mémoires ont été rédigés cinquante ans après les faits). Quoi qu'il en soit, au-delà de la polémique autour d'Alice Guy, cette étude montre bien qu'en histoire aucun acquis n'est définitif. Un témoignage, valable aux yeux de certains à un moment donné, cesse de l'être dès que se modifient les méthodes et dès que changent les compétences des historiens.
- 6 Après ce premier texte, Laurent Mannoni propose, avec son article « Gaumont pionnier du film sonore », de retracer pas à pas, les différentes étapes qui mèneront Léon Gaumont et son équipe à la réalisation et à la commercialisation des différents modèles du chronophone. Il parcourt ainsi les dizaines de brevets que les Établissements Gaumont déposeront entre 1900, année des premiers essais de projection « phonocinématographique », et 1911, année au cours de laquelle seront commercialisés les premiers modèles du chronomégaphone (le modèle le plus abouti de la gamme). Une décennie consacrée au film sonore et au cours de laquelle Léon Gaumont et son équipe chercheront à résoudre les nombreux problèmes de synchronisation entre le phonographe et le cinématographe ainsi que le problème de l'amplification sonore. Il faut attendre 1906 pour que les Établissements Gaumont proposent à la vente des dispositifs qui apportent des solutions satisfaisantes à leurs yeux. D'une part, les éventuels décalages entre la musique et les images peuvent être corrigés manuellement grâce, notamment, à l'utilisation d'un téléphone lors de la projection qui permet « de transmettre des instructions entre la personne qui manipule le phonographe et le projectionniste, ou d'écouter la façon dont le son est diffusé dans la salle » (p. 69). D'autre part, le problème de l'amplification sonore est, quant à lui, relativisé grâce à la puissance de l'« Elgéphone » à flammes ou à air comprimé, deux chronophones commercialisés par Gaumont dès l'année 1906. En cours de route, Mannoni ouvre une parenthèse en évoquant les accords que Léon Gaumont passe avec un rival étranger potentiel, l'Allemand Oskar Messter, qui avait déposé en Allemagne, en France et en Angleterre, des brevets assez semblables aux siens pour la reproduction de scènes animées et parlantes. En 1908, les deux hommes parviennent à un accord, Messter s'engageant à ne pas vendre son Biophon en France tandis que Gaumont ne vendra pas son chronophone sur le territoire allemand. Mannoni conclut ce panorama des

dispositifs sonores de la firme à la marguerite en évoquant les recherches de Gaumont sur les films réalisés en prise de son direct. Une technique qui, aujourd'hui encore, reste un mystère. En effet, Gaumont ne dévoilera jamais le procédé technique qui lui permit, dès les années 1910, de produire ce qu'il nomme des « film parlants », c'est-à-dire des films à enregistrement direct. Des recherches qu'il mettra en suspens pendant la Grande Guerre, pour les reprendre au début des années 1920. Et bien qu'il entame des recherches sur l'inscription du son sur pellicule, Gaumont finira par délaisser cette voie pour se concentrer sur l'option « son sur disque ». Ce n'est que bien des années plus tard que Léon Gaumont reconnaîtra qu'avec ce choix, il s'était engouffré dans une impasse technique, lui qui, jusqu'alors, était « si à l'avance sur l'industrie du film sonore » (p. 103).

- 7 Dans son second article intitulé « Alice Guy et les phonoscènes », Gianati s'intéresse cette fois aux processus d'enregistrement et de production des « phonoscènes », ces films d'une à deux minutes en moyenne (la capacité maximale d'un disque à l'époque) mettant en scène des artistes et des musiciens et qui étaient destinés à alimenter les différents modèles du chronophone. Un répertoire de « films chantants » auquel le nom d'Alice Guy est indiscutablement associé, elle qui en réalisera près d'une centaine (sur les 700 qui furent enregistrés entre 1905 et 1916). Lorsque débutent les premiers tournages de phonoscènes vers 1905-1906, l'enregistrement simultané de la voix et de l'image n'est pas possible. L'opérateur doit donc procéder en deux temps : l'artiste commence par enregistrer sa voix sur un disque, en se plaçant aussi près que nécessaire du pavillon phonographique. Et ce n'est qu'une fois cette prestation correctement phonographiée et le disque pressé, que l'artiste peut mimer son interprétation devant la caméra pendant que le disque qu'il venait d'enregistrer était joué. Par ailleurs, et c'est là l'une des hypothèses les plus intéressantes, on apprend que d'autres méthodes, plus économiques, furent mises en place par les Établissements Gaumont. Étant donné que l'enregistrement en deux temps (d'abord le disque et ensuite le film) entraînait des coûts de production importants (monopolisation des locaux pendant au moins deux jours, enregistrement du son sur disque puis de l'image sur pellicule, etc.), plusieurs solutions alternatives furent envisagées. En l'absence d'un cadre légal strict, la première consistait à filmer directement des artistes en ayant préalablement acheté leurs enregistrements dans le commerce. La seconde, encore plus économique, consistait à acheter dans le commerce le disque d'un interprète connu et de le faire mimer à l'écran par un tiers. Une solution économique que Georges Mendel adoptera également pour Cinéματο-Gramo-Théâtre et qui ne manquera pas de soulever une certaine indignation auprès des artistes de l'époque.
- 8 Au sein de cet ouvrage, l'article intitulé « Charles Proust et le chronomégraphophone » est le plus anecdotique de tous, car essentiellement autobiographique. À partir de souvenirs d'enfance et d'objets collectés au fil des ans (affiches, films, etc.), Gabriel Proust y retrace en effet le parcours américain de son oncle, Charles Proust, qu'il présente comme l'un des premiers forains à proposer un spectacle de cinématographe (sonore) au Mexique et ensuite à Cuba.
- 9 Si, comme l'indique le titre de l'ouvrage, celui-ci est avant tout concerné par les activités des Établissements Gaumont, les recherches de ses prédécesseurs ainsi que celles de ses principaux concurrents n'ont toutefois pas été écartées. À travers une « étude des procédés utilisés, des machines fabriquées, des films et des disques produits » (p. 141), Éric Lange dresse, à travers son article « L'exploitation du cinéma

sonore en France avant 1914 », un panorama assez exhaustif des nombreux dispositifs qui, en France, tenteront d'adjoindre le son enregistré à l'image animée. De l'invention jamais exploitée d'Auguste Baron jusqu'aux scènes phono-cinématographiques Pathé en passant par le Phonorama, le Phono-cinéma- théâtre et le Théâtroscope, tous trois présentés lors de l'Exposition 1900 à Paris, ce tour d'horizon dresse un état des lieux assez précis des nombreux appareils de synchronisation image / son inventés et parfois commercialisés sur le territoire français avant la Première Guerre mondiale. Tout un ensemble de dispositifs qui seront pendant de longues années confrontés à trois problèmes d'ordre technique : 1) Le synchronisme parfait entre le phonographe et le cinématographe ; 2) l'amplification du son ; et 3) l'enregistrement simultané du son et de l'image. Si des solutions aux deux premiers problèmes sont proposées dès l'année 1906 (des solutions qui, bien souvent, nécessitent l'attention constante et le savoir-faire du projectionniste), le troisième problème – l'enregistrement en son direct – ne sera résolu qu'après la Grande Guerre. Et ce, même si, dès 1896, Auguste Baron, « était sur la bonne voie », comme le dira plus tard Gaumont, avec son système d'enregistrement du son à distance. Quoi qu'il en soit, et en attendant de trouver la solution à ce problème d'enregistrement simultané, tous les inventeurs auront recours à ce que nous appellerions anachroniquement le *play-back*.

- 10 Enfin, le dernier article, rédigé par le collectionneur belge Jean-Pierre Verscheure, propose de traverser l'Atlantique et de s'intéresser à l'émergence du sonore cinéma aux États-Unis et aux premiers systèmes : le Vitaphone (Warner), le Movietone (Fox) et le Photophone (RCA). Ce déplacement géographique et temporel (nous sommes après la Seconde Guerre mondiale), permet de prendre conscience d'une différence importante : contrairement à la France et à l'Europe, où ce sont de petits artisans qui travaillent chacun de leur côté sur les techniques et les technologies d'enregistrement sonore, aux États-Unis, ce sont de grandes compagnies de l'électricité qui acquièrent de nombreux brevets en provenance du monde entier et les développent grâce à des possibilités de financement incomparables. D'ailleurs, souligne Verscheure, « pour une meilleure compréhension du déroulement de l'histoire, il faut comprendre le rôle significatif joué par les hommes d'affaires, les banquiers et les actionnaires, avant d'aborder les procédés et systèmes sonores d'un point de vue technique » (p. 186).
- 11 L'ouvrage se conclut avec la reconstitution de deux filmographies. Grâce à un important recoupement de sources (catalogues, affiches, notes de tournage, etc.), Maurice Gianati et Éric Lange dressent un état des lieux de la filmographie des phonoscènes, ainsi que de la filmographie des film parlants Gaumont, c'est-à-dire les vues réalisées en prise de son direct.
- 12 **Une histoire technique du cinéma sonore.** L'angle d'approche général adopté par les auteurs se rattache à celui de l'histoire technologique. Après avoir étudié de près divers documents de première main (brevets, correspondances, notes de tournage, appareils, etc.) et observé attentivement les appareils encore conservés, les auteurs cherchent à établir les circonstances qui entourent la mise au point et les diverses évolutions des différents appareils phono-cinématographiques, c'est-à-dire de tous les dispositifs qui permettaient la synchronisation (mécanique ou manuelle) entre un cinématographe et un phonographe (et plus tard un gramophone). Un angle d'approche qui choisit de privilégier le « non-film » sur le « film ». On ne trouvera pas ici d'analyse esthétique de films chantants et parlants encore disponibles actuellement. Pourtant l'analyse de l'évolution esthétique des films sonores peut ouvrir à d'autres pistes de réflexion. Si

l'on peut regretter que bien souvent les analyses esthétiques fassent bon marché des réalités techniques, on peut, à l'inverse, avec Édouard Arnoldy, trouver que « l'histoire du cinéma a parfois tendance – sous le couvert d'une louable et rigoureuse précision – à faire l'économie des films et de l'esthétique, et à préférer certains documents (le “ non-film ”) *contre* d'autres (le film). Pourtant, il n'y a, à tout le moins, rien d'intempestif à dire que l'histoire du cinéma, c'est aussi une histoire de films, de figures, de formes ».

- 13 Le travail archéologique qui sous-tend cet ouvrage important sur les débuts du cinéma sonore en France balise un terrain historique qui comportait jusqu'ici des zones d'ombres ; il devrait susciter d'autres études touchant aux formes et aux représentations dont il fournirait, en quelque sorte, les soubassements.