

LE NOUVEL ART CINÉMATOGRAPHIQUE

LA VÉRITÉ SUR L'INVENTION DU

Spectacle Théâtral Cinématographique

(1^o ETUDE)



L'institut international
du Cinématographe
éducatif.

Eteignons les lumières
et rallumons le feu !

Anniversaire de la thèse
de J. Plateau.

L'inventeur de l'Ultra-
Cinéma.

Les premiers appareils
de M. Joly.

L'œuvre de Georges
Méliès (1^{re} étude).

Une famille d'inven-
teurs français.

L'éternelle histoire...

LE NOUVEL ART CINÉMATOGRAPHIQUE

45, Rue du Château — BREST

AUX LECTEURS

Retardé par les circonstances dans l'édition de ce numéro, nous reportons au fascicule d'octobre les conditions d'abonnement.

Reproduction autorisée dans les journaux ayant un traité avec la Société des Gens de Lettres.

N° 213

Le présent fascicule est tiré à 1.010 exemplaires,
n°s 1 à 10 sur papier surglacé

STUDIOS

Au Studio Gaumont, grand branlebas, les machinistes se précipitent au poste d'incendie, les lances surgissent et crachent leurs torrents. Va-t-on entendre: Au feu!

Non pas. On tourne! crie, dans son mégaphone, André Berthomieu, qui réalise les intérieurs de *Ces dames aux chapeaux verts*. Une pluie diluvienne inonde la courrette d'une vieille maison de province, une gouttière déborde et inonde le mur, et c'est la grande raison de la querelle qui divise, d'un côté, Jean Dehelly et Diener, et, de l'autre côté, ces demoiselles Davernis: Gina Barbieri, Gabrielle Fontan, Alice Tissot, Simone Mareuil et le cocasse René Lefebvre.

La pluie continue, les manivelles tournent. Périnal et Isnard, derrière leurs appareils braqués, panoramiquent flegmatiquement.

Stop! Coupez! crie Berthomieu. La pluie cesse, la lumière s'éteint et tout rentre dans le calme.

N° 3 (2^e série).

Revue trimestrielle

Juillet 1929.

LE NOUVEL ART CINÉMATOGRAPHIQUE

LA VÉRITÉ SUR L'INVENTION DU Spectacle Théâtral Cinématographique



L'institut international
du Cinématographe
éducatif,

Eteignons les lumières
et rallumons le feu!

Anniversaire de la thèse
de J. Plateau,

L'inventeur de l'Ultra-
Cinéma.

Les premiers appareils
de M. Joly.

L'œuvre de Georges
Méliès (1^{re} étude).

Une famille d'inven-
teurs français.

L'éternelle histoire...

LE NOUVEL ART CINÉMATOGRAPHIQUE

45, Rue du Château — BREST



Un des Maîtres du Nouvel Art Cinématographique



EDOUARD CUYER

Photo Reney

1852-1929

Rénovateur avec MATHIAS DUVAL des Etudes d'Anatomie Artistique en France, gloire de l'Enseignement Republicain. Victime comme E. REYNAUD de l'ingratitude de ses Concitoyens.

(Voir *in fine* la Bibliographie de son Œuvre).

LE NOUVEL ART CINÉMATOGRAPHIQUE

Le « Nouvel Art Cinématographique », n° 2 (2^e série), a répondu aux espérances de ses amis.

Le 4 juin dernier, Maurice Noverre recevait, d'un haut fonctionnaire de l'Université de France, la lettre suivante :

Paris, le 3 juin 1929.

Monsieur Noverre,

Je ne sais comment rendre hommage à votre courage ainsi qu'à votre dévouement.

Dans vos brochures, « Le Nouvel Art cinématographique », vous mettez vraiment les choses au point et rendez de ce fait un très grand service à tous ceux qui travaillent dans cette corporation et qui malheureusement ignorent tout des Inventeurs.

Vos écrits méritent d'être connus du grand public, aussi lorsque j'aurai l'occasion de faire une conférence sur le Cinématographe, je ferai un large emprunt à votre documentation.

Il faut que tout le monde sache la Vérité et connaisse les noms de ceux qui, disparus ou travailleurs obscurs, ont peiné afin de diffuser cette admirable découverte de savants français.

Veillez agréer, Monsieur Noverre, l'assurance de mes meilleurs sentiments.

Nous ne donnons pas le nom du signataire de cette lettre, pour lui éviter des représailles.

*
**

Afin de permettre à l'« Institut International du Cinématographe éducatif » de se rendre un compte exact de

l'importance respective des Œuvres d'Emile Reynaud, de Raoul Grimoin-Sanson et de Georges Méliès, le Nouvel Art Cinématographique vient d'éditer huit tableaux démonstratifs composés par un ancien élève de l'Institut national des Sourds-Muets de Paris (M. Quézédé, 1905-1913).

Les Œuvres de Reynaud, de Grimoin-Sanson et de Méliès ne figurant pas à la Rétrospective de la section française de l'Exposition internationale de Barcelone, nous avons fait remettre au président de la Chambre syndicale française de la Cinématographie la série de ces huit tableaux collés sur carton, avec prière de bien vouloir les faire apposer aux murs de la section française.

Aucune réponse ne nous a été faite. Les tableaux ne sont même pas envoyés à Barcelone, à l'heure où nous écrivons.

« J'en ai assez de la Vérité », disait Gambetta, le soir de la « réunion de Belleville »...

Le Comité Reynaud vient d'être constitué définitivement :

Président d'honneur : M. Victor Collignon, Préfet honoraire, Maire adjoint du 8^e arrondissement de Paris, Directeur honoraire de l'Institut national des sourds-muets de Paris.

Président actif : Maurice Noverre.

Vice-présidents : M. Raoul Grimoin-Sanson, Conseiller technique du Conservatoire national des Arts et Métiers de Paris; M. Pierre Noguès, Chef de laboratoire de mécanique animale à l'Institut Marey.

Secrétaire général : M. Léon Druhot, Directeur de Ciné-Journal.

Trésorier : M. Georges Méliès, Président de la Chambre syndicale de la Prestidigitation, fondateur de la Chambre syndicale de la Cinématographie française et son premier Président (1897-1912).

L'abondance des matières ne nous permet pas de publier un manuscrit inédit du Professeur Cuyer sur l'injustice administrative — qui entraîna sa ruine. Nous donnerons « in extenso » le document dans le fascicule d'octobre.

Le Nouvel Art Cinématographique.



SOCIÉTÉ DES NATIONS

Institut International du Cinématographe éducatif

Le premier fascicule de la « Revue internationale du Cinéma éducatif » (1), publication mensuelle de l'Institut International du Cinématographe éducatif, vient de paraître, dans le format in-octavo Cavalier (23x15), sous une couverture bleu-horizon du meilleur goût. Luxueusement éditée sur papier surglacé, imprimée en caractères magnifiques, illustrée de deux splendides reproductions d'art photographique (Villa Torlonia, Villa Falconieri) et de quatre simili-gravures, cette belle publication, composée avec grand soin (2), compte 120 pages de texte et une annexe publicitaire de huit pages. Son directeur responsable (M. le docteur de Feo) mérite les plus grands éloges pour le caractère princier de la Revue I. C. E., dont voici le sommaire :

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	7
Louis-Dop. — Le rôle et la mission de l'Institut International du Cinématographe éducatif dans le cadre des organisations internationales officielles.....	12
G. Santini. — Film et Enseignement.....	27
J. Destree. — Du Cinéma.....	32
E. Seeger. — Le contrôle d'Etat sur la cinématographie en Allemagne	35
H. Carton de Wiart. — L'enfance et le cinéma.....	47
G. A. Sartorio. — L'art et l'écran.....	52
A. de Vincente. — Les bienfaits et les méfaits du cinéma.....	57
H. Curtis. — L'enfant et le film.....	63
W. Jerofejew. — Le film documentaire: l'Afghanistan.....	67
N. A. Stroukov. — Le film documentaire: A la recherche du météorite dans la Taïga.....	73
Les incendies et la pellicule.....	77
La conservation des négatifs.....	79
Cinématographie pour la famille.....	81
Une première vision du cinématographe sonore en perspective sur le plus grand écran du monde.....	82

(1) 1^{re} année, juillet 1929, n° 1, publication mensuelle, Rome, via Lazzaro Spallanzani 1. « La Cardinal Ferrari » S. A. I. Tipografia, via Germanico 146, Roma.

(2) On note quelques petites erreurs matérielles insignifiantes, inévitables dans un ouvrage de ce genre.

La vie de l'Institut :

Les aspects techniques du cinématographe: le cinéma parlant...	87
Le cinéma au service de l'organisation scientifique du travail...	93
Les aspects législatifs du cinéma: le régime fiscal.....	94
Le film au service de l'agriculture.....	104
Le cinéma au service de la propagande hygiénique et de prévention sociale	109
Parmi les Revues et les Journaux.....	114

**

L'Introduction éveille dans l'esprit du lecteur le souvenir des majestueux frontispices qui ornent les grands ouvrages, édités au temps de Louis XIV :

INTRODUCTION

La Revue Internationale du Cinématographe Educateur fait aujourd'hui son entrée dans la vie.

Son programme d'action et de travail se trouve tracé en synthèse, dans la charte constitutive même de l'Institut International du Cinématographe Educateur : favoriser la production, la diffusion et l'échange, entre les différents pays, des films éducatifs ayant trait à l'instruction, aux arts, à l'orientation et à l'enseignement professionnel et agricole, à la propagande d'hygiène et d'éducation sociales ainsi qu'à toutes les formes d'activité et d'étude — elles sont infinies — qui ont un fondement primordial et nécessaire les liant indissolublement à toute expression de culture appliquée à l'écran, ou qui dérivent de l'influence sociale et morale que le cinéma peut avoir, et a effectivement sur les masses, et spécialement sur les enfants.

L'invention des caractères mobiles, advenue dans une petite imprimerie au XV^e siècle, donna une première et vigoureuse impulsion à la vulgarisation et à la diffusion de la culture dans le monde. La science et la connaissance, enclous dans les silencieux monastères, limitées dans le temps et dans l'espace par la grande difficulté qu'elles trouvaient à se répandre, étaient l'apanage de quelques-uns : elles devinrent un patrimoine universel. Elles se vulgarisèrent, non dans l'acception élémentaire de cette expression, mais en ce sens qu'elles furent mises à la disposition de tous; elles ne connurent plus de limites et susciterent les œuvres immortelles qui dominent aujourd'hui encore la vie des peuples, et pas seulement leur vie spirituelle.

La découverte de la chambre noire fut la deuxième étape fondamentale sur la voie du progrès de l'esprit humain, le deuxième instrument mis à la disposition de l'homme pour la conquête et la diffusion de la culture.

Enfin, après une très intéressante série d'études et d'appareils qui tenaient parfois du magique ou du fantastique, le cinématographe fit son apparition. Il surpassait d'emblée les possibilités de conquête du livre et de la parole. La vie des choses et des êtres, la vie lointaine et proche, la vie qu'il nous est facile de percevoir ou la vie qui nous est cachée par une foule

de raisons, la vie des infiniment petits renfermés dans une goutte d'eau, tout cela apparaît nettement, simplement sur l'écran lumineux, avec une clarté et une efficacité suggestive qu'aucun autre moyen ne peut donner, vainquant en force descriptive et persuasive le verbe le plus passionné de l'éducateur, l'écrit le plus analytique, le plus savant de l'homme de science.

Dans son extrême simplicité, le cinéma est la langue la plus compréhensible. Il parle directement aux yeux; et la perception visuelle, en créant en nous un état parfait d'émotivité et de sensibilité, grave sur la cire tendre de notre esprit et de notre âme des images qu'il n'est pas facile d'effacer, des sensations aussi complètes dans l'analyse que dans la synthèse; elle permet conséquemment de voir et de sentir, par les réflexes psychiques de la vue, ce qu'aucune parole, aucune interprétation exacte d'un texte ne saurait rendre pareillement sensible.

Dans ce champ d'activité, la Revue internationale du Cinéma Educateur entend précisément représenter une arène ouverte. Elle devra, en même temps, informer du travail que fait l'Institut International du Cinématographe Educatif.

Le livre, la parole, la projection lumineuse fixe sont de précieux auxiliaires de la science et de la connaissance, mais ils ne sauraient arriver où la projection animée peut elle seule arriver. Voilà pourquoi la représentation vivante de l'écran est appelée à dominer toujours davantage et toujours mieux, dans l'avenir, la vie des peuples et le mouvement intellectuel des Nations.

Il en résultera, avant tout, une connaissance mutuelle, une exacte compréhension mutuelle et une mutuelle collaboration entre tous les peuples; et le cinéma pourra être considéré comme un des principaux et des plus puissants instruments de paix sociale, spécialement lorsque répandant d'un continent à l'autre des vues documentaires de la vie, de la force, des caractéristiques des autres pays, il contribuera à effacer ce que la parole ou les écrits de l'homme, résultant d'une perception ou d'une conception unilatérale ou passionnée, peuvent souvent faire entendre erronément ou fausement.

L'Institut International du Cinématographe Educatif a pour principe fondamental de suivre, à travers le développement maximum de la cinématographie comme moyen et instrument d'éducation, une voie de connaissance et de science.

Le travail de l'Institut s'accomplit avec foi et enthousiasme dans la Villa Torlonia, petite villa médiévale enfouie parmi les pins et les ifs, au cœur de Rome, ou bien encore dans le silence recueilli de la Villa Falconieri. Construite vers le milieu du XVI^e siècle, cette villa historique que l'Etat italien a concédée à l'Institut International du Cinématographe Educatif, fut édifiée sur les ruines de l'antique Tusculum, où Cicéron situe son dialogue « De Divinatione » avec son frère Quintus, où il travailla au « De Oratore » et à son ouvrage « De Gloria », où il lut à Salluste les premiers livres du « De Republica » et d'où tirèrent leur nom les « Tusculanæ », conversations philosophiques sur le problème de la félicité.

Le milieu même où s'accomplit le travail de l'Institut dit quel idéal et quelle élévation d'esprit doivent y présider.

L'activité que le Conseil d'Administration et le Comité Exécutif ont fixée aux organes de travail de l'Institut est vaste et multiple. Le premier travail a été un travail de documentation sur l'industrie mondiale du Cinéma Educatif et des industries qui s'y rattachent. Ce travail a dû nécessairement s'étendre au cinématographe théâtral, étant donné qu'il n'existe pas encore une nette distinction entre le domaine purement éducatif et culturel et le domaine théâtral de vie et d'action. Quand cette distinction aura été établie, ce travail de documentation se poursuivra en ne tenant compte que du cinéma éducatif. En même temps, s'accomplit la documentation de tout ce qui, dans le domaine législatif, a trait au cinématographe. Il ne s'agit pas, bien entendu, d'un travail de collection ou d'érudition qui trouve sa fin en lui-même; il vise à la connaissance et à l'indispensable préparation d'études et de propositions aptes à assurer au cinéma une liberté d'allures répondant à ses applications à la culture et aux sciences.

A côté des services d'information documentaire — lesquels tiennent compte de ce que réalisent, dans un même ordre d'idées, d'autres organismes de caractère national ou international, les champs techniques d'action se développent de jour en jour.

La connaissance historique et scientifique du cinématographe, de ses applications variées et innombrables et des découvertes subsidiaires et complémentaires, a amené l'Institut à recueillir les brevets mondiaux concernant le cinéma et, parallèlement, l'on pourvoit à leur classification, à leur sélection, à leur révision et à leur examen.

Ce travail rendra possible la formation d'archives et la constitution de fiches qui seront mises à la disposition des intéressés, lesquels pourront ainsi s'adresser à l'Institut pour connaître les précédents de tel ou tel principe, ou de tel ou tel système. De même, la Revue fera régulièrement connaître, question par question et spécialité par spécialité, les brevets pris dans les Etats où leur examen donne lieu à de sérieux contrôles.

En attendant la constitution graduelle des services et des sections, l'on poursuit un travail d'étude et d'information en ce qui concerne l'application du cinéma à l'enseignement et à la propagande agricole, à la propagande d'hygiène et de prévention sociale, à l'enseignement dans ses différents degrés, aux problèmes de la méthodologie et de la pédagogie nouvelles, à l'orientation et à l'enseignement professionnels et à l'organisation scientifique du travail.

En même temps, pour mettre aussi chaque service en mesure d'être parfaitement informé sur ce qui est fait dans chaque pays, l'on dépouille régulièrement des centaines de journaux et de revues, l'on recueille tous les livres traitant du cinéma; le contenu de ces publications et de ces ouvrages fait l'objet de la plus grande attention et donne lieu à la constitution de dossiers spécifiques, qui sont ensuite passés aux fonctionnaires compétents.

Outre cela, l'on fait également à l'Institut un travail d'information sur des problèmes sociaux et moraux qui regardent le cinématographe. Ce travail n'a certes pas été entrepris dans un

esprit négatif ou de lutte contre l'industrie, mais plutôt dans un esprit d'ardente et sincère collaboration avec elle. Rechercher les influences directes et indirectes que l'écran exerce sur l'esprit et sur l'éducation des peuples, des sexes, des mineurs, cela ne signifie nullement que l'on veuille *a priori* combattre le cinéma; cela indique au contraire que l'on entend montrer à l'industrie les voies à suivre, des défauts à corriger dans l'intérêt même des producteurs qui, différemment, verront se dresser les barrières, artificielles mais nécessaires, des lois qui interdiront l'entrée des cinémas aux mineurs, qui détermineront différentes formes de censure. L'étude et l'information entreprises par l'Institut embrassent la psychologie, la pédiatrie, la psychiatrie, la sociologie, la pathologie et la criminalistique; elles tendent à savoir si les projections cinématographiques peuvent avoir réellement des effets pernicioeux, à connaître ces effets, les moyens pratiques d'y remédier que l'on pourrait suggérer et les progrès que l'on réalise d'année en année dans ce sens.

Des contrées lointaines de l'Inde comme des solitudes embrasées de l'Afrique, des rapports parviennent à l'Institut, qui sont d'une éloquence symptomatique; nous les résumerons et nous les illustrerons ici, en même temps que la législation cinématographique, qui paraît chaque jour plus complexe. Ces rapports signalent le cinéma comme le plus puissant moyen de propagande et de culture. Son efficacité parmi les peuples où le pourcentage des illettrés est encore élevé met en évidence l'importance de ce nouvel instrument de civilisation, le besoin que l'on en ressent partout comme moyen d'acheminement sur les voies de la science et de la connaissance, la nécessité pour toutes les nations de s'y intéresser pour l'employer en vue du plus grand bien des peuples.

C'est justement pour cela que l'Institut International a résolu d'éditer et de répandre cette Revue, qui est un vivant organe de combat et d'action, d'information et de pensée, et qui rendra compte de l'œuvre de l'Institut dans les divers champs qui s'ouvrent à son activité.

Afin de rendre possible une plus grande diffusion de la Revue, l'Institut n'a pas hésité à la publier en cinq éditions, respectivement imprimées en français, en anglais, en italien, en allemand et en espagnol.

Toutes les Institutions et toutes les personnes de foi et de volonté qui, par les chemins du monde, recherchent la science et la culture comme élément de vie universelle, et qui sont à même d'indiquer de nouveaux systèmes ou de nouvelles voies afin que, dans ses vastes champs d'action, le cinéma éducatif porte ses fruits, sont invitées à une collaboration ouverte et entière. Dès aujourd'hui, les colonnes de la Revue s'offrent à toute suggestion, à tout conseil, à toute information, dans l'intérêt de l'Institut et de l'idée que l'Institut est appelé à servir.

Donnons encore un regard à la « Villa Torlonia », photographiée avec tant de maîtrise, et parcourons l'ouvrage.

LE ROLE ET LA MISSION DE L'INSTITUT INTERNATIONAL DU CINÉMATOGRAPHE ÉDUCATIF DANS LE CADRE DES ORGANISATIONS INTERNATIONALES.

Par M. Louis-Dop, membre de l'Académie d'Agriculture de France et vice-président de l'Institut d'Agriculture de Rome (15 pages).

Présentation de l'Institut International du Cinématographe éducatif se détachant sur le fond international des autres organisations officielles de notre temps:

« Institut international d'Agriculture de Rome » (1905), dû à la haute et généreuse initiative de S. M. Victor Emmanuel III, roi d'Italie ».

SOCIÉTÉ DES NATIONS.

Organisations techniques.

Organisations autonomes: A) Cour permanente de justice internationale.

B) Organisation internationale du Travail.

Organisations spéciales:

I. Institut International de Coopération intellectuelle, fondé à Paris, par l'Etat français, en 1925.

II. Institut international pour l'unification du Droit privé et

III. Institut international du Cinématographe éducatif créés par le gouvernement italien.

L'auteur s'arrête pour examiner en huit pages et demie cette dernière institution. Nos lecteurs connaissent déjà la moëlle nourricière de cette étude, par nos extraits de la notice analysée dans le « Nouvel Art cinématographique », n° 2 (2^e série), avril 1929, pages 9 à 17.

FILM ET ENSEIGNEMENT (de l'italien), par M. Giulio Santini, directeur général de l'enseignement primaire au ministère de l'Instruction publique d'Italie.

Idées générales sur l'usage du Film comme moyen didactique. Brèves allusions aux initiatives des diverses nations dans ce domaine.

Belgique. — Association « Les Amis du Cinéma éducatif et instructif », créé dès 1926.

France. — Cinémathèque éducative du musée pédagogique, de Paris. — Coopérative de l'Enseignement par la Cinématographie, de Paris. (1)

(1) L'auteur paraît ne pas connaître la Cinémathèque nationale d'enseignement professionnel, dirigée par M. G. Bruneau, 14, rue de Fleury, Paris VI^e, ni le Conservatoire des Films à l'Ecole des Arts et Métiers, boulevard de l'Hôpital, ni la Cinémathèque des Ecoles d'enseignement commercial supérieur, 79, avenue de la République, à Paris.

Notre organisation des Offices régionaux du cinéma éducateur (Lyon, Bordeaux, Lille, etc.), l'Office d'enseignement cinématographique de Nancy, la Filmathèque pédagogique de Saint-Etienne, etc., lui échappent.

Il en est de même du Service des Projections de la Bonne Presse de Paris, fondé en 1896. Il serait à souhaiter que M. Bonnet, le savant directeur technique de l'Office cinématographique de l'Académie de Paris et du ministère de l'Instruction publique, ainsi que M. l'abbé Honoré, directeur du Service des Projections de la Bonne Presse, adressent chacun à M. Santini une note sur leurs organisations respectives.

Allemagne. — Associations spéciales fédérées en vue de l'utilisation du Cinématographie dans des buts scolaires.

Angleterre, Etats-Unis où des offices gouvernementaux donnent gratuitement en prêt les films scolaires et éducatifs.

Suède. — Cinéma, moyen d'enseignement normal (maîtres-opérateurs diplômés). — Société spéciale de diffusion des films culturels.

ITALIE. — Création, en 1924, par S. E. Benito Mussolini, de « la Luce », « qui devait atteindre, dans l'espace de peu d'années, un développement remarquable sans grever en rien le budget de l'Etat ».

Création par l'Hon. Fedele, ministre de l'Instruction publique, des 19 Cinémathèques (une par région) confiées aux censeurs des Etudes du Royaume. Chaque Cinémathèque régionale possède une riche collection de films fournis par « la Luce », et choisie par une commission spéciale, composée de membres éminents de l'Enseignement. — Distribution gratuite aux diverses écoles. — Création par le même ministre des 30 premières Cinémathèques provinciales (Propagande hygiénique).

Effort de l'Italie pour doter les écoles d'appareils de projection et de films.

Ecoles élémentaires.

Piémont: 431 appareils appartenant à des écoles élémentaires ou à des patronages scolaires; **Vénétie:** 3.449; **Toscane:** 342; **Emilie:** 174; **Latium:** 150; **Sicile:** 113; **Lombardie:** 107; **Marches:** 78; **Pouilles:** 55; **Abruzzes:** 52; **Sardaigne:** 30; **Calabre:** 34; **Basilicate:** 22; **Ombrie:** 19; **Vénétie-Julienne:** 17; **Trentin:** 6; **les Molise:** 5.

Manquent les chiffres de la Ligurie et de la Campanie.

L'auteur estime avec raison qu'on a trop souvent fait confusion entre le film documentaire et le film d'enseignement.

A ce sujet, durant l'année scolaire 1928-29, les critères sont établis par la commission technique spéciale constituée auprès de « la Luce » (Hon. Prof. Fedele, Sén. Corrado Ricci, Prof. Raffaele, Prof. Galassi Paluzzi, Dr de Feo, Prof. Trabalza, Prof. Paribeni, Dir. gén. Giulio Santini).

Suivant l'avis de cette commission, le film d'enseignement doit donner des connaissances exactes dans l'ordre logique du développement des programmes des différentes classes.

Condition « sine qua non » de la pédagogie cinématographique: illustration progressive de la leçon du maître et qui trouvera un commentaire adéquat et précis dans le livre-texte.

Du CINÉMA, par Jules Destrée, ancien ministre des Lettres et des Arts, membre de la Chambre des représentants de Belgique (84 lignes).

Le Cinéma a deux domaines: le spectacle et l'étude.

Le spectacle. — Il faut diriger la production théâtrale cinématographique vers la Beauté, vers la Vérité, vers la Moralité (mauvais conseils, excitations sexuelles, outrage aux mœurs, procédés de violence ou de ruse à proscrire).

M. Destrée croit à l'avenir du Cinéma complété par la radiophonie.

L'Etude. — Enseigner uniquement. Supériorité de l'image mouvante d'une chose concrète sur le mot qui la définit, ou plutôt la désigne. Nécessité d'avoir de bons éducateurs pour montrer le film scolaire: Pédagogie de la Projection, immense domaine à explorer.

LE CONTROLE D'ETAT SUR LA CINÉMATOGRAPHIE EN ALLEMAGNE, par le Dr Ernest Seeger, premier conseiller du gouvernement au ministère de l'Intérieur, directeur de l'Office supérieur de revision cinématographique.

On ne saurait abrégé sans la mutiler cette magnifique étude (douze pages). Dans une note de 41 lignes, le Dr de Feo observe avec perspicacité que le Reich a déjà adopté une sorte de code intérieur né de la coutume, émet la suggestion d'arriver à l'établissement d'une liste de cas fondamentaux sur lesquels les censures de tous les pays soient d'accord et indique qu'un tel résultat serait d'une grande utilité pour les industriels comme pour les moralistes. C'est aussi notre avis. Voyez pour la liste des Cas du Nu notre étude (*Courrier Cinématographique*, 20^e année, n° 5, 2 février 1929, pages 28 et 29. Pour comprendre le texte de la page 29, col. 1, lire la ligne 16 immédiatement après la ligne 12).

Le docteur de Feo annonce un article de M. le Prof. Lampe, Directeur de l'Institut central pour l'éducation et l'enseignement à Berlin, article à paraître dans le n° d'août, et une étude approfondie du Problème de la Censure.

Espérons que notre « censure » y puisera quelques notions indispensables sur le point de savoir où commence le manque de pudeur, puisqu'aujourd'hui son seul « bon sens » la guide... ce qui amène la « Cinématographie française » à avertir les directeurs de cinémas. (1)

L'ENFANCE ET LE CINÉMA, par H. Carton de Wiart, ministre d'Etat, ancien président du Conseil des ministres de Belgique, Président honoraire de l'Association internationale pour la protection de l'Enfance (102 lignes). Commentaires de 77 lignes de M. de Feo.

Le Film allume dans le subconscient mystérieux de l'âme enfantine des notions et des décisions dont nous ne devinons pas la portée. L'auteur ne croit pas que le remède au danger moral du cinéma théâtral soit l'interdiction absolue aux enfants de l'accès des cinémas publics. Nécessité de bons scénarios et de bons films pour les enfants.

Le Dr de Feo résume la séance (12 avril dernier) du Comité international pour la Protection de l'Enfance (Genève). Discussion au sujet de l'influence que le cinéma exerce sur la formation du caractère, de l'esprit et de la mentalité infantiles.

Au cours de cette séance, le Directeur de l'I. C. E. a fait un exposé du Programme de l'Institut dans ses rapports avec les fins que se propose le Comité; énuméré les différents aspects de la question, proposé un plan pratique d'action pour réaliser (enquête internationale) une étude approfondie auprès des compétences, industrielles, scientifiques, sociologiques et juridiques. Il ne s'agit pas de combattre l'industrie cinématographique, mais de l'orienter vers une production plus en rapport avec les besoins de la morale sociale.

Le Comité a adhéré aux idées exposées par le Dr de Feo et invité à l'unanimité l'Institut du cinéma éducatif à s'occuper de cette enquête et du problème des films récréatifs pour la jeunesse.

Le Dr de Feo annonce un article du Prof. Rouvroy, dans le n° 2 de la Revue, et demande qu'on lui signale des études.

Nous lui indiquerons les Apôtres du « Relèvement social », 39 bis, rue de Lassepe, à Bordeaux. Et pourquoi pas? Deux de nos articles

(1) *La Cinématographie Française* (11^e année), n° 556, 29 juin 1929, page 15, col. 2. Directeurs, méfiez-vous des films dits « réalistes ».

parus à leur sujet dans le *Courrier Cinématographique*: 19^e année, n° 51, 22 décembre 1928, page 36; 20^e année, n° 5; 2 février 1929, pages 28 et 29.

*
**

Nous en arrivons à l'étude précise du Dr Hans Cürdis, directeur de l'Institut de recherches culturelles de Berlin, sur l'ENFANT ET LE FILM (136 lignes).

Le Film doit servir d'abord à l'instruction et à l'éducation des enfants. A quel âge peut-on soumettre l'enfant à l'influence du film? La loi allemande interdit les spectacles cinématographiques aux enfants de moins de six ans.

L'auteur va s'occuper du sujet des films et des qualités essentielles que doivent avoir des Projections cinématographiques destinées aux enfants. Expérience faite à Berlin, le 19 janvier 1929, sous les auspices de l'Association des producteurs allemands de films éducatifs.

Représentation cinématographique donnée à une vingtaine d'enfants en présence des représentants de la Presse.

M. le Prof. Lampe, directeur de l'Institut central pour l'Education et l'Enseignement, s'entendit comme agent de liaison entre le spectacle et les petits spectateurs.

On obtint la preuve décisive et péremptoire, par cette représentation, qu'on peut tirer parti du cinématographe, même pour l'éducation des tout petits.

Projection sur écran de divers animaux (chevaux, vaches, porcs, moutons... oies, chameaux, zèbres), puis d'enfants; enfin d'autos, bateaux, trains en mouvement.

(Vues extraites de films scientifiques et d'éducation populaire.)

Résultats décisifs: tous les enfants suivirent le film avec une joie intense, saisirent parfaitement toutes les scènes malgré leur brièveté et leur succession rapide. Aucune marque de relâchement ou de lassitude chez les petits spectateurs.

Non seulement le sujet essentiel des Projections avait captivé leur intérêt, mais encore avaient-ils remarqué force détails et quantité de choses accessoires. Par la suite, l'on put constater qu'ils se rappelaient fort exactement, plusieurs jours après la représentation, ce qu'ils avaient vu, et qu'ils se souvenaient même de l'ordre de succession des vues.

On peut donc en conclure qu'ils avaient appris quelque chose.

L'observation comparative faite des enfants au Jardin zoologique démontra qu'ils se lassaient facilement des animaux communs qui étaient loin d'éveiller chez eux un intérêt aussi vif que celui manifesté pour ces mêmes animaux présentés en projections animées.

(La Projection fixe donne des résultats bien inférieurs. — Prof. Lampe.)

Sans bâtir de théorie sur l'efficacité éducative des Projections pour enfants, M. H. Cürdis émet quelques considérations d'ordre pratique sur la longueur et le sujet des Films.

Longueur: ne pas dépasser 1.000 à 1.2000 mètres de pellicule.

Dans l'expérience précitée, on s'en est tenu à 600.

Entrecouper les projections de petits cours explicatifs.

Vitesse de déroulement n'excédant pas 20 photogrammes à la seconde.

Prises de vues répondant exactement au but qu'on se propose.

Choix des vues selon l'ambiance dans laquelle vivent les enfants.

Alternance de choses qu'ils connaissent avec celles de choses inconnues d'eux.

Puisqu'il convient que l'enfant apprenne dès son plus jeune âge, c'est un devoir d'utiliser comme moyen technique le film, enseignement autonome direct.

*
**

A la suite des articles originaux, quatre études pratiques sur les Incendies de la Pellicule, la Conservation des Négatifs, la Cinématographie dans la famille, le compte rendu de la première vision du cinéma sonore, en relief-perspective, sont d'un intérêt captivant.

Nous en arrivons à la vie de l'Institut (page 86).

LA VIE DE L'INSTITUT

A côté des articles originaux destinés à illustrer amplement les divers aspects du cinéma éducatif et les finalités qui en découlent, et que l'Institut doit s'efforcer d'atteindre, la Revue consacrera également, chaque mois, quelques pages à l'exposé du travail intérieur de l'Institut, afin de faire connaître les enquêtes qu'il accomplit, leurs résultats, la comparaison qui peut en résulter, les propositions que le Conseil et le Comité Exécutif approuveront.

De cette façon, les divers domaines de l'agriculture, de l'hygiène, de la prévoyance sociale, du film didactique, du film d'enseignement professionnel, les aspects techniques et législatifs du cinéma trouveront au sein de la Revue un double développement: sous une forme indicative et doctrinale d'une part, et de l'autre sous forme d'exposé.

A partir du prochain numéro, la Revue commencera la publication d'articles dus à des maîtres illustres et à des techniciens spécialisés qui, dans le domaine de l'hygiène et de la prévoyance sociale (Léon Bernard, Chedzko, A. Lutrario, D. Ottolenghi, C. Thomalla, etc.), de la technique cinématographique (Seyewetz, Namias, etc.), de l'enseignement professionnel (Viborel, Ururok, etc.), de la législation (Plugge, van der Moesen, Rober, etc.), du film didactique et scientifique (Mlle Gabriela Mistral, Baralt, Coissac, Gottheiner, Eckardt, Roux-Parassac, etc.), des problèmes sociaux du cinéma dans les rapports avec l'enfance (don Pedro Sangro, Michels, etc.), et dans les autres domaines d'activité de l'Institut, ont bien voulu accueillir notre demande de collaboration, et ont consenti à fournir à la Revue de précieux articles destinés à donner à la publication de l'Institut la force morale et spirituelle à laquelle elle se promet de parvenir toujours davantage.

✱

Cinq revues d'ensemble sur le cinéma parlant, le cinéma au service de l'organisation scientifique du travail, le cinéma fiscal, le film au service de l'agriculture, au service de la propagande hygiénique et

de prévention sociale amorcent autant de rubriques mensuelles régulières, qui promettent de donner les meilleurs résultats.

Une Revue des Revues et Journaux classés par rubriques: Films culturels. — Dans le monde technique du Cinéma. — Aspects sociaux du Cinéma. — Cinématographie de caractère religieux. — Enseignement professionnel et Cinéma — complètent la documentation.

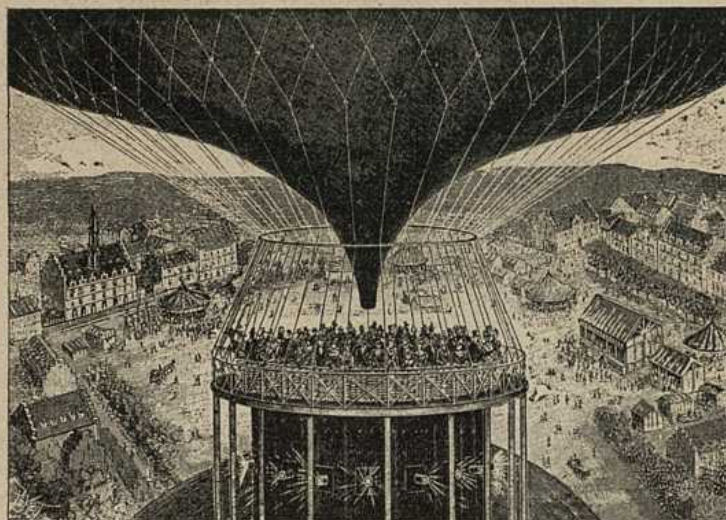
La dernière page est consacrée au dixième anniversaire de l'Institut de Recherches culturelles, fondé à Berlin par le Dr Hans Cürtis.

Eh bien! ami lecteur, la nuit que je viens de passer à l'analyse de la Revue internationale ne sera pas perdue si tu partages mon admiration pour la Puissance d'investigation (comparable à celle d'un projecteur électrique de grande puissance) décelée par le premier fascicule de la R. I. C. E., et pour l'esprit de méthode qui régle déjà la marche synchrone de recherches faites avec une dévorante activité.

Avant peu, l'assimilation des apports intellectuels énormes affluant de toutes les nations du monde sera régulière et le Docteur de Feo pourra être fier de son Oeuvre forgée pour la Grandeur de sa Patrie en même temps que pour une Education morale plus élevée, une civilisation plus haute de l'Univers entier.

Cinécosmorama ou Cinéorama

Appareil ignoré du Larousse du XX^e siècle (fascicule 82)



Vue intérieure du Cinéorama, la nacelle et les projecteurs
(Ecran panoramique circulaire). Priorité d'écrans multiples
Brevet français 272517, 25 Novembre 1897

Le Maître d'EMILE REYNAUD



L'Abbé MOIGNO

1801-1884

Une Etude sur la Vie et les Travaux de l'Abbé Moigno
sera publiée dans le Fascicule d'Octobre

« Éteignons les lumières... et rallumons le feu ! »

Légende d'un dessin libéral, ridiculisant la *Censure*
au temps de la Restauration

Le « Bateau historique » confectionné avec la « Lettre Marey 1900 » vient de sombrer misérablement, lorsqu'avec son retard coutumier, apparaît le Bulletin-Canonnier de la « Société française de Photographie », n° 3 (février 1929), à bord duquel on aperçoit le sous-chef d'Etat-Major (1) de la rue de Clichy, en tenue d'« Historien ».

La note de M. G. Potonniée a pour titre : « A propos de l'inauguration d'une plaque commémorative des travaux de E.-J. Marey ».

La longueur de ce document, composé essentiellement de « Citations » (ressassées depuis un an), ne permet pas de le publier dans notre Revue. Les lecteurs sont instamment priés de se reporter au B. S. F. P. 1929 (n° 2, pages 33 à 39).

Démissionnaire de la « Société française de Photographie », M. R. Grimoin-Sanson prend connaissance du Bulletin n° 2, grâce à la complaisance d'un de ses amis et adresse aussitôt à la S. F. P. la réponse suivante :

Paris, 3 mai 1929.

*A Monsieur le Président de la Société Française de Photographie,
en réponse à la communication de M. Potonniée.*

Monsieur le Président,

De passage à Paris, je lis dans le Bulletin de la Société Française de Photographie, n° 2 (février 1929), pages 35 à 39, une communi-

(1) B. S. F. P. 1929, janvier n° 1, p. 4, ligne 28.

cation de M. Potonniée au sujet de la plaque commémorative Marey, laquelle porte l'inscription suivante: « Ici habita, de 1881 à 1904, Etienne-Jules Marey, né à Beaune en 1830, mort à Paris en 1904, un des fondateurs de la Physiologie expérimentale et de la Science de l'Aviation, créateur de la Chronophotographie, base technique de la Cinématographie. »

M. Potonniée voit dans cette inscription deux graves inexactitudes:

1° Le petit hôtel du boulevard Delessert, dont Marey était propriétaire et qu'il habita de 1881 jusqu'à sa mort, ayant été démolie et remplacé par un immeuble de rapport, M. Potonniée conteste qu'on ait le droit d'affirmer: « Ici habita... ». Certes, le Comité Marey eût pu dire comme M. Potonniée le suggère: « Ici s'élevait la maison où habita... », mais il a pensé que l'histoire des transformations mobilières ou immobilières de l'endroit désigné n'avait rien à voir avec l'hommage qu'il entendait rendre à Marey, et l'adverbe de lieu Ici lui a paru un terme lapidaire évoquant l'idée de lieu avant celle de maison ou d'appartement. Nous avons d'avance considéré comme sans importance cette critique d'ailleurs prévue.

2° M. Potonniée prétend — et ceci est plus grave — que c'est une erreur flagrante d'avoir inscrit sur la plaque commémorative: « ...Créateur de la chronophotographie, base technique de la « Cinématographie ». A l'appui de sa thèse, il apporte divers arguments. « Faut-il rappeler, écrit-il, ce que l'on a déjà dit tant de fois: que la cinématographie a été déduite de l'analyse ou « synthèse de ce même mouvement décomposé? »

Nous prétendons, nous, que la cinématographie n'a pas été déduite — nous ne comprenons pas en quoi pourrait bien consister cette déduction — mais qu'elle est cela même: l'analyse, opération essentielle et primordiale, la synthèse, opération inverse, basée sur le même principe réversible. Qu'en pensent les techniciens? Ceux du studio, ceux de l'usine, tous ceux qui savent, qui créent et qui pensent?

La base de toute cinématographie ne réside-t-elle pas dans cette pellicule négative impressionnée portant des images à des intervalles de temps égaux assez courts pour qu'on puisse dire que rien du mouvement n'échappe à l'analyse?

Quel est l'auteur des premières réalisations dans cet ordre de travaux? Qui les porta à un degré de perfection qu'on n'a guère dépassé depuis, sinon Marey? Si, ne voyant pas l'intérêt industriel et commercial de son œuvre, il ne fit qu'une ébauche de synthèse sur écran; s'il se contenta, pour ses recherches, des procédés de reconstitution de Plateau et de son préparateur Demeny, procédés plus maniables et aussi utiles dans l'étude des phénomènes de mouvement que nos installations actuelles, nécessitant salle spacieuse, écran, lumière artificielle puissante, grande longueur de film, n'en est-il pas moins prouvé, qu'après Marey, il ne pouvait plus être question d'invention, mais de perfectionnement, d'application, d'adaptation? Que de talents, connus ou méconnus, ont contribué à parfaire cette œuvre géniale!

Le comité Marey, voulant mettre fin à des querelles pénibles, a modestement gravé sur le marbre cette vérité évidente: « La chronophotographie, base technique de la cinématographie ». Il eût été aussi vrai d'écrire: « ...la chronophotographie perfectionnée par la suite et vulgarisée sous le nom de cinématographie ». Ce dernier texte a été abandonné — on ne peut donc nous en faire grief — parce qu'il contenait une appréciation implicite de l'œuvre personnelle d'autres hommes et que notre but unique était de rendre à Marey ce qui est à Marey.

Comme autres arguments, M. Potonniée cite Marey et... moi-même, Grimois-Sanson, président du Comité Marey. Il oppose les écrits de

Marey à son travail de savant, mes écrits à mes autres écrits et à mes actes.

Médiocres arguments que ceux qui consistent à compulser des textes qui, interprétés de certaine façon, sont en contradiction avec les faits.

Marey a dit: MM. Lumière ont inventé le Cinématographe. Ce mot « cinématographe » avait-il pour lui, Marey, le sens général qu'il a de nos jours? Non, et voici un texte de lui qui le prouve.

« La photographie elle-même a donné aux physiologistes le moyen de fixer en une série d'images instantanées successives toutes les attitudes d'un animal en mouvement, considéré à des intervalles de temps égaux et connus. J'ai imaginé pour les besoins de la physiologie une méthode, la chronophotographie, qui, prenant différentes formes suivant le but à atteindre, s'est assouplie à représenter de maintes façons les phases d'un mouvement: tantôt en juxtaposant sur une même plaque sensible des images faciles à comparer entre elles, tantôt en réduisant ces images à l'épure géométrique du mouvement, ou à la trajectoire d'un seul point du corps qui se déplace. D'autres fois, sur une longue bande de pellicule sensible, la chronophotographie reçoit les images successives d'une scène animée, puis les projetant en une succession rapide sur un écran, restitue, pour notre rétine, l'apparence du mouvement lui-même. L'application la plus ingénieuse et la plus populaire de cette méthode a été réalisée dans le cinématographe de MM. Lumière. » (Marey. Fonctions et organes. Extrait de la Revue scientifique du 10 janvier 1903 (page 7).

Il est évident que Marey appelait chronophotographie ce que nous appelons cinématographie. La cinématographie était donc pour lui ce qu'elle fut longtemps pour moi et pour bien d'autres, ouvriers de la première heure, une adaptation de la chronophotographie au spectacle théâtral, c'est-à-dire l'industrie cinématographique.

Et, certes, c'est très différent comme objectif, mais non comme méthode fondamentale.

Il a fallu à la photographie beaucoup de perfectionnements pour en faire la cinématographie moderne, même après MM. Auguste et Louis Lumière. Il y a loin de l'« Arroseur arrosé » à la réalisation de « Napoléon ».

La pensée de Marey est donc bien d'accord avec la nôtre quand nous disons: « ...La chronophotographie, base technique de la cinématographie ». Quant à mes « deux opinions successives et inconciliables », selon l'expression de M. Potonniée, je pourrais dire: Si j'ai mal dit — ou si j'ai été mal compris — mettons que je n'ai rien dit. Dans l'un des cas comme dans l'autre, la vérité reste ce qu'elle est. Je ne me sentais d'ailleurs nullement gêné si, mis en présence d'une vérité incontestable, je devais, pour l'embrasser, répudier une erreur passée; car l'erreur est sans charmes; s'y enlêter est médiocre et vain.

La seule concession que je puisse faire à M. Potonniée est de confesser que, resté étranger à l'essor du cinématographe pendant près d'un quart de siècle, exactement de 1900 à 1925, j'en ai parlé en homme du passé et à peu près dans le même esprit que Marey lui-même, et en attribuant à ce mot « cinématographie » le sens étroit d'il y a trente ans, à savoir: spectacle de photographie animée avec l'industrie et les procédés particuliers qui en sont la base.

La chronophotographie était pour moi la mère de toute cinématographie et, en particulier, cette invention fondamentale qui consiste à photographier les objets en mouvement à des intervalles de temps égaux et très courts, sur un film sensible animé d'un mouvement intermittent rapide.

Or, je sais maintenant — et en cela l'usage est souverain — que le mot cinématographe désigne aussi cette invention fondamentale, sans laquelle tout le monument s'effondrerait.

Cela me permet d'affirmer une fois de plus :

« Marey est le créateur de la chronophotographie, base technique de la cinématographie. »

Je vous prie, Monsieur le Président, de vouloir bien insérer la présente réponse dans le plus prochain Bulletin de votre Société, et d'agréer l'assurance de mes sentiments distingués.

R. GRIMOIN-SANSON.

Après lecture de cette lettre, Maurice Noverre écrit à son tour, à M. P. Helbronner :

N° 432. — De Brest, 7 Mai 1929.

Monsieur Paul HELBRONNER,
Membre de l'Institut,
Président de la Société Française
de Photographie,
P A R I S

Monsieur le Président,

Je reçois en communication de M. GRIMOIN-SANSON le manuscrit de sa réplique du 3 Mai 1929, à une communication de M. POTONNIÉE le mettant en cause de la manière la plus offensante et la plus injuste (Bull. S.F.P., n° 2, Février, p. 33 à 39).

Après une nouvelle lecture de la Note POTONNIÉE, j'estime nécessaire de formuler à son sujet les rectifications et protestations suivantes, tant en mémoire d'Emile REYNAUD qu'en qualité de Membre du Comité MAREY et de journaliste cinématographique ayant pris pour le compte et dans l'intérêt de M. G. Coissac, directeur du Cinéopse (Juillet 1923), l'interview dont l'honorable bibliothécaire de la Société Française de Photographie entend se servir aujourd'hui comme d'une matraque pour assommer le président du Comité MAREY et le plonger ensuite dans le ridicule.

Membre démissionnaire de la Société Française de Photographie à la suite d'événements dont je laisserai à M. le secrétaire Général de la Société le soin de vous instruire, je ne sollicite nullement de son président la charité d'une Insertion dans le « Bulletin » mais j'ose espérer de M. Paul HELBRONNER, Membre de l'Institut de France, qu'il en comprendra l'urgence pour le bon renom de la Société qu'il préside.

Joseph PLATEAU (1801-1883) a défini non seulement les lois de la SYNTHÈSE mais celles de l'ANALYSE du Mouvement.

L'obturateur circulaire, muni d'une ou plusieurs fenêtres, des Appareils Chronophotographiques de MAREY n'est qu'une Adaptation à la Photographie du « disque tournant percé de fentes radiales » imaginé par PLATEAU, « pour déterminer la vitesse et les Particularités d'un Mouvement périodique très rapide, tel que celui d'une corde sonore en vibration » etc...

J. PLATEAU « sur la Persistance des Impressions de la Rétine » traité de la lumière de HERSCHEL, trd par Verhulst et QUÉTELET, Paris 1833, supplément P. 471.

J. PLATEAU « Sur un Nouveau Moyen de déterminer la vitesse » etc... Bull. de l'ACAD. de BELGIQUE 1836, tome III p. 364.

« C'est en 1830 que PLATEAU, revenu à sa théorie des Apparences produites par le mouvement simultané de deux lignes, en a tiré les conséquences les plus curieuses. Entre autres choses étonnantes, il a trouvé qu'un simple disque percé, tournant avec une vitesse convenable, permet non seulement d'animer en apparence des figures convenables (et convenablement placées), mais encore de faire paraître immobile un objet en mouvement périodique très rapide. L'auteur attachait avec raison une grande importance à cette découverte, car on ne cesse d'utiliser le même procédé par exemple dans les « Cinématographes », sans jamais citer le nom de son premier inventeur! »

Ces paroles désenchantées de Van der Mensbrugghe (gendre de PLATEAU) prouveront à M. le Bibliothécaire de la Société Française de Photographie, la légèreté de sa documentation. PLATEAU a défini les lois de l'ANALYSE et de la SYNTHÈSE du Mouvement.

Hâtons-nous d'ajouter que MAREY ne mérite pas en ce qui le concerne, les reproches de Mensbrugghe, car le grand physiologiste a été le premier à proclamer son emprunt à PLATEAU dans une étude très précise sur la photographie du Mouvement, écrite sous son inspiration par M. Louis OLIVIER dans la Revue Scientifique 28 Décembre 1882 (3^e série, 3^e année, 2^e semestre, numéro 26 pp. 802 à 811).

MAREY a uni si étroitement les inventions de NIÉPCE et de PLATEAU que nous avons le droit d'inscrire sur la Plaque Commémorative, qu'il « a créé la Chronophotographie, base technique de la Cinématographie. »

Mr. POTONNIÉE reprend :

« SYNTHÈSE d'une part, ANALYSE de l'autre ne sont pas la Cinématographie » (1)

(1) Bulletin de la S.F.P., 71^e Année, 3^e série, tome XVI, n° 2. Février 1929, p. 35.

Qu'est-ce que la « Cinématographie? » et d'abord qu'est-ce que « le Cinématographe? ». Ouvrons le Larousse du XX^e siècle, en cours de publication, au mot « Cinématographe » et nous verrons qu'on le définit ainsi : « Appareil destiné à projeter sur un écran des Vues Animées » (1).

Passons au mot « Cinématographie » : ensemble des méthodes et procédés mis en œuvre pour obtenir la photographie et la reproduction du mouvement. (2).

La Chronophotographie à elle seule n'était donc pas en mesure d'assurer de façon satisfaisante la Reproduction du Mouvement.

Quel progrès essentiel a-t-il fallu apporter aux méthodes chronophotographiques pour qu'une expérience autrefois limitée aux seules recherches scientifiques et confinée dans le laboratoire ait pu ainsi brusquement en sortir? (3)

(1) Larousse du XX^e siècle, fasc. 82 (T. II. F. 17), p. 266 et 267. Après une telle définition, on a lieu de s'étonner que ce dictionnaire réduise à quatre lignes l'œuvre magnifique d'Emile Reynaud (1877-1907) :

« Entre temps se place le brevet français (1888) qui garantit à Emile Reynaud la priorité de la « perforation » trop longtemps attribuée à Edison. « Son appareil nommé « Praxinoscope », connut le grand succès dans le public comme jouet ».

Un point, c'est tout ! Et le Praxinoscope-stéréoscopique et le Prax-projection, et le Prax-théâtre, et le Prax-théâtre-projection et le « Théâtre optique » et le Photo-scénographe, et le Stéréo-cinéma, et les derniers projecteurs stéréoscopiques (30 années d'inventions résumées en 4 lignes).

Un point, c'est tout ! Pas un mot du « Spectacle théâtral optique » donné de 1892 à 1900 au « Musée Grévin ». Aucune allusion n'est faite aux « Pantomimes lumineuses » en couleurs, en relief du personnage sur le décor, en synchronisme du chant, de la musique et des bruits. (Partitions musicales de Gaston Paulin). Aucune allusion aux mimes de Photo-peinture animée (1896-1900).

On pourrait croire également que le brevet de la « Perforation » (1888) est antérieur à la mise en vente du Praxinoscope (1878).

Pour égarer le jugement du lecteur, le « Collaborateur » du Larousse a l'aplomb d'ajouter que le mérite de l'invention du Cinématographe revient aux Frères Lumière et que « Nul ne songe à leur en disputer une antériorité que Marey lui-même a reconnue ».

On ne saurait « habiller » l'« Histoire » avec plus de fantaisie.

(2) Op. cit. p. 267, col. I.

(3) Annuaire général et international de la Photographie, 1898. « Chronophotographie » par E. Wallon, texte cité en note, page 70 du *Nouvel Art Cinématographique*, n° 2, (2^e série), Avril 29.

MAREY va nous l'apprendre :

« Tous les auteurs qui obtiennent la synthèse des Mouvements au moyen d'images chronophotographiques, ont dû se préoccuper tout d'abord de l'Equidistance des Images.

Dans tous les appareils projecteurs, quel que soit le nom qu'ils portent, la pellicule sensible est « perforée » et conduite par un cylindre denté qui en assure la marche régulière » (1).

Quel est le premier appareil projecteur ayant employé une bande perforée conduite par un cylindre denté ?

L'appareil « Théâtre Optique » d'Emile REYNAUD (brevet français 194.482, demandé le 1^{er} Décembre 1888, délivré le 14 Janvier 1889). Qu'il s'agisse, en effet, de dessins, d'impressions ou de photographies, les Lois de la Projection Animée sont identiques. (2)

Construit en série pendant l'année 1888, l'appareil « Théâtre Optique » est sans conteste possible le plus ancien des Projecteurs cinématographiques, puisqu'après avoir projeté de 1892 à 1895 les dessins animés des « Pantomimes lumineuses » l'appareil T. O. du « Musée Grévin », sans aucune modification dans le mécanisme, a projeté indifféremment de 1896 à 1900, les Pantomimes lumineuses et les clichés des « Photo-peintures animées » (3).

- Emile REYNAUD serait donc l'inventeur du « Cinématographe ».

- Non en dépit de Larousse, et pour vous le faire comprendre, reprenons la définition du mot « Cinématographie » :

« Ensemble des Méthodes et procédés mis en œuvre pour obtenir la Photographie et la « Reproduction du mouvement ».

Le « Cinématographe » est un « chronophotographeversible » muni d'une pellicule perforée.

E. REYNAUD ayant revendiqué, du 1^{er} Décembre 1888 au 1^{er} Décembre 1903, « l'application aux appareils produisant l'illusion du Mouvement » de la bande perforée était seul maître légitime, pendant cette période de quinze années, d'appliquer lui-même ou

(1) Bull. S.F.P. 1897, p. 217 à 225, texte cité p. 69 du *Nouvel Art Cinématographique*, Avril 29.

(2) *Courrier Cinématographique*, 19^e année, n° 19, 12 Mai 1928, « Contribution à l'Histoire du Cinéma », par Maurice NOVERRE, p. 33, col. 2.

(3) *Le Nouvel Art Cinématographique*, n° 1, (1^{re} série), 26 Juin 1925, « L'Histoire sans histoires », par Maurice NOVERRE, p. 3, col. 2. « Emile Reynaud », « Sa vie et ses travaux », par M. Noverre. Lettre préface de M. Victor Collignon, Brest 1926. Tracts I, III, V, du *Nouvel Art Cinématographique* (1^{re} série).

de consentir à autrui la licence d'appliquer la perforation de la bande au chronophotographe MAREY.

Il en résulte logiquement que, scientifiquement et juridiquement parlant, l'invention originale du Cinématographe à saccades à bande perforée est le bien de MAREY et de REYNAUD à l'exclusion de tous autres. (1)

Comparables à PELLETIER et CAVENTOU inventeurs de la « Quinine », Emile REYNAUD et J. MAREY sont les inventeurs inséparables du « Cinématographe ».

Mais me direz-vous qu'a fait Louis LUMIÈRE dont vous n'avez point encore parlé?

Qu'est-ce que le Cinématographe LUMIÈRE?...

- La première application industrielle complète des inventions de MAREY et de REYNAUD (2), la « chronophotographie » perfectionnée et vulgarisée sous le nom de Cinématographie grâce à l'emploi de la bande perforée.

...

Impuissante à répondre à l'argumentation irrésistible, irréfutable de M. GRIMOIN-SANSON en sa réplique au Général SÉBERT (16 Avril 1928), la magnifique réunion de dévouements et de capacités qui, à vos côtés, constitue aujourd'hui l'Armature morale de la S. F. P. (3) avait sagement gardé le silence, pendant dix mois.

Aujourd'hui, armé d'une paire de ciseaux, le bibliothécaire de la Société écrit au sujet de la lettre GRIMOIN-SANSON du 16 Avril :

« Les textes que M. GRIMOIN-SANSON nous invite à lire ne disent pas un mot qui puisse justifier cette opinion que MAREY etc... »

« Particulièrement, pour la communication faite par MAREY à notre Société en 1897, relatée dans notre Bulletin (1897, pp. 217 à 219) rien, absolument rien, n'autorise à supposer que telle fut la pensée de MAREY. »

« Voici la partie « essentielle » de cette communication. Tout lecteur de bonne foi y lira une opinion de MAREY absolument opposée à celle que lui prête M. GRIMOIN-SANSON. » (4)

Suit un extrait du texte MAREY, amputé précisément de sa « partie essentielle » sur la Perforation :

(1) Le N.A.C. n° 5 (1^{re} série), 9 Mars 1927 *Ce que l'on écrivait, il y a 35 ans*, par M. Noverre, p. 4, col. 2.

(2) *Courrier Cinématographique*, art. cité, p. 33, col. 2.

(3) B.S.F.P. 1929, Janvier n° 1, p. 4.

(4) B.S.F.P. 1929, n° 2, p. 36 et 37.

« Tous les Auteurs qui obtiennent etc... » (voir plus haut).

Je suis convaincu, Monsieur, que vous n'approuverez pas le coup de ciseaux donné malicieusement au texte de MAREY par M. POTONNIÉE et que ce dernier ne manquera pas d'exprimer, dans le prochain fascicule du Bulletin de la S.F.P., toutes ses excuses à M. GRIMOIN-SANSON, à l'occasion de cette regrettable défaillance sur laquelle j'aurai la courtoisie de ne pas insister aujourd'hui.

...

J'en arrive à l'interview de M. GRIMOIN SANSON, publiée dans le « Cinéopse », numéro 48, 1^{er} Août 1923, pp. 596, col. 2 et 597), interview signée de l'inventeur Normand, interview-Massue que M. POTONNIÉE fait tournoyer au-dessus de la tête de sa victime, à la grande joie de la S.F.P.

Ici « l'Histoire » devient vraiment gaie.

Au temps perdu, où je remplissais au Cinéopse le rôle de collaborateur bénévole (gratis pro Deo), je trouvai un jour le « Patron » désemparé dans le petit bureau qu'il occupait à l'entresol de la « Maison du Cinéma ».

M. G.M. COISSAC se lamentait à la pensée qu'un de ses confrères lui avait demandé une documentation sur l'Histoire du film, montrant ainsi son intention de faire concurrence à « l'Historien » du cinéma.

Le Directeur du Cinéopse, très ému, m'expliqua, en quelques mots fiévreux, son impuissance à mener de front ses Affaires, sa Revue et son Histoire.

Au lieu de prendre un air de condoléances, j'eus la naïveté de lui répondre comme dans la fable « L'Aveugle et le Paralytique » :

- Qu'à cela ne tienne, je ferai les recherches pour vous, à temps perdu. Les interviews seront prises à votre nom. Mes victimes seront 1° M. Léopold Maurice à Gennevilliers, 2° M. Grimoin-Sanson à Auteuil etc...

A ces mots, renaissant à la vie, M. Coissac m'offrit son « Limousin » avec une affectueuse dédicace et d'un moment à l'autre je fus aiguillé pour de longues années sur la « Voie Historique ».

Voici en communication, poly-copie de l'interview accordée par M. Maurice, directeur de l'usine de tirage de Gennevilliers, le mardi 10 Juillet 1923 (de 11 h. 40 à 12 h. 10). Malgré sa précision mathématique, ce travail n'obtint de M. COISSAC qu'une approbation relative et je ne tardai pas à me rendre compte que j'avais manqué de psychologie.

L'Etude systématique des Articles publiés dans le « Cinéopse » de 1919 à 1922-23 me révéla l'ingéniosité publicitaire des Etudes

Historiques de son directeur. Chaque Etude constituait une Amorce pour la clientèle.

L'industriel désireux de lancer un appareil ou un produit, était « fasciné », conquis par la garantie de succès assurée dans une publicité rédactionnelle du « Cinéopse », Revue dirigée par une personnalité éminente autant que vénérée, par un technicien auquel les Ministres parlaient avec une confiance des plus flatteuses, etc...

Cette découverte m'inonda de plaisir et je résolus d'écrire désormais les « interviews par procuration » à la manière de M. COISSAC.

Animé de cette louable intention, je m'acheminai, un beau matin, vers le numéro 16 de la rue Victorien Sardou (Auteuil) où je trouvai M. GRIMOIN-SANSON, prêt à sortir ; l'inventeur m'accueillit avec cordialité. Je venais de résumer sa vie et ses travaux dans le Cinéopse (1). Il était un peu mon « obligé » puisque je n'avais rien voulu accepter de lui et pourtant la demande d'interview le chagrina. Il me dit en substance :

— « Je vous ai déjà confié tout ce dont je me souvenais. Faire plaisir à COISSAC m'enchantait, mais rendez-vous compte qu'après 22 années de « Liège », les origines du cinéma sont un peu lointaines dans mon esprit (1894-1895-96 se brouillent). Si j'étais à Oissel, j'aurais des « coupures ». Depuis vos Etudes, je les ai retournées là-bas... Je sais bien ce que j'ai fait, mais les travaux des autres !... Vous avez déjà écrit tout le bien que je pense du « Cinéma Lumière ».

« MM. LUMIÈRE ajoutant leurs travaux aux études antérieures ont réalisé le premier appareil de prise, de photocopie et de projection : le Cinématographe. Les Lyonnais sont vraiment les pères de notre industrie... Ah ! si j'avais eu un peu d'argent en 1895 !... Enfin, n'y pensons plus. Tenez ! Je vais vous mener voir M. Albert LONDE, un vieil ami de MAREY, il vous racontera mes déboires, vous parlera des LUMIÈRE et son interview sera bien plus utile que la mienne à votre directeur.

L'inventeur se dirigea vers son téléphone et demanda l'adresse d'Albert LONDE à M. COUSIN... L'ancien directeur de la « Salpêtrière » était mort depuis 6 mois.

M. GRIMOIN-SANSON fit un geste d'impuissance, son visage s'assombrit... paraissant répondre à une question, il dit qu'il était en train de parler de M. LUMIÈRE et des gens qui voulaient contester sa gloire. Il raccrocha ensuite le récepteur. (Faire appel au souvenir de M. COUSIN. Juillet 1923).

Nous nous assîmes, l'inventeur regarda d'un air résigné mon carnet de notes. Pour abréger, je lui proposai de se référer aux

(1) Cinéopse numéros 45, 46, 47, Mai, Juin, Juillet 1923. *Le Nouvel Art Cinématographique*, par M. Noverre.

études historiques parues dans le « Cinéopse » de 1921, sous la signature de Monsieur COISSAC.

— Mais, Cher Monsieur, je n'étais pas abonné au « Cinéopse » en 1921.

— Je vous apporterai les fascicules de Mars et Avril... Vous m'aurez dit : « Etudiez donc dans « COISSAC »..., apprenez votre histoire !...

— Impossible !... puisque c'est à Coissac que je suis « censé » parler.

— J'arrangerai cela.

C'est ainsi que l'interview fut prise. Au départ, M. GRIMOIN SANSON me parla de l'« Avenue Lumière ».

Un pressentiment me fit lui dire :

— Pensez-vous que ces Messieurs vous sauront gré de vos éloges ?

— Je veux être « chic » !

Je préparai soigneusement l'interview, mais je vivais en maison meublée, sans beaucoup de livres.

Trois jours passèrent... après avoir entendu lecture de mon travail, M. GRIMOIN SANSON signa l'interview. Il relut ensuite le passage relatif aux 16 images (par seconde) du Kinétoscope et relevant la tête :

— Il me semble que c'est bien peu !... Vous devez vous tromper.

Je répondis, en « bon élève » :

— M. COISSAC a promis de corriger le travail.

L'inventeur sourit et n'insista plus. Je pris congé.

En ces temps heureux il n'y avait pas de polémique. J'oubliai, sans doute, de prévenir M. COISSAC qui ne corrigea rien et allongea encore un peu la « sauce », en se faisant dire par GRIMOIN SANSON :

— (Coissac) « Nul n'a le droit de discuter votre Science faite d'une pratique de 25 ans et plus » (1)

Hélas ! trois fois malheur ! l'« historien né » (2) par son in-

(1) Ces mots ainsi que vous pourrez le vérifier ne sont pas dans la copie de l'interview. Comparer la polycopie avec les pages 596 et 597 du *Cinéopse* numéro 48, 1^{er} Août 1923 inclus.

(2) Apprenons au gracieux Docteur W. de « Filmtechnik ». Halle (Saale) que M. Coissac a accolé lui-même ce vocable au mot « historien » prononcé à son sujet par M. Victor Collignon dans une interview... par procuration (*Cinéopse*, n° 49, Septembre 1923, p. 677, col. I.

différence pour les « 46 images » du Kinétoscope, venait de prouver le contraire.

Tels sont les faits.

Vous estimerez comme moi, Monsieur, que je ne puis accepter la générosité excessive de M. GRIMOIN SANSON.

Il ne me convient pas de laisser le grand inventeur prendre la responsabilité de ce que j'ai écrit, en 1923, avant de connaître scientifiquement l'Histoire des Origines de la Projection animée et de la Cinématographie.

Ceci dit, il me sera facile d'établir la parfaite concordance entre les déclarations faites en 1923 par M. GRIMOIN SANSON et ses faits, gestes et discours de Président du Comité MAREY, en 1928.

A) « Le Cinématographe a été inventé par Auguste et Louis LUMIÈRE, qui ajoutant leurs travaux personnels (mécanisme de la « griffe ») aux Etudes antérieures (Chronophotographie Marey, projection animée Reynaud) ont « réalisé » le premier appareil permettant de prendre et de projeter des vues animées ainsi que d'en tirer la pellicule positive ».

Nous ne disons pas autre chose aujourd'hui, au Comité Marey. Par le mot « Vues animées », M. GRIMOIN SANSON entendait parler seulement de « chronophotographies », les Amis de Reynaud acceptent eux aussi cette définition.

B) La chronophotographie et la cinématographie diffèrent essentiellement comme l'a dit M. GRIMOIN SANSON (après MAREY, WALLON et LUMIÈRE). Faute d'avoir employé la Perforation, le chronophotographe MAREY n'était pas pratiquement réversible. L'appareil construit par MM. LUMIÈRE, ayant employé la perforation (ronde à 2 trous par image du « Théâtre optique ») a pu réaliser la Projection pratique de la Chronophotographie.

C) Si les Frères LUMIÈRE n'ont pas été les seuls à avoir l'idée de projeter par agrandissement (Ici, M. GRIMOIN SANSON fait une place à BOULY, etc....) Ils ont été les premiers à réaliser (pratiquement, en Europe), cette invention relativement à la Photographie animée.

— Et REYNAUD ? me direz-vous.

— REYNAUD est nommé plus haut (« la synthèse du mouvement ébauchée par le Théâtre optique de Reynaud »). Mais comme REYNAUD n'a pas projeté de chronophotographies avant LUMIÈRE, GRIMOIN SANSON — qui en juillet 1923 ignore tout ce qu'on sait maintenant du Créateur de la Projection animée — n'y pense plus.

Complétons notre mise au point par la phrase suivante de M. GRIMOIN SANSON que M. POTTNIÉE aurait été mieux inspiré de laisser voir à ses lecteurs :

« Rappelez-vous, Cher Monsieur Coissac, que je poursuivais également la réalisation d'un but analogue à celui de MM. LU-

MIÈRE et que trois semaines après l'apparition du Cinématographe, je présentais le *Phototachygraphe*.

« Vous en ai-je livré à la Bonne Presse de ces appareils !.... Vous étiez mes meilleurs clients à l'Epoque, etc.... ».

Qu'est-ce à dire sinon que GRIMOIN SANSON fut un concurrent de Louis LUMIÈRE, battu à la course de la Présentation commerciale et de l'Exploitation, mais un industriel ayant mis dans le Commerce ses appareils bien plus tôt (mars 96) que MM. LUMIÈRE (août 96), ou GAUMONT (septembre 1896), ou JOLY (octobre 1896) dont le triomphe (car ce fut un triomphe que le lancement du cinématographe Joly-Normandin au *Café de la Paix*), date du lendemain des fêtes franco-russes.

Et maintenant, à mon tour de conclure, en demandant : Qui sont les véritables Amis de LUMIÈRE ?

Ou ceux qui, respectueux de la vérité et de l'opinion même du grand industriel (1), ont voulu attribuer à chaque inventeur exactement la gloire qu'on lui doit.

Ou ceux qui par un déplorable esprit de clan ont voulu arracher à chaque inventeur ou metteur au point de la Chronophotographie, de la Projection animée ou de l'Art Théâtral cinématographique, la part légitime qui lui revient de droit, pour en faire présent à M. Louis LUMIÈRE.

Poser la question, c'est y répondre.

Tout le monde espérait, cette année, que Georges MÉLIES, Inventeur du Spectacle cinématographique actuel, constructeur du premier Studio machiné pour les prises de vues cinématographiques (octobre 1896) et dont l'infortune présente est aussi grande, hélas ! que le fut hier son génie créateur, se verrait décerner, comme naguère DUCOS du HAURON, la plus haute récompense de la Société Française de Photographie.

Cette espérance a été déçue.

Dans cette lutte scientifique qui se prolonge indéfiniment, la « Société française de Photographie » confond sans cesse *Invention originale et application industrielle*, Art et mécanique cinématographiques.

Demain, les écrits de Pierre NOGUÈS, de Lucien BULL (2) et les miens seront seuls pris en considération par les savants du mon-

(1) *Ciné Journal*, 23^e année, n° 1.013, 25 janvier 1929, p. 2, col. 2; n° 1.017, 22 février 1929, p. 2, col. 2, p. 4; n° 1.018, 1^{er} mars 1929, p. 2.

(2) La *CINÉMATOGRAPHIE*, par Lucien Bull, Sous-Directeur de l'Institut Marey (in-16, 44 figures), Librairie Armand Colin, 103, Boulevard Saint-Michel, Paris, 1928. Ce charmant petit ouvrage édité par la Collection Armand Colin (Section de Physique, numéro 94), contient tout ce qu'un honnête homme doit savoir sur le Cinéma et ne coûte que NEUF FRANCS !

de entier parce que nous rendons à chaque « César » ce qui lui revient, tandis que M. COISSAC et ses disciples de la S. F. P. rendent au seul César (de Lyon) ce qui revient à chaque César (1). En attendant la fin des hostilités,

Veillez agréer, Monsieur, l'assurance de mes sentiments d'admiration pour vos beaux travaux géodésiques.

Maurice NOVERRE
45, rue du Château, 45
BREST (Finistère)

P.S. — Je me permets de vous signaler que la copie au carbone de la lettre de M. GRIMOIN SANSON (3 Mai) a omis une proposition incidente du manuscrit, dans la phrase : « Si j'ai mal dit... etc... (page 3); ainsi que l'indique la suite, il faut rétablir le texte :

« Si j'ai mal dit, ou si j'ai été mal compris », mettons que je n'ai rien dit. Dans l'un des cas comme dans l'autre, etc....

Cependant, les amis de Reynaud, alarmés à la lecture du mot « Cinématographe » dans le fascicule 82 du « Larousse du XX^e siècle », s'aperçoivent de l'absence du terme *Cinécosmorama* (ou *Cinéorama*) et constatent dans le fasc. 81 du même dictionnaire l'abréviation du mot « Chronophotographie » déjà « mis au brodequin », trente ans plus tôt, dans le « Nouveau Larousse illustré » :

N° 469 de Brest, le 23 mai 1929, à 18 30 m.

Maurice Noverre à M. le Directeur de la Publication
du « Larousse du XX^e Siècle », Paris.

Monsieur le Directeur,

Après une lecture comparative des commentaires du mot « Cinématographie » dans le *Nouveau Larousse illustré* (tome III, p. 13, col. 2) et dans le *Larousse du XX^e Siècle* (T. II, fig. 17, fasc. 82, p. 266), j'ai l'honneur de vous faire savoir, en tant que défenseur de l'œuvre d'Emile Reynaud et membre du Comité Marey, que j'ai le devoir de protester au nom de la Vérité historique, au nom de la propriété industrielle et artistique, au nom de la science, contre la rédaction erronée de la définition encyclopédique du mot « Ciné-

(1) *Cinéopse* numéro 57, Mai 1924 « A propos d'une plaque », par G. M. Coissac, p. 79, col. I.

matographe » dans les deux éditions du Dictionnaire Larousse, et spécialement dans le « Larousse du XX^e siècle » (fasc. 82, p. 266). Je vous informe que je prépare actuellement une note réfutant point par point les assertions fantaisistes de la dite définition.

Veillez agréer, Monsieur le Directeur, l'assurance de mes sentiments distingués.

MAURICE NOVERRE.

L. R. 716 de Brest. — 23 mai 1929. — 19 h. 30

A. R. Paris, distribution 24 mai 1929, 45 heures

Tandis qu'on prépare le fascicule n° 3 du *Nouvel Art... la Revue française de Photographie*, n° 228 (15 juin 1929, pages 187 à 189) publie une conférence de M. Coissac aux élèves de l'Ecole technique de Photographie et de Cinématographie (85, rue de Vaugirard, Paris). Les lecteurs sont priés de s'y reporter et de la lire attentivement avant d'aborder notre réponse :

Maurice NOVERRE à Monsieur Paul MONTEL, directeur de :

1° L'Ecole technique de Photographie et de Cinématographie;

2° *La Revue Française de Photographie et de Cinématographie*.
PARIS.

Monsieur le Directeur,

Je viens de lire, dans la *Revue française de Photographie* (n° 228, 15 juin 1929, pages 187 à 189), le texte d'une conférence faite aux élèves de l'E. T. P. C. par M. Coissac, votre collaborateur à l'E. T. P. C. et à la R. F. P. C.

Mon but ne saurait être de redresser toutes les erreurs historiques dont fourmille ce document (La « lanterne magique » a été inventée par le Danois Walgensten et non par le R. P. Kircher, etc...) mais d'en relever les passages démarqués, copiés dans un de mes ouvrages ou dans la *chronophotographie* de Louis Gastine, les assertions erronées ou tendancieuses relatives à l'œuvre optique d'Emile Reynaud et les allégations malveillantes, étrangères à la vérité, émises contre « Certains amis de Reynaud » au nombre desquels vos élèves sont bien obligés de me compter en raison de mes travaux sur les origines de la perforation. (*L'histoire sans histoires*, par Maurice Noverre, Brest, 1925, page 4, col. 1, lignes 30 et suivantes, etc...)

Je vous prie donc et au besoin vous requiers, conformément à l'article 13, de la loi du 29 juillet 1881, d'insérer en votre prochain numéro 229 de la *Revue française de Photographie et de Cinématographie*, à paraître le 1^{er} juillet 1929, à la même place, sous la même rubrique, en caractères typographiques semblables, la présente lettre-réponse.

M. Coissac, en sa Conférence publiée le 15 juin 1929, par la R. F. P. C., n° 228, *démarque* et parfois *dénature* les passages suivants du « Nouvel Art Cinématographique », n° 4 :

Le nouvel Art Cinématographique (n° 4, Brest, 10 sept. 1926, p. 12, col. 1).

LA VÉRITÉ SUR L'INVENTION DE LA PROJECTION ANIMÉE. Emile Reynaud, sa vie et ses travaux, par Maurice Noverre.

C'est en allant « jouer dans l'atelier de papa » qu'Emile Reynaud, enfant, sera initié progressivement au maniement correct des instruments et machines (tour, perceuse, etc.).

A peine âgé de 13 ans, lors de son entrée en apprentissage chez Gaiffe, Emile aura déjà construit entièrement de ses mains, sous la direction paternelle, une petite machine à vapeur, dont le fonctionnement amusera ses enfants, trente ans plus tard.

(Souvenirs de M. P. Tixier, 3^e opérateur d'Emile Reynaud).

Page 26, col. 2.

En lisant « La Nature » (1), M. Reynaud pour me distraire et sans arrière-pensée, je crois, construisit en carton, d'abord un KALEIDOSCOPE, ensuite un PHÉNAKISTICOPE.

On regardait par une fente un bonhomme sciant du bois.

M. Reynaud eut alors l'idée géniale, pour augmenter l'éclaircissement, de supprimer la fente et de faire converger, au moyen de glaces, les images en un même point qui était le centre du cercle portant les images.

Le Praxinoscope était trouvé...

(1) N° 147, 25 mars; N° 148, 1^{er} avril; N° 149, 8 avril 1876, qui contiennent une étude de Ch. Bon Temps : la vision et les illusions d'optique.

Page 37, col. 1.

Le Praxinoscope, dont le premier exemplaire fut confectionné avec une boîte à biscuits.

La Revue Française de Photographie (n° 228, Paris, 15 juin 1929, page 188, col. 1).

LE CINÉMA. HIER, AUJOURD'HUI, DEMAIN. Conférences faites aux élèves de l'Ecole T. P. C., par M. G. Coissac.

Je me suis arrêté à Reynaud dont la vie fut particulièrement bien remplie et qu, tout enfant, fut initié progressivement par son père au maniement correct des outils, à l'emploi judicieux de tours, perceuses, etc.

ON PRETEND qu'à 13 ans il avait déjà construit entièrement de ses mains, sous la direction paternelle, une petite machine à vapeur dont le fonctionnement amusait encore ses enfants trente ans plus tard...

Page 188, col. 1.

Déjà en 1876, le journal « La Nature » rapportait que, pour se distraire et sans arrière-pensée, il (E. Reynaud) avait construit en carton, d'abord un KALEIDOSCOPE, ensuite un PHÉNAKISTICOPE.

On regardait un bonhomme sciant du bois.

Ce fut alors qu'il eut l'idée géniale, pour augmenter l'éclaircissement, de supprimer la fente et de faire converger, au moyen de glaces, les images en un même point qui était le centre du cercle qui les portait.

Le Praxinoscope était trouvé...

Il (Reynaud) déclarera plus tard que le premier exemplaire du Praxinoscope fut confectionné avec une boîte à biscuits.

Contrairement à l'affirmation de M. Coissac (R. F. P. C., n° 228, p. 188, col. 2, lignes 5 et 6), l'invention du Praxinoscope est antérieure aux premières séries photographiques de l'Anglais Muybridge.

a) La note de Reynaud sur le Praxinoscope adressée sous pli cacheté à l'Académie des Sciences de Paris, remonte au 20 juillet 1877.

b) Le dépôt de la demande de son premier de Brevet (120-484) date du 30 août 1877.

c) En mai 1878, Reynaud met en vente le Praxinoscope à l'Exposition Universelle de Paris.

Or, « c'est seulement en 1878, que Muybridge, photographe de San Francisco, commence à prendre, à intervalles très courts, des instantanés très nombreux d'animaux en mouvement (1) » et les premières séries photographiques du savant anglais n'ont été connues de l'Europe que le 14 décembre 1878, grâce au journal scientifique français *La Nature* (2).

Les lignes 5 à 23, de la page 188, col. 2 (R. F. P. C., n° 228), présentées comme l'œuvre originale de M. G.-M. Coissac, constituent la reproduction presque textuelle d'une appréciation de l'œuvre d'Emile Reynaud, par Louis Gastine, inspiré lui-même du *Mouvement* de Marey (Paris, Masson 1894, p. 306).

LA CHRONOPHOTOGRAPHIE sur plaque fixe et sur pellicule mobile, par Louis Gastine.

Paris, Gauthier, Villars, Masson et C^{ie} (septembre 1897).

REVUE FRANÇAISE DE PHOTOGRAPHIE, n° 228, Paris, 15 juin 1929.

Le Cinéma hier, aujourd'hui, demain. Conférences, etc., par Michel Coissac.

(1) LA CHRONOPHOTOGRAPHIE. Conférence faite au Conservatoire National des Arts et Métiers, le dimanche 29 janvier 1899, par M. Marey, Membre de l'Institut. Paris, Gauthier-Villars, 1899, page 6.

(2) N° 289, pp. 23 à 26, 3 figures. Les allures du cheval représentées par la Photographie instantanée, article de Gaston Tissandier. On lira avec intérêt, dans le même volume, *La Nature* (1879, 1^{er} semestre) : la lettre admirative de Marey, n° 291, 28 décembre 1878, page 54 et n° 305, 22 mars 1879, page 246. La Réponse de Muybridge priant le directeur de *La Nature* de dire au savant Physiologiste que « la lecture de son célèbre ouvrage sur « la machine animale » a inspiré au Gouverneur Stanford la première idée de la possibilité de résoudre le problème de la locomotion à l'aide de la Photographie ». Muybridge ajoute : « M. Stanford me consulta à ce propos et sur sa demande, je résolus de la résoudre dans sa tâche ».

La Machine animale ayant été terminée en manuscrit, dans le cours du mois de mars 1873, achevée d'imprimer, mise en vente et analysée par Radau en septembre de la même année (*Revue des Deux Mondes*, 15 septembre 1873. *Moniteur scientifique* Queneville, n° 382, octobre 1873, pages 919 à 922), on voit ce qu'il faut penser de l'érudition américaine du Dr Conrad Wolter fixant au mois de mai 1872 les premières prises de vues dans le champ de courses de Sacramento. (*Filmtechnik*, 4^e année, 23 juin 1928, 13^e cahier. *Edouard Muybridge*, par le Dr Conrad Wolter, pp. 239, col. 2 et 240, col. 1) et de l'affirmation de M. Coissac.

Page 145 à 147.

N° 32, LE PRAXINOSCOPE. Le nom de *Praxinoscope* a été donné par M. Reynaud à un autre dispositif fort intéressant qu'il avait imaginé. Dans son appareil, les images étaient placées comme dans le Zootrope à l'intérieur d'un cylindre, mais au centre de ce cylindre un prisme de glaces les réfléchissait et les renvoyait à l'observateur.

M. Reynaud recueillait aussi les images, ainsi réfléchies, avec un objectif photographique et les projetait, agrandies, sur un écran où elles paraissaient très lumineuses, parce que grâce à la disposition du prisme de glaces, il n'y avait plus d'éclipses intermédiaires entre les images.

En outre, en accouplant deux cylindres et en faisant dérouler de l'un sur l'autre une longue bande d'images, l'inventeur pouvait donner à la projection assez de durée pour la représentation de véritables scènes.

N° 33, LE PHOTOPHONE. On voit que du *Praxinoscope* au cinématographe, il n'y avait guère que la différence de la Chronophotographie...

Les lignes 24 à 37, de la page 188, col. 2 (R. F. P. C., n° 228), constituent une des mystifications les plus effrontées de l'histoire scientifique. Les élèves de l'Éc. T. P. C. et les lecteurs de la *Revue F. P. C.* peuvent se vanter d'avoir été « bernés » autant qu'on peut l'être, en treize lignes d'impression :

Depuis lors, j'ai approfondi bien des questions, compulsé encore des documents, analysé de nouveaux brevets ; et, parce qu'on attendait de mon IMPARTIALITÉ une Histoire complète et vraie, je suis remonté aux Sources, autant du moins que la possibilité m'en était donnée.

Ainsi il me fut permis de différencier le « *Praxinoscope* » initial, vendu dans les Magasins de Nouveautés et les Magasins de Jouets, du *Praxinoscope à Projection* de 1882 qui en était un très sérieux perfectionnement et préparait le « *Théâtre Optique* », breveté le 14 janvier 1889 et exploité avec grand succès au Musée Grévin, de 1892 à 1900, pour des « *Pantomimes lumineuses* », dessinées à la main.

Après avoir parcouru rapidement les Brevets français 120-484, 194-482, 322-825 et 379-483 ou regardé simplement les images des articles de *La Nature* consacrés, de 1879 à 1902, aux inventions d'Emile Reynaud, tout enfantement sachant lire est en état de « différencier » instantanément et sans la moindre fatigue d'esprit, le « *praxinoscope simple* » et ses premiers dé-

Page 188, col. 2, lignes 5 à 23.

...M. Reynaud imagina un appareil qu'il appela *Praxinoscope* et dans lequel les images étaient placées, comme dans le Zootrope, suivant le bord intérieur d'un cylindre ; au centre de ce dernier, un prisme, ou plutôt une série de glaces, les réfléchissait et les renvoyait à l'observateur.

Dans un autre dispositif, M. Reynaud recueillait aussi ces images avec un objectif photographique et les projetait, agrandies, sur un écran, où elles apparaissaient très lumineuses, parce que grâce à la disposition des séries de glaces, il n'y avait plus d'éclipses intermédiaires entre elles.

De plus, en accouplant deux cylindres et en faisant dérouler de l'un sur l'autre une longue bande d'images, on donnait à la projection une durée suffisante pour la représentation de scènes complètes.

Le *Praxinoscope*, on le voit, diffère fort peu, en principe, du Cinématographe...

rivés (1877) du « *Praxinoscope-Théâtre* » (1879), du « *Prax-Théâtre Projection* » (1880, Mle Jouet 1882), du « *Théâtre Optique* » (1888), du « *Stéréo-Cinéma* » (1902), etc...

Le « *Théâtre Optique* » (Brevet demandé le 1^{er} décembre 1888, accordé le 14 janvier 1889, sous le n° 194-482) a été exploité avec grand succès au Musée Grévin, de 1892 à 1900, non seulement « pour » (sic) des « *Pantomimes lumineuses dessinées à la main* », mais encore à l'aide des « *Mimes de Photo-peinture animée* » (1896-1900, R. F. P. C., n° 73, 1^{er} janvier 1923, page 6).

✱

Contrairement à la réalité des faits, M. Coissac prétend avoir toujours et partout (donc antérieurement au 1^{er} juin 1924) revendiqué pour Reynaud et contre Edison, la Priorité de la Perforation des Bandes, il nous serait facile de prouver le contraire par les lignes 15 à 18, de la page 81 de son *Histoire*... Nous aurons la charité de ne pas insister à ce propos, mais il a le malheur d'ajouter :

« Ce qui ne veut pas dire que j'admets ou approuve la thèse de certains amis de Reynaud tendant à considérer Lumière comme un vulgaire contrefacteur en ce détail.

« Pourquoi exagérer ?

« La perforation employée pour l'entraînement des films, a déclaré M. Louis Lumière, procède d'un système très différent, et il explique que s'inspirant des Bandes du métier à tisser Jacquard, fort employé par les Canuts de Lyon, et qu'il avait eu longtemps sous les yeux à l'école de la Martinière, il commença par deux trous par image, utilisant la perforation circulaire ; et plus tard il se rallia à la perforation Edison, devenue la perforation universelle, qui comportait quatre trous par image. Je me garderais de mettre en doute des déclarations aussi nettement formulées ». (R. F. P. C., n° 228, p. 188, col. 2, lignes 42 à 53 et p. 189, col. 1, lignes 1 à 7).

Aussi nettement formulées qu'elles puissent être, ces déclarations n'ont aucune espèce de valeur. Aux yeux de la législation française des Brevets, lors du dépôt de la demande de la Patente 245-032 (13 février 1895), l'emploi du « *Ruban régulièrement perforé* », est irrémédiablement « bouché », selon le terme consacré, depuis le 1^{er} décembre 1888 et jusqu'au 1^{er} décembre 1903, par les revendications formelles du Brevet français 194-482, titre ministériel délivré le 14 janvier 1889 à Emile Reynaud, seul maître légitime pendant cette période de 15 années, d'appliquer lui-même, ou de consentir à autrui la licence d'appliquer la perforation de la bande aux appareils produisant l'illusion du Mouvement.

Dans un autre ordre d'idées, MM. Lumière savaient pertinemment qu'Emile Reynaud employait la perforation ronde à deux trous par pose, pour le repérage exact de ses images animées, lorsqu'ils ont entrepris la construction de leur premier appareil.

(La Vérité sur l'invention de la Projection animée..., p. 46, col. 1, 1^{re} : le Nouvel Art Cinématographique, n° 2 (2^e série), avril 1929, p. 48, lignes 8 à 23).

Enfin « l'inspiration des Bandes du métier à tisser Jacquard »

ne nous paraît pas antérieure à l'année 1922, d'après les textes. Le 11 février 1922, la *Revue scientifique* publiait sur l'« évolution du cinéma », une étude du D^r Regnault, constatant qu'interrogés sur « l'origine de la Perforation », ni Edison, ni Lumière n'avaient pu (ou voulu) répondre à l'auteur de l'article, qui s'arrêtait en cette partie, sur un point d'interrogation. (Lettre de Paul Reynaud à M. Coissac, 17 juin 1923, reproduite dans le *Cinéopse* n° 58, 1^{er} juin 1924, p. 449, col. 2, 1^o *L'invention de la Perforation*).

C'était pourtant le moment psychologique pour M. Edison de parler du Brevet américain Leprince (Augustin, de New-York, Ny), demandé le 2 novembre 1886, série n° 217-809; *Pas de modèle*. Spécification faisant partie du brevet n° 376-247, en date du 10 janvier 1888.

Le moment psychologique pour M. Lumière de faire allusion à la perforation d'entraînement des cartons du métier Jacquard, sans manquer d'accorder un souvenir ému à la perfection de l'enseignement technique (ardoise et craie) de l'école de la Martinière.

D'après nos notes, c'est en juillet 1925, dans l'*Histoire du Cinématographe*, de M. Coissac (Paris, Gauthier, Villars, 1925, p. 77, lignes 1 à 8 et page 81, lignes 23 à 26), que nous avons eu connaissance pour la première fois, de cette inspiration des perforations Jacquard.

Le 1^{er} mai 1928, M. Coissac, directeur du *Cinéopse*, s'efforçait de « protéger » (*sic*) la mémoire du « grand savant Marey » contre de trop zélés prétendus amis, faisant de Marey disparu, le prétexte de Cabales contre les autres non moins grands Français, qui les gênent, on ne sait pourquoi ? »

Le 4 janvier 1929, M. Coissac, auteur de l'« Histoire du Cinématographe », ameutait la corporation à l'occasion de la plaque commémorative apposée sur la maison où avait vécu « un savant honorable et honoré de tous, M. Etienne Marey »... Il s'agissait de protester contre la campagne de dénigrement ravivée récemment contre le « seul et unique inventeur du cinématographe ».

Le 15 juin de la même année, M. Coissac, auteur de l'« Histoire de la Cinématographie » et conférencier à l'Ecole technique, s'efforce de galvaniser ses jeunes élèves et les lecteurs pondérés de la R. F. P. C. pour les lancer à l'assaut du « Comité Reynaud » (actuellement, en formation) :

« Les amis de Reynaud, auxquels je viens de faire allusion » (Maurice Noverre et les partisans qui l'entourent) « ne m'ont pas ménagé les SARCASMES parce que, ne voyant pas comme eux, je me suis REFUSÉ à m'ASSOCIER à une CAMPAGNE ridicule tendant à diminuer le prestige des

Frères Lumière, en réduisant à peu près à rien leur géniale invention ».

« Cela, ai-je RÉPONDU, procède d'une « mauvaise action » : On n'écrit pas l'histoire avec des histoires ». (R. F. P. C., n° 228, p. 189, col. 1, lignes 8 à 15).

Dans cette « déclaration », nous trouvons caractérisés les trois éléments constitutifs du délit de diffamation : imputation d'un fait déterminé, désignation des personnes auxquelles le fait est imputé, fait contraire à la considération.

Aux yeux de la loi, il n'est pas nécessaire que les faits imputés soient faux pour qu'il y ait « diffamation », nous pourrions, d'ores et déjà, citer directement en police correctionnelle, l'historien du cinématogr... (pardon ! de la « cinématographie ») et le directeur de la R. F. P. C. (ainsi que de l'E. T. P. C.); nous préférons sommer M. Coissac (Guillaume-Michel) et M. Paul Montel d'apporter dans le n° 229 de la « Revue française de Photographie », la preuve des faits diffamatoires allégués dans le n° 228.

« Reynaud a approché de près la réalisation définitive et apporté des éléments sérieux à la solution, l'entrevoiant même scientifiquement, mais ni l'un (Demeny), ni l'autre (Reynaud) n'arrivèrent à concrétiser leurs recherches et trouvailles, à les traduire de manière pratique et définitive ». (R. F. P. C., n° 228, p. 189, col. 1, lignes 19 à 23).

Rien n'est plus faux en ce qui concerne Emile Reynaud :

a) Praxinoscope perfectionné, le Théâtre Optique est sans conteste possible le plus ancien des projecteurs cinématographiques à mouvement continu, puisqu'après avoir projeté, de 1892 à 1895, les dessins animés des pantomimes lumineuses, l'appareil T. O., du Musée Grévin, sans aucune modification, a projeté indifféremment, de 1896 à 1900, les pantomimes lumineuses et les clichés de la photo-peinture animée.

M. Noverre (*L'Histoire sans Histoires*, 1925, p. 3, col. 2).

b) Le 22 mars 1895, à l'apparition du Cinéma Lumière, le Théâtre Optique avait déjà fourni 4.000 séances, vues par 170.000 spectateurs (E. Coustet). Le problème de la projection animée était résolu, théoriquement et pratiquement depuis six ans trois mois et 22 jours, le Théâtre Optique exploité en public depuis vingt-huit mois (M. Noverre).

DU PRAXINOSCOPE (THÉÂTRE OPTIQUE) AU CINÉMATOGAPHE, IL N'Y AVAIT GUÈRE QUE LA DIFFÉRENCE DE LA CHRONOPHOTOGRAPHIE (L. GASTINE, 1897).

c) La projection des trois petites saynètes du 28 octobre 1892 durait : pour « Pauvre Pierrot », de 10 à 12 minutes; pour « Le Clown et ses chiens », de 6 à 8 minutes; pour « Un bon bock », de 12 à 15 minutes.

Chaque saynète avait sa partition musicale, composée spécialement par Gaston Paulin et le Synchronisme du bruit, assuré par des contacts électriques (à certains endroits de la bande perforée) actionnant un frappeur. Emile Reynaud réussit même à synchroniser parfaitement. Image animée, Musique et Chant (sérénade de « Pauvre Pierrot »). (M. Noverre, *L'Histoire sans Histoire*, 1925, p. 2, col. 2).

d) En 1896-1897, pendant que le cinématographe encore balbutiant, présentait au public des Images trépidantes, pas toujours bien repérées, souvent ternes et grises, le « Théâtre Optique » projetait sur l'écran du Musée Grévin, une scène animée par Footitt et Chocolat : « Guillaume-Tell », puis un Monomime de Galipaux : « Le premier cigare » (photo-peinture animée) avec une perfection d'exécution qui n'a pas encore été dépassée. Car, à la vérité photographique, s'ajoutaient les qualités déjà acquises :

Fixité de la projection, netteté parfaite, grande luminosité, coloris vigoureux des personnages et du décor, enfin harmonie et douceur des mouvements. (E. Coustet, *Revue française de Photographie*, 1^{er} janvier 1923, t. IV, n° 73, p. 6).

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'expression de mes sentiments distingués.

Brest, 19 juin 1929, 12 h. 30 m.

MAURICE NOVERRE.

L. R. 763, de Brest, 19 h. 30 m., 19-6-29.

A.R. Paris, distribution 15 heures, 20-6-29.

Non seulement la « Revue française de Photographie » n'insère pas la réponse du 19 juin aux attaques de son collaborateur, mais pour cacher l'incident à ses lecteurs, elle publie sous la date du 1^{er} juillet 1929 (R. F. P. C., n° 229, pp. 204 et 205) une nouvelle conférence du même personnage « rabâchant » une fois de plus les erreurs tendancieuses, insinuations charitables et paralogismes déconcertants, mille fois réfutés par nous, depuis cinq ans.

Voici, alinéa par alinéa, les passages de la conférence en question, concernant Emile Reynaud et leur réfutation méthodique :

Dans ses Origines du Cinématographe, Georges Demeny reconnaît que Reynaud avait réalisé des tours de force et il loue

la patience dont il fit preuve en peignant à la main des bandes de gélatine transparente de plusieurs centaines de mètres de longueur et représentant des scènes entières. « Mais, quel que soit son mérite, ajoute-t-il, cet inventeur dut reconnaître complètement les mouvements qu'il voulait reproduire. L'œil le moins exercé éprouvait une sensation de malaise devant ces mouvements faux et étranges, le scintillement produit par l'insuffisance des images venait compléter cette sensation en le fatigant. »

« Dans ses « Origines du Cinématographe » (1), Georges Demeny parle des inventions d'Emile Reynaud sans les connaître (2). C'est ainsi que l'inventeur du Théâtre Optique n'a jamais réalisé de Pantomime lumineuse d'une longueur supérieure à 50 mètres, que ses analyses du mouvement n'avaient rien de fictif, puisqu'elles constituaient les attitudes principales de séries chronophotographiques (3) qu'Emile Reynaud instruit en anatomie plastique par son oncle, le docteur Cl. Aug. Reynaud, disciple de Boyer et d'Andral, n'a certainement jamais avoué « ignorer complètement les mouvements qu'il voulait reproduire ». Le « scintillement » impossible avec le Théâtre Optique, en raison de la continuité de son éclairage et l'« insuffisance des images » du T. O., n'ont jamais existé que dans l'imagination aigrie et jalouse, hélas ! de Demeny. (4)

Je n'ai aucune peine à reconnaître qu'il y a là quelque exagération et aussi un peu d'injustice, et c'est sans arrière-pensée que je m'associerai toujours aux hommages qui seront rendus à la mémoire d'Emile Reynaud, précurseur de haute conscience, mort dans un dénuement complet à l'Hospice des Incurables d'Ivry, le 9 janvier 1918; mais, avec la même loyauté, je ne cesserai de lutter pour que la légende, d'où qu'elle vienne et quel qu'en puisse être le mobile, ne l'emporte pas sur l'histoire véridique. En aucun cas, dit un proverbe, il ne faut que les arbres empêchent de voir la forêt !

Si M. Coissac n'a aucune peine à reconnaître l'injustice de Demeny, comment a-t-il pu pousser la cruauté au point de reproduire, pendant ONZE ANS (1910-1921), sans indication de source, donc sous sa responsabilité personnelle de technicien et d'« historien », les attaques coupables du physiologiste contre l'œuvre artistique du créateur de la Projection animée. « En ce temps-là (1909-1911), Emile Reynaud, réduit à la misère en

(1) Paris-Paulin, 1909, pp. 10 et 11.

(2) « L'Histoire sans Histoire », par M. Noverre, Brest, 26 juin 1925, p. 2.

(3) La vérité sur l'invention de la Projection animée, par M. Noverre, Brest, 1926, p. 50. (Article de Max de Nausouty, dans le « Petit Temps », 15 mai 1895).

(4) Marey, « Le Mouvement », Paris, Masson, 1894, p. 306; Les saccades de la Bande « Pauvre Pierrot » dans le film de Grimois-Sanson et de Louis Forest d'Histoire du Cinéma par le Cinéma, 1927) sont dues à l'insuffisance des images pour la Projection cinématographique à saccades qui exige 16 poses à la seconde et non 2, 3 ou 4 comme le « Théâtre Optique » dont la douceur, la luminosité et la fixité (Pantomimes lumineuses, Photo peintures animées) ont toujours été reconnues et célébrées par les journaux, revues et livres traitant incidemment de ce spectacle, de 1892 à 1900 (année de la fermeture).

bouteille, avait toutes les peines du monde à faire subsister les siens » et n'avait ni les moyens, ni le temps, ni la liberté d'esprit nécessaires à sa défense. (1)

Quant au vœu exprimé par M. Coissac de lutter jusqu'à sa mort pour que la « Légende » (le Brevet français 194-482) ne l'emporte pas sur « l'Histoire véridique » (...l'imitation sans « licence »), je serais le premier à en rire de bon cœur si par l'incidente « quel qu'en puisse être le mobile », le Président honoraire de l'A. P. P. C., syndic de la Presse scientifique et chevalier de la Légion d'honneur, ne semblait insinuer à son jeune auditoire que MM. Paul et André Reynaud, Victor Collignon, Pierre Noguès, Maurice Noverre, etc., pourraient bien être des « maîtres-chanteurs »... Qui sait ? ! « En jetant un peu d'argent dans la gueule de ces « chiens enragés », on aurait pu — sans doute — obtenir leur silence !...

Il y a quelques mois, un des hommes qui ont le plus manifesté de dévouement et d'activité inlassable à tout ce qui touche au cinéma, M. Léon Brézillon, avait émis l'idée très généreuse d'élever un monument (pierre, marbre ou bronze) à la glorification des savants, inventeurs ou chercheurs de toutes nationalités qui ont contribué à l'étude, à la découverte et à la réalisation du merveilleux instrument qu'est le cinématographe. Le projet n'est pas abandonné et je souhaite pour ma part sa prompte réalisation, d'autant que c'est l'austère beauté de la science de notre temps, que cette chaîne d'efforts et de résultats dont les uns ne peuvent être séparés des autres sans ingratitude ou sans partialité.

Ainsi donc, Emile Reynaud, fils d'une humble institutrice et d'un graveur en médailles, républicains... quand il y avait danger à l'être, Reynaud créateur en France de l'enseignement professionnel du peuple par les Projections lumineuses fixes et animées, Reynaud créateur de la Projection animée et précurseur génial du film sonore et chantant, Reynaud créateur du Spectacle théâtral optique appelé aujourd'hui Cinéma, Reynaud seul maître légitime (du 1^{er} décembre 1888 au 1^{er} décembre 1903) d'appliquer lui-même ou de consentir à autrui la licence d'appliquer la perforation de la bande au chronophotographe Marey, Reynaud ruiné par la contrefaçon et mort dans le dénuement et le désespoir à l'Hospice d'Ivry, ne doit point voir sa mémoire honorée et célébrée — isolément par la République, dont il est la gloire la plus pure, et par la FRANCE dont il est un illustre enfant. Non ! M. G. Michel Coissac (73, boulevard de Grenelle, Paris-XV^e) y met son « veto ». On ne saurait séparer Emile Reynaud des autres pionniers du Cinéma, « sans INGRATITUDE ou sans PARTIALITÉ » !...

Pierre Noguès le faisait observer récemment : « M. Louis Lumière devrait prendre garde à certains de ses amis ! »

Ainsi, Muybridge ne s'était pas borné à l'analyse des mouvements; il en avait aussi réalisé la synthèse et notre confrère Ernest Coustet le considère comme l'initiateur des projections

(1) La vérité sur l'invention de la Projection animée, p. 63, note 1.

photographiques animées, titre revendiqué pour Emile Reynaud par les défenseurs de sa mémoire.

Cette affirmation de M. Coissac est fautive et d'une rare iniquité, puisque loin d'avoir revendiqué pour le créateur de la Projection animée le titre d'« Initiateur des Projections photographiques animées », Maurice Noverre a fait un exposé minutieux de cette question, en ce qui concerne Reynaud, dans le COURRIER CINÉMATOGRAPHIQUE, 19^e année, n^{os} 19 et 20, 12 mai et 19 mai 1928, au cours d'une étude intitulée « Contribution à l'Histoire du Cinéma », les Photopeintures animées d'Emile Reynaud. Voyez notamment le n^o 19, à la page 34, col. 1.

Voilà pourtant ce que l'« Historien-né du Ciné » raconte aux élèves de l'Ecole technique de Photographie et de Cinématographie; voilà ce que le directeur de cette école, également directeur de la « Revue française de Photographie », diffuse parmi les lecteurs de son organe bi-mensuel; voilà ce qu'il est impossible de rectifier sans procès, puisque M. Paul Montel foule aux pieds la loi du 29 juillet 1881 sur la liberté de la Presse, comme si les communistes étaient déjà les maîtres de notre malheureux Pays !

Du 11 mars 1924 au jour où paraîtront ces lignes (15 juillet 1929) l'Institut Marey et le Nouvel Art Cinématographique n'auront pas cessé de proclamer la VÉRITÉ, en invitant les publicistes et les techniciens à relever les erreurs éventuelles dans les écrits de Pierre Noguès et de Maurice Noverre.

Si les travaux de Pierre Noguès et de Maurice Noverre, essentiellement techniques, n'ont pu éviter la flamme des polémiques, nous pouvons affirmer qu'ils n'ont pas cessé de « répondre à l'élévation de débat » que réclamait l'Histoire. Aucune objection sérieuse n'a jamais pu être opposée à la solidité de leur argumentation, à l'authenticité des documents historiques en leur possession.

Les « Origines de la Cinématographie » en France n'ont plus de mystères que pour les aveugles.

L'Histoire est écrite.

Joseph PLATEAU

3 Juin 1829 — 3 Juin 1929

La date du 3 juin 1929 fut l'anniversaire de la passation de la thèse de doctorat ès sciences du créateur de l'*Analyse* et de la *Synthèse du Mouvement*, Joseph A.-F. PLATEAU (1801-1883), savant belge, devant la Faculté des Sciences de Liège (Belgique).

Cette thèse, intitulée « Dissertation sur quelques propriétés des impressions produites par la lumière sur l'organe de la vue », a mis en lumière les deux faits suivants :

1° Une impression quelconque exige un temps appréciable pour sa formation complète, ainsi que pour son entière disparition ;

2 La durée totale d'une impression est, à très peu près, égale à un tiers de seconde. Ces observations ont servi de tremplin à tous les travaux et inventions ayant permis de réaliser l'*Analyse* et la *Synthèse du mouvement*, la projection animée, la chronophotographie et l'industrie cinématographique.

Plateau, en ce qui le concerne, a créé l'*Analyse* et la *Synthèse du Mouvement*.

1° *Analyse*. — Plateau a indiqué le moyen d'étudier, par la vision, les mouvements périodiques les plus rapides d'un objet en le regardant à travers les fentes équidistantes d'un disque de carton noir, auquel on imprime une rotation convenable. (1)

Le principe du disque fenestré, appliqué à la photographie instantanée par Etienne-Jules Marey (1830-1904) permettra de réaliser les premiers appareils de prise de vues analytiques de la chronophotographie. (2)

Plateau a, le premier, décomposé le mouvement par le dessin. C'est, en effet, sous sa direction que le peintre Madou a tracé les figures élémentaires de la première série des disques du *Fantascope* (décembre 1832-janvier 1833).

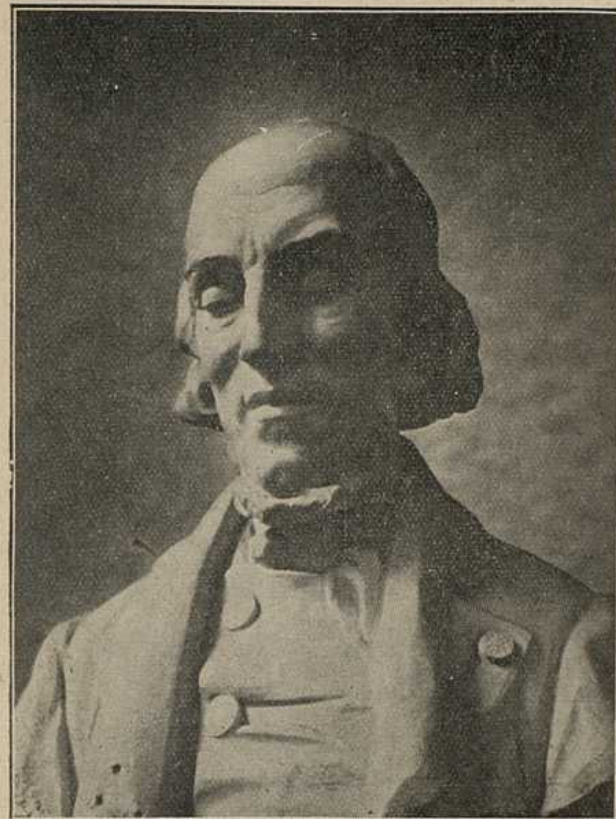
2° *Synthèse*. — Plateau a donné la loi essentielle de la reconstitution du Mouvement :

« Si plusieurs objets différant graduellement entre eux de forme et de position se montrent successivement devant l'œil pendant des intervalles de temps très courts et suffisamment rapprochés, les impressions successives qu'elles produisent sur la rétine se font entre elles sans se confondre et l'on croit voir un seul objet changeant graduellement de forme et de position. »

Pour vérifier l'exactitude de cette loi, le physicien belge a imaginé le « *Fantascope* » ou « *Phénakisticope* », ingénieux instrument qui doit être considéré comme « l'embryon du Cinématographe » :

(1) *Traité de la lumière*, par Sir John Herschel, traduit par Verhulst et Quételet, Paris 1833, p. 471 (supplément par J. Plateau « sur la persistance des impressions de la Rétine »). J. Plateau, sur un nouveau moyen de déterminer la vitesse et les particularités d'un mouvement périodique très rapide, tel que celui d'une corde sonore en vibration. *Bull. de l'Acad. de Belgique*, t. III, p. 364, 1836.

(2) (*Revue scientifique*, 23 décembre 1882, n° 26, p. 805).



JOSEPH-A.-F. PLATEAU

1801-1883

Auteur de la thèse : *Dissertation sur quelques propriétés des impressions produites par la lumière sur l'organe de la vue*

Le Roy, sculpteur à Gand

Photo Van Neste

(Faculté des Sciences de Liège, 3 juin 1829)

« L'appareil connu sous le nom de « Phénakistiscope » consiste en un disque de carton percé vers sa circonférence d'un certain nombre de petites ouvertures et portant des figures peintes sur l'une de ses faces. Lorsqu'on fait tourner ce disque autour de son centre, vis-à-vis d'un miroir, en regardant d'un oeil à travers les ouvertures, les figures vues par réflexion dans la glace, au lieu de se confondre, semblent au contraire cesser de participer à la rotation de ce cercle, s'animent et exécutent des mouvements qui leur sont propres. » (1)

La cinématographie est fondée sur la persistance des impressions rétiniennes; principe de cet instrument qui joue « un rôle capital dans l'histoire du Cinématographe ». (2)

**

La cinématographie, a dit Coustet, est l'art de produire des tableaux animés par vision successive, à intervalles très rapprochés, d'images représentant les différents aspects d'un ou plusieurs sujets en mouvement.

Elle comprend deux opérations bien distinctes:

1° L'analyse du mouvement, la décomposition de ses phases successives, enregistrées actuellement par la photographie;

2° La *synthèse* ou reconstitution du Mouvement, réalisée le plus souvent par la projection amplifiée sur un écran, des images dont se compose la scène animée. (3)

C'est donc au physicien belge Plateau, créateur de la *Stroboscopie*, méthode d'une portée scientifique fondamentale, que nous devons la connaissance des premiers principes de la cinématographie.

Joseph Plateau est né Français puisqu'en 1801, la ville de Grammont était française, et l'on peut bien dire qu'aucun savant étranger n'a été plus aimé du Français que lui. Dès 1841, la Société philomatique de Paris l'élisait parmi ses membres correspondants; le 2 février 1852, l'Académie des Sciences de Paris le nommait, à son tour, membre correspondant dans la section de Physique générale.

Cet exemple ne tardait pas à être suivi par les Académies de Berlin, de Londres, d'Amsterdam, de Göttingue, par les Sociétés de physique de Liège, de Genève, etc. Nous n'avons fait que donner un bref schéma des travaux optiques de Plateau, auteur de nombreux ouvrages sur la « Physique des gens du monde », la « Géologie de la Belgique », les « Phénomènes que présente une masse liquide libre et soustraite à l'action de la pesanteur » (1843) et les « Recherches... sur les figures d'équilibre d'une masse liquide sans pesanteur » (1849-1868), etc.

C'est à Plateau qu'on doit les expériences démontrant que la rotation des corps à l'état liquide modifie leur forme en raison de leur grandeur et de la vitesse de rotation. Le professeur prit sa retraite en 1871.

L'œuvre du physicien belge est considérable par la méthode, par la profondeur, par l'étendue et par l'ingéniosité admirables de ses investigations scientifiques. On peut dire de Plateau qu'il eut le génie de l'Expérimentation.

(1) Annales de Chimie et de Physique de Paris, tome 53, p. 304 (juillet 1833).

(2) Le phénakistiscope de Plateau, par F.-P. Liesegang, trad. abrégée de L.-P. Clerc. Revue française de Photographie, n°s 193, 202 et 204, 1928.

(3) Ernest Coustet — Traité pratique de cinématographie — Paris, Mendel, 1913.

Sa vie privée n'est pas moins belle que son Oeuvre.

En 1830, professeur de l'Athénée à Liège, il fut forcé de se démettre de ses fonctions en raison d'une expérience des plus dangereuses faite l'année précédente (il avait fixé le soleil pendant plus de 25 secondes), expérience qui irrita et injecta de sang ses yeux. Le jeune savant rentra à Bruxelles où, bientôt, il obtint une place de professeur à l'Institut Gaggia, puis, grâce à l'appui de l'astronome Quételet, son protecteur, la chaire de Physique à l'Université de Gand (1835).

Plateau, devenu aveugle à 42 ans, pour avoir voulu ravir à la lumière trop de secrets, put continuer ses travaux jusqu'à sa mort, survenue 40 ans plus tard, grâce à son esprit clairvoyant et méthodique servi activement par la piété filiale de son fils Félix, de son gendre Van der Mensbrugghe et par le dévouement des amis qui l'ont aidé, en effectuant sous sa direction les calculs et les expériences: Lamarle, Donny et Kékulé, professeurs à l'Université de Gand; Duprez, professeur à l'Athénée et à l'Ecole industrielle de la même ville; Rottier, répétiteur à l'Université, etc.

Joseph Plateau mourut à Gand le 15 septembre 1883, deux jours avant la fin prématurée de son fils Félix, naturaliste distingué (entomologie).

Les regrets exprimés par les diverses Académies de l'Europe qui avaient l'honneur de compter Joseph Plateau parmi leurs membres actifs ou correspondants, sont très intéressants à lire en raison de leur sincérité et de leur unanimité. L'éloge funèbre du savant belge, prononcé par l'astronome Faye, au cours de la séance de l'Académie des Sciences de Paris (24 septembre 1883), est remarquable à cet égard.

R. GRIMOIN-SANSON.



— L'Inventeur de l'ultra-cinéma

— (CINÉMA AU RALENTI)

— M. PIERRE NOGUÈS

Sa vie. — Travaux scientifiques. — Inventions

Son rôle dans la guerre des origines de la Projection animée
et de la Cinématographie

(SUITE)

L'ULTRACINÉMA

Communication de M. Pierre NOGUÈS

— Chef du Laboratoire de mécanique animale à l'Institut Marey

faite, le samedi 22 avril 1922, au dixième Congrès de l'« Art à l'Ecole »

(L'Art à l'Ecole, 14^e année, n° 78, mai-juin 1922, pages 87 et 88.)

Je suis venu vous montrer quelques films d'Ultracinéma.

Beaucoup, en entendant ce mot nouveau, se sont déjà posé cette question : Qu'est-ce que l'Ultracinéma ?

L'Ultracinéma est un appareil ou, pour être plus large, une méthode qui permet de multiplier le temps comme le microscope multiplie l'espace. Si le microscope nous permet de voir grand ce qui dans le réel est petit, l'Ultracinéma nous permet de donner une longue durée à un phénomène qui dans le réel ne dure qu'un instant. Il peut le ralentir tellement qu'aucun détail du mouvement, aucune attitude ne peuvent plus passer inaperçus.

Je ne vous exposerai pas les procédés mécaniques qui nous ont permis d'obtenir un tel résultat, car l'histoire en serait trop longue. Mais je vous dirai le principe de la méthode qui est des plus simples :

Je vais rappeler d'abord le principe général de la cinématographie.

Vous savez tous, pour l'avoir fait étant enfant, que si on agite un tison enflammé, on voit une traînée lumineuse qui ne rappelle en rien la forme du tison.

Vous ne voyez plus le tison lui-même, mais son mouvement, sa trajectoire dans l'air.

Ce phénomène est dû à la persistance des impressions lumineuses sur notre rétine. Cette persistance se fait sentir d'autant plus longtemps que l'action de la lumière a été plus vive ou plus longue.

Notre œil reçoit donc de l'objet en mouvement une série d'impressions d'intensité variable suivant la quantité de lumière réfléchie par les différents points de la surface mobile et aussi suivant la vitesse à laquelle cette surface se meut.

La forme réelle de l'objet avec ses lumières et ses ombres est un des facteurs d'impression. C'est l'élément objectif de notre perception,

le seul qui puisse nous donner une notion exacte des formes. Le phénomène de la persistance nous fait voir en même temps toutes les impressions lumineuses qui se succèdent sur notre rétine pendant un certain temps qu'on évalue à un dixième de seconde en moyenne. C'est l'élément subjectif qui a un rôle physiologique important, mais qui est un défaut grave pour la vision de la forme en mouvement et fait que notre œil est physiologiquement impuissant à nous renseigner avec exactitude sur les proportions de cette forme et la position de ses parties dans l'espace.

Ces deux éléments : l'objectif, le subjectif, nous n'avons aucun moyen naturel de les dissocier, de déterminer la part de l'un et de l'autre dans nos impressions visuelles. De là, sans doute, viennent la plupart des erreurs d'observation des anciens, qui représentaient les chevaux au galop « ventre à terre », les membres antérieurs étendus en avant, les postérieurs en arrière. Cette figure est fautive, mais elle représente à peu près exactement l'impression que reçoit l'œil d'un spectateur qui observe un cheval au galop allongé ou au galop de course.

Dans ces positions extrêmes qu'ils occupent à des moments différents, les membres sont en arrêt relatif, l'impression lumineuse est donc plus intense et sa persistance nous fait juger synchrones des positions qui ne le sont pas en réalité.

Cette persistance des impressions est une grosse cause d'erreur dans l'observation directe, mais il n'en est pas moins vrai que dans la pratique elle a de gros avantages. Je n'en citerai qu'un : elle a permis la synthèse du mouvement par le cinéma.

En effet, il suffit de faire passer sur l'écran de 14 à 16 images successives par seconde, pour revoir le mouvement à peu près tel qu'il se produit dans la nature.

Je dis : à peu près, car vous n'êtes pas sans avoir observé que le cinéma brise les mouvements tant soit peu rapides, laissant alors sur notre œil une sensation désagréable de discontinuité. Cela tient au trop petit nombre d'images prises pour la reproduction fidèle des mouvements tant soit peu rapides... et nous revenons tout naturellement à l'ultracinéma.

Ici nous allons prendre, non plus les 15 images par seconde dont s'accommode notre œil pour nous donner la sensation du mouvement, mais 150, 200, 300 images suivant la rapidité du phénomène à enregistrer. Nous allons repasser sur l'écran non pas à 150, 200, 300 par seconde comme nous les avons prises, mais à 15 images par seconde. Que devient alors notre mouvement ? Eh bien ! il va durer 10 fois, 20 fois plus longtemps que dans la nature puisque nous possédons 10, 20 fois le nombre d'images indispensable et que ces images mettront à passer sur l'écran 10, 20 fois plus de temps. Et voilà comment l'ultracinéma allonge le temps. C'est extrêmement simple, comme vous voyez ! Cet allongement du temps permet d'observer tous les détails du mouvement, c'est-à-dire toutes les variations de la forme.

La difficulté technique à résoudre consistait uniquement à rendre possible, par un organisme mécanique approprié, la prise d'un grand nombre de photographies dans l'unité de temps.

Je dois vous dire également quelques mots d'une autre méthode de cinématographie ultra-rapide avec laquelle M. Bull, sous-directeur de l'Institut Marey, a obtenu 50.000 photographies par seconde. Je veux parler de la cinématographie par l'étincelle électrique. Elle a permis à son auteur d'étudier en détail le vol des insectes ainsi que certains phénomènes physiques tels que la rupture d'une bulle de savon par un projectile, la décharge d'un revolver, d'un fusil, d'un petit canon, c'est une source de renseignements inestimables; malheureusement cette méthode ne put s'appliquer qu'à des objets de surface très petite

et ne donne que des silhouettes. On n'a donc en somme que les contours des objets à moins que ces objets ne soient transparents comme l'aile d'un insecte.

Permettez-moi d'ajouter que ces méthodes cinématographiques sont nées à l'Institut Marey, dans ce laboratoire fondé par notre maître, inventeur du premier appareil qui prit les premières vues cinématographiques.

J'ai plaisir à rappeler qu'en 1897, il y a juste 25 ans, c'est dans ce même amphithéâtre, à cette même table, dans cet établissement rempli de souvenirs illustres, que Marey, dans une conférence pleine de vues prophétiques prédisait les avantages multiples de la méthode qu'il avait créée.

Les sept ou huit cents mètres de films qui vont se dérouler sous vos yeux vous parleront mieux que je ne saurais le faire.

D'ailleurs vous y trouverez peut-être avec votre amour de l'art, votre goût d'artistes des choses que le savant ne voit pas ou voit autrement que vous. Nous, savants, nous cherchons les causes des phénomènes, leur mécanisme. Vous, artistes, vous en dégagéz la poésie. Notre champ d'observation est le même : la nature; notre idéal est le même : le vrai, que vous perfectionnez pour en faire le beau.

Les moyens financiers de l'Institut Marey sont très faibles, très au-dessous de nos ambitions de chercheurs. Nous n'avons pas trouvé la clef du coffre-fort qui nous eût permis de créer une collection complète de films documentaires. Aussi ne pourrai-je vous montrer aujourd'hui que quelques timides essais, dont beaucoup datent de plus de dix ans, et dont la plupart laissent beaucoup à désirer au point de vue du décor et de la composition artistique.

Vous fermerez les yeux sur la pauvreté du cadre pour ne voir que les acteurs.

BIBLIOGRAPHIE DES TRAVAUX DE M. PIERRE NOGUÈS

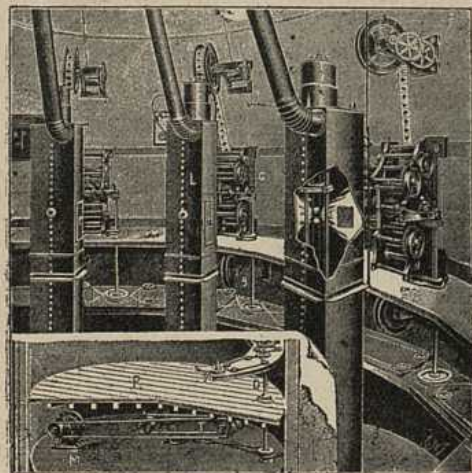
- I. — Le vol des oiseaux, le mouvement des cils vibratiles, l'ouverture des fleurs, enregistrés par la chronophotographie (rapport présenté à l'Association de l'Institut Marey par J. Athanasia, le 30 août 1904).
(Travaux de l'Association de l'Institut Marey, 1 vol., Masson, 1905.)
- II. — Application de l'Odographie à l'étude de la Respiration et du Pouls. (Travaux de l'Association de l'Institut Marey, 1 vol., Masson, 1910.)
- III. — Expériences sur le vol des pigeons à ailes rognées (en collaboration avec Charles Richet).
(Travaux de l'Ass. de l'Institut Marey, 1 vol., Masson, 1910.)
- IV. — Un nouveau cinématographie à images très fréquentes. (Comptes rendus de l'Académie des Sciences, t. 155; séance du 22 juillet 1912.)
- V. — Locomotion (Dict. de Physiol. publié sous la direction de Charles Richet, t. X, 1^{er} fasc.; Félix Alcan).
(Article écrit en 1913.)
- VI. — Le vol à voile par vent horizontal de vitesse et de direction invariables. (C. R. de l'Acad. des Sc., t. 180; séance du 5 janvier 1920.)

- VII. — Comment volent les oiseaux. (*La Vie aérienne et sportive illustrée*, 1^{er} juin 1921.)
- VIII. — L'Ultracinéma (communication au 10^e Congrès de l'Art à l'Ecole, *Le Cinéopse*, n° 33; 1^{er} mai 1922).
- IX. — Le vol à voile (*La Revue universelle*, 151, bd Saint-Germain, t. XIII, n° 1, 1^{er} avril 1923).
- X. — La Forme en mouvement, l'Ultracinéma (Bull. de la Société d'Etude des Formes humaines, n° 3, 1924).
- XI. — Utilisation et consommation de l'Energie dans le Travail musculaire (C. R. de l'Acad. de Médecine, 1924).
- XII. — L'Invention du Cinématographe. (Histoire des Sciences. — C. R. de l'Acad. des Sc., t. 180; séance du 8 juin 1925.)
- XIII. — Le Cinéma et l'Ultracinéma: historique et applications. Les mouvements du vol des oiseaux dévoilés par la projection ralentie. — (Conférence à la séance publique annuelle de distribution des récompenses, sous la présidence du Maréchal Foch. — Bull. de la Société Nationale d'Acclimatation de France, n° 8, août 1925.)
- XIV. — L'Ultracinéma. (Communication à la Société Française de Ph^{ie}, 1925.)
- XV. — Le vol des oiseaux étudié au moyen de l'Ultracinématographe. — (C. R. du XII^e Congrès International des Physiologistes, Stockholm, 1926.)

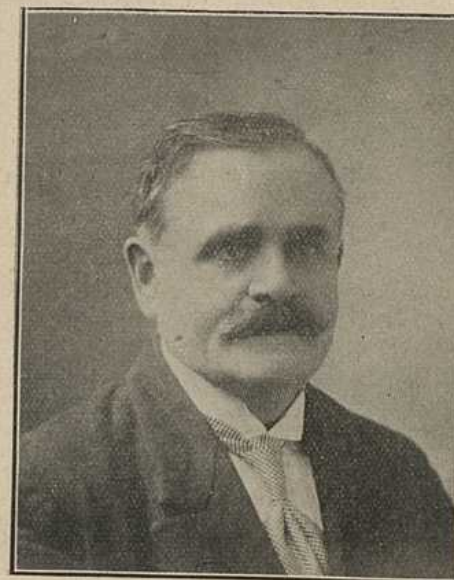
(A suivre.)

Cinécosmorama ou Cinéorama

Appareil ignoré du Larousse du XX^e siècle (fascicule 82)



Appareils projecteurs du Cinéorama (La Nature, 1900)

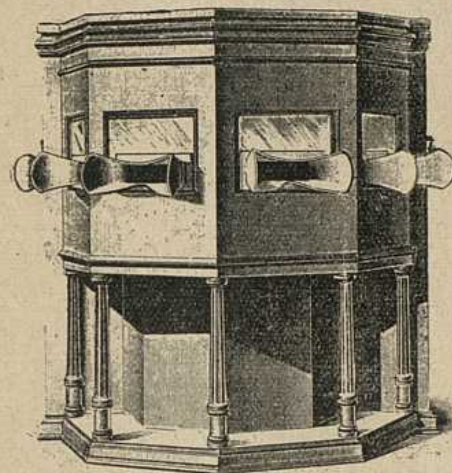


HENRY JOLY

Le Photozootrope de M. Joly

Le kinétoscope d'Edison avait le grave inconvénient de ne laisser voir sa reproduction animée qu'à une seule personne à la fois; de plus, chaque appareil ne contenait qu'une seule scène et il fallait pour en changer une opération longue et délicate.

Le photozootrope de M. Joly, représenté par la figure 2, a été créé pour remédier à ces inconvénients.



Le Photozootrope de M. Joly

Cet appareil possède quatre oculaires, ce qui permet à quatre personnes de voir ensemble la même photographie animée; de plus, il contient quatre scènes qui peuvent être successivement examinées sans qu'il soit nécessaire d'effectuer d'autres opérations que la manœuvre d'un levier et la pression d'un bouton.

Le principe reste le même que celui du kinétoscope, seulement les bandes pelliculaires se déroulent dans un plan vertical et le disque obturateur est remplacé par un cylindre tournant, présentant une fente longitudinale suivant une de ses génératrices et renfermant les lampes à incandescence destinées à l'éclairage. Cette fente passe successivement devant chaque oculaire à l'instant précis où ils se trouvent en face d'une des épreuves analytiques du mouvement.

Il y a deux rubans pelliculaires placés l'un au-dessus de l'autre et suffisamment longs pour posséder chacun la quantité d'images nécessaires à la reproduction de deux scènes différentes.

Par la simple manœuvre d'un levier, on peut abaisser simultanément les quatre oculaires pour les amener dans le haut ou dans le bas

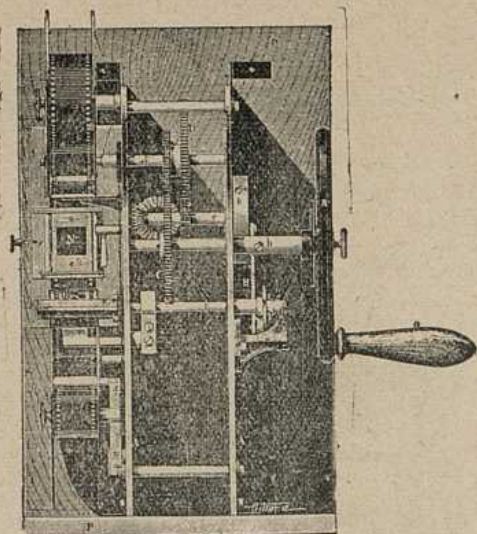


Fig. I. — Premier modèle du cinématographe Joly (à roue à Rochet)
Vue d'arrière — Modèle amateur

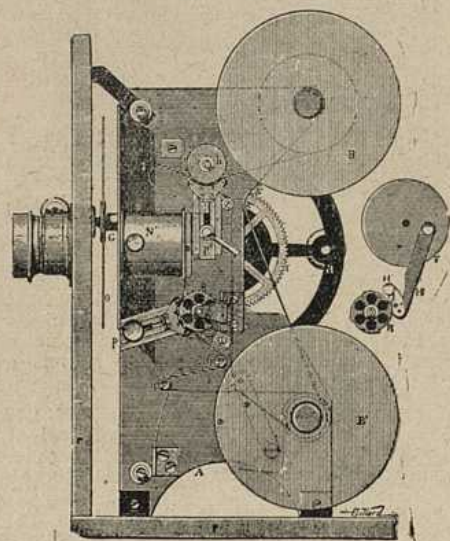


Fig. II. — Premier modèle du cinématographe Joly (à roue à Rochet)
Vue de profil — Modèle amateur

Le Cinématographe Joly à roue à Rochet

des petits panneaux que l'on voit sur notre gravure, ce qui les met en regard de l'un ou l'autre des deux rubans.

Lorsque l'appareil est mis en route et que la série d'images correspondant à une scène est écoulée, le ruban s'arrête de lui-même et il faut, pour le remettre en route et montrer la seconde scène du même ruban, presser sur un bouton; on change alors les oculaires de place pour reproduire les deux scènes du second ruban.

Le photozootrope est actionné par un petit moteur électrique qui reçoit le courant d'une légère batterie de piles et ne consomme que 5 ampères sous 6 volts.

L'appareil est facilement transportable, puisqu'il ne pèse que 35 kilogrammes. Les rubans pelliculaires qu'il emploie ont environ 110 mètres de longueur et reçoivent environ 4.800 images photographiques, ce qui fait 2.400 épreuves pour chaque scène reproduite.

Le perfectionnement qui permet à quatre personnes de voir successivement quatre scènes animées est des plus importants, puisque par ce fait un seul photozootrope remplace avantageusement quatre kinétoscopes.

Le Cinématographe Joly à mouvement satellite

La figure 3 est une vue de côté mi-coupe de l'appareil qui est vu en bout dans la figure 4. Les différents organes sont placés entre deux platines A et A' qui servent de palier aux différentes roues. Pour la projection, l'appareil est fixé simplement sur équerre PP

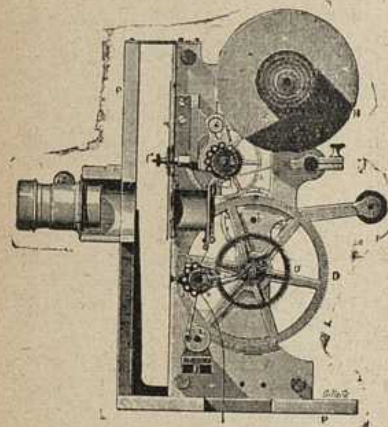


Fig. III. — Cinématographe Joly
à mouvement satellite
Coupe longitudinale

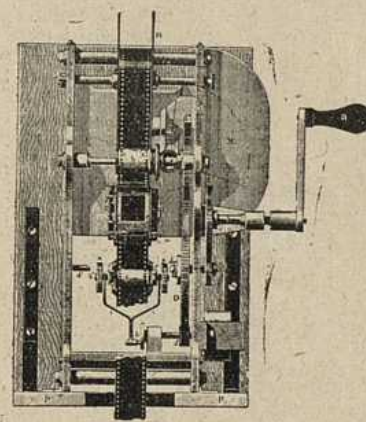


Fig. IV. — Cinématographe Joly
à mouvement satellite
Vue en bout

qui lui sert de support ainsi qu'à l'objectif (fig. 3 et 4); pour la prise des vues, il est placé dans une chambre noire CC (fig. 5).

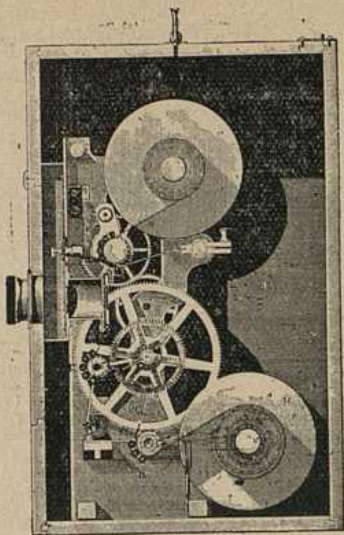


Fig. V.— Cinématographe Joly, à mouvement satellite
disposé dans une boîte pour la prise de vues

La commande de l'appareil peut se faire par moteur ou à la main, par la manivelle *a*. Cette manivelle agit sur un axe *b*, sur lequel est montée une roue dentée *c*, qui communique le mouvement à une seconde roue dentée *d* (fig. 4), laquelle est calée sur un axe *d'* (fig. 4 et 3). Sur cet axe *d'* sont calées la roue dentée *D* (fig. 3 et 4) et les deux roues dentées *D'* (fig. 3). Sur la fig. 4, la partie de l'arbre supportant ces deux roues est enlevée pour laisser voir la partie du mécanisme qu'elle cachait. La roue *D* engrène elle-même avec un pignon *d''* dont nous verrons plus loin l'utilité, et avec la roue *d'''* calée sur l'arbre *e* qui porte le rouleau denté *h*.

Supposons que nous voulions prendre une vue avec l'appareil placé dans la chambre noire comme le représente la figure 5. La pellicule impressionnée est enroulée autour de la bobine-magasin *H*. De cette bobine *H*, elle passe sur le rouleau *h* qui porte deux séries de dents *k* qui viennent pénétrer dans les trous pratiqués sur ses bords; sous le rouleau *h*, la pellicule forme une boucle *i* et vient passer derrière l'objectif, maintenue par une porte à ressort; elle arrive ensuite sur le deuxième rouleau denté *h'*. Sur l'axe *e* est également calée une roue d'angle *f* qui engrène avec une deuxième roue d'angle *f'* fixée à l'extrémité de l'axe *f''* qui porte l'obturateur *M* percé de deux fenêtres *m*. Les roues dentées *D'* engrènent elles-mêmes avec deux roues *N*, *N* qui font corps avec le rouleau denté *h'*; l'ensemble des engrenages *N*, *N* et du rouleau *h'* est fixé sur un arbre *h''*, qui est supporté par deux bielles doubles *jj* et *jj'*. La bielle à fourche *jj* est articulée sur un plateau-manivelle *L* qui reçoit son mouvement du pignon *d''*, tandis que les bielles *jj'* sont maintenues par un collier sur l'arbre *d'*. Grâce à ces dispositions, les roues *N* restent constamment engrénées avec les roues *D'* pendant le mouvement de va-et-vient transmis par le plateau-manivelle *L*.

Après le rouleau denté *h'*, la pellicule peut, soit s'accumuler dans la chambre noire, soit s'enrouler sur un enrouleur à ressort, soit sur un rouleau récepteur dépendant de l'appareil. La figure 5 montre la pellicule s'enroulant sur la bobine réceptrice *H'* par l'intermédiaire d'un rouleau denté *h''* après avoir formé une boucle *i* nécessaire au mouvement de va-et-vient du rouleau *h'*; le rouleau *h''* reçoit son mouvement par une roue *D*, commandée par une roue *D2*, calée sur l'arbre *d'*.

Ceci dit, la pellicule étant disposée dans l'appareil, si l'on tourne la manivelle *a* d'un mouvement uniforme, la pellicule est entraînée d'une manière continue par le rouleau denté *h*; le rouleau *h'* la tire par intermittence; le rouleau *h''*, identique au rouleau *h* et tournant à la même vitesse, la conduit à l'enrouleur *H'* d'un mouvement uniforme.

Il suffira pour prendre la vue que les fenêtres *m* de l'obturateur *M* découvrent l'objectif pendant que la pellicule se trouve arrêtée. Les engrenages sont calculés de telle façon que l'obturateur *M* fasse un tour pendant que le plateau-manivelle *L* fait deux tours; l'obturateur *M* porte, en conséquence, deux fenêtres correspondant aux deux périodes d'arrêt.

Au point de vue de la projection, l'originalité et l'intérêt des dispositions ci-dessus résident dans les points suivants:

1° Le rouleau denté *h*, qui a pour mission de dévider la pellicule d'une manière continue, permet l'emploi de bobines aussi grandes que l'on veut, contenant autant de longueur de pellicule que l'on veut et permettant par conséquent de prendre et de projeter des scènes d'une durée quelconque. La traction opérée d'une manière continue sur la pellicule n'a, en effet, à vaincre l'inertie de la bobine qu'au démarrage, et ensuite un frottement de roulement insignifiant, puisqu'il est réparti sur 18 ou 20 dents pénétrant dans autant de trous de la pellicule.

2° Le rouleau *h* permet la formation de la boucle au-dessus de la chambre, en sorte que le rouleau *h'* tirant sur une boucle de résistance nulle ne fatigue aucunement la pellicule.

3° Le rouleau denté *h'* chargé de tirer la pellicule par intermittence n'a donc à vaincre que la pression exercée par la porte de la chambre. Bien que cette pression qui existe dans tous les appareils soit très faible et que là encore 18 à 20 dents tirent la pellicule, M. Joly a calculé ses engrenages de façon que le système du rouleau *h'* et des engrenages *N* tournant sur les engrenages *D'* fasse tendre doucement la pellicule par la rotation avant de la tirer très vivement. Cette précaution est celle que prennent les rouliers quand ils font tendre tout d'abord les traits de leurs attelages avant de commencer le démarrage. Par ces perfectionnements, M. Joly a ainsi supprimé la cause principale de détérioration des pellicules.

4° Quand la pellicule est tendue, le rouleau continue à tourner et l'effet de la bielle *f' f'* venant s'ajouter à la rotation du rouleau, la pellicule se trouve tirée très rapidement avec une vitesse double. Par cette disposition ingénieuse, l'appareil de M. Normandin réduit de plus de moitié le temps normal pendant lequel la pellicule serait tirée par un mouvement unique. C'est là, au point de vue de la projection, un avantage qui méritait également d'être signalé. En effet, par ce seul fait, le temps d'obturation est de 1/4 à 1/5 et le temps de pose de 3/4 à 4/5; c'est-à-dire que l'on utilise presque toute la lumière. L'appareil se trouve ainsi lumineux, et le scintillement généralement produit par l'obturateur se trouve atténué. Enfin, ce résultat procure encore un autre avantage appréciable: la possibilité

d'employer pour la projection la lumière oxyhydrique ou la lumière oxyéthérique dans d'excellentes conditions.

(Extraits condensés de la *Chronophotographie*, la Photographie animée (Analyse et synthèse du mouvement), par J.-L. Breton, Paris, E. Bernard et C^{ie}, 1898; pp. 185-186 et 195 à 197.)

Notice biographique de M. Joly

M. Marie-Joseph-Henri Joly est né à Vioménil (Vosges), le 2 avril 1866. Son père tenait un bazar. Il suivit d'abord, comme tous les enfants de son rang, les classes de l'école primaire, obtint son certificat d'études. A douze ans, il quitta Vioménil pour aller à Chatillon-sur-Seine, dont la bibliothèque publique fut sa principale distraction. Expérimentateur de tempérament, avide de lectures et de connaissances scientifiques, le jeune homme s'efforça de s'instruire tout seul, à ses moments de liberté. Après avoir été marin pendant trois ans, il fit son service; devint sergent de gymnastique à l'Ecole de Joinville (1889), pour être affecté ensuite comme moniteur au 4^e régiment d'infanterie de marine jusqu'à sa libération (1890).

Rendu à la vie civile, M. Joly crée un bazar à Decazeville (Aveyron) et se marie, le 12 octobre 1893, avec Mlle Jeanne Labarthe. Les jeunes époux ne tardent pas à s'installer à Paris (1894).

Naturellement doué pour la mécanique, attiré par toutes les nouveautés scientifiques, M. Joly fait d'abord des films pour le Kinétoscope, construit en avril-mai 1895 un premier appareil de prises de vues (reversible, qui aurait fait des projections dès le mois de mai?), breveté le 26 août suivant, sous le n° 249-875 (nouvel appareil chronophotographique).

Le 8 novembre 1895, il prend une nouvelle patente pour un Photozootrope à un ou plusieurs oculaires (brevet 251-549). Cet appareil, perfectionnement du kinétoscope d'Edison, possédait quatre oculaires, permettant à quatre personnes (au lieu d'une seule) de voir ensemble la même photographie animée; de plus, il contenait quatre scènes qui se déroulaient sans autres opérations que la manœuvre d'un levier et la pression d'un bouton (figure et description dans la « *Chronophotographie* »... par J.-L. Breton, Paris, Bernard, 1898, pp. 185-186).

Le 17 mars 1896, M. Joly dépose la demande d'un brevet pour un « Appareil chronophotographie pouvant également servir à la projection des Positifs » (n° 254-836).

Les agents de brevets Thiérion et Bonnet le mettent en relations avec M. Normandin, leur ami, qui achète la patente, en accordant à M. Joly 25 0/0 sur les bénéfices. La fabrication et la vente marchèrent admirablement, après les projections du Café de la Paix (octobre 1896).

On sait que le cinématographe Joly-Normandin fonctionnait au *Bazar de la Charité* (4 mai 1897), où l'incendie fut causé par l'imprudence et surtout l'ignorance d'un opérateur et de son aide bénévole. La maison Joly-Normandin ne fut pas inquiétée par la justice.

M. Joly s'intéresse bientôt au cinéma parlant. Il crée vers 1899-1900 les cylindres « Inter » et établit les modèles de phonographes vendus par Maleville, de Libourne (Gironde). Le 11 janvier 1900, sous le n° 296.067, M. Joly brevète le mouvement *synchronique de rotation de deux mobiles, applicable aux appareils cinématographiques et phonographiques combinés*, etc.

M. Léon Gaumont qui offrait un million, paraît-il, en 1900, pour se rendre acquéreur du brevet Joly, n'en a pas parlé dans ses conférences.

Cinécoscorama ou Cinéorama

Appareil ignoré du *Larousse* du XX^e siècle (fasc. 82)



L'appareil du Cinéorama pour la prise de vues

L'œuvre de Georges Méliès

*Etude rétrospective sur le premier « Studio cinématographique »
machiné pour la prise de vues théâtrales*

On a souvent parlé du premier « Studio cinématographique machiné pour la prise de vues théâtrales », construit par Georges Méliès, au mois d'octobre de l'année 1896, dans le jardin de sa villa de Montreuil-sous-Bois. Mais personne n'ayant fourni de renseignements sur la structure et l'agencement de l'ancêtre de tous les Studios, nous pensons être utile à nos lecteurs en leur donnant quelques précisions à ce sujet.

M. N.

Le « Studio » existe encore sur une parcelle de la grande propriété (1) que M. Méliès a habitée pendant soixante et un ans et qui fut vendue après morcellement, en 1923.

Ce domaine, d'une superficie totale de huit mille mètres carrés, comportait une vaste maison d'habitation à l'allure de château, un jardin potager, des parterres, des pièces d'eau, un parc, d'agréables bosquets... bref, une grande variété de décors naturels pouvant servir de fonds à des vues de cinéma.

Le studio appartient maintenant à un M. *** qui en use, prosaïquement, comme d'une « serre » et d'un « atelier de réparations ». Dans l'ensemble, rien n'a été changé. Seul, le dessous de la scène, autrefois machiné, n'existe plus. On l'a comblé... Mélancolie !

Une bonne photographie et d'anciens croquis conservés précieusement par M. Méliès nous renseignent exactement sur l'apparence extérieure et l'aménagement intérieur du « Studio ».

Comment M. Georges Méliès a-t-il été amené à concevoir et à construire ce « Studio » ?

De la manière la plus simple et la plus naturelle. Avant la naissance commerciale du cinématographe Lumière (première application industrielle complète des inventions de Marey et de Reynaud), M. Méliès était à la fois un peintre en décors, un mécanicien-machiniste et un metteur en scène-illusionniste

(1) 74 bis, boulevard de l'Hôtel de Ville (actuellement : avenue du Président Wilson) et 1/3 rue François Debergue, à Montreuil-sous-Bois (Seine).



GEORGES MÉLIÈS

En 1893

Inventeur du premier Studio machiné
pour la prise de vues cinématographiques, Octobre 1896
Fondateur de la Chambre Syndicale
de la Cinématographie Française et son Premier Président
1897-1912

des plus remarquables, habitué au « Théâtre Robert Houdin » qu'il dirigeait depuis 1888, à inventer et à réaliser, de toutes pièces, de grandes illusions scéniques. (1)

A la vue des premières photographies animées, l'idée se présenta aussitôt à son esprit de reproduire par la cinématographie les scènes fantastiques et les trucs qu'il exécutait journellement sur son théâtre. (2)

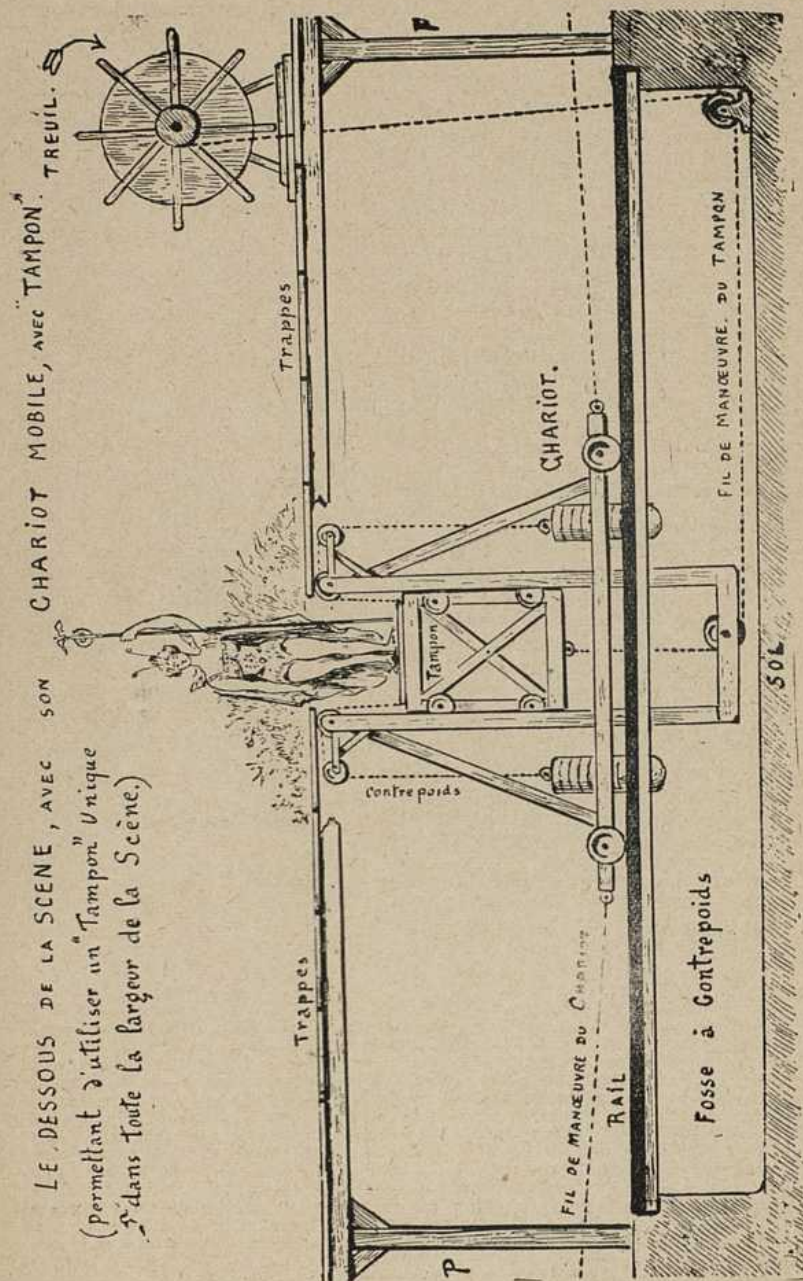
Mais, ne sachant pas encore si cette nouvelle industrie théâtrale obtiendrait le succès qu'il escomptait et deviendrait rémunératrice, il évita de se lancer inconsidérément dans des constructions onéreuses et exécuta ses premiers travaux en plein air (châssis, couture des toiles, montage, assemblage, « Broquetage », « mise à l'encre » pour le chantournage, peinture des décors et praticables... prises de vues).

Les décors étaient plantés « dehors », soutenus par des contreforts ou liés à des mâts semblables à ceux des fêtes foraines et retenus par des cordages attachés aux arbres environnants. Un portique de fer, formant « pont », était installé

(1) LA SCIENCE FRANÇAISE, V^e année, n^o 1, 1^{er} février 1895, p. 16, col. 3, *Semaine théâtrale* par Eugène Foreau : « Le théâtre Robert Houdin vient de monter une très curieuse scène de spiritisme qui a pour titre : *Le château de Mesmer*. L'auteur de cette scène, M. G. Méliès, voulant éviter la monotonie d'une présentation pure et simple d'expériences spirites, a supposé que les artistes du théâtre Robert Houdin sont partis en voyage pour visiter un château habité autrefois par le fameux magnétiseur Mesmer, château que la légende représente comme hanté par les esprits. Cette donnée a permis d'encadrer les expériences dans un charmant décor représentant l'intérieur du château éclairé par la lune, ce qui contribue à environner d'un certain mystère les étranges phénomènes auxquels assistent les spectateurs. L'illusionniste Duperrez, accompagné du fameux Marius, l'étourdissant servent qui fait la joie du public, pénètre dans le château, dans l'intention de s'assurer de la réalité des phénomènes dont il a entendu parler, et pendant toute la scène, les merveilles s'accumulent sous ses yeux. Les meubles s'animent, les chapeaux voltigent dans l'espace, les tables tournent, les instruments de musique se mettent à jouer seuls, les portraits s'animent, les corps humains deviennent plus légers que l'air. Bref, nos deux artistes sortent du château «merveillés... mais beaucoup moins encore que le public qui se demande, à la sortie, s'il s'est trouvé en présence de trucs habilement exécutés ou de phénomènes inexplicables. »

(2) Voyez à ce sujet, dans l'*Histoire du Cinématographe*, l'extrait assez copieux d'une étude de M. G. Méliès publiée dans la *Semaine Cinématographique* (Coissac, Hist. pp. 192 et 193). Malheureusement, au lieu de donner l'année, le quantième, le numéro, la page de l'article en question, l'*Historien* se borne à dire en note que « dans cet article, l'auteur raconte aussi comment lui vint l'idée de l'escamotage d'une personne et autres trucs si habilement utilisés par lui ». Il est fort regrettable que dans les 585 pages de sa *Publicité... historique*, M. Coissac n'ait pas eu la bonne pensée de reproduire, au moins, les références de trois excellentes études sur l'œuvre de Georges Méliès, parues dans le MONDE ILLUSTRÉ sous la rubrique : *Trente ans de Films. — L'évolution des genres*, et sous la signature de M. G.-M. Coissac (MONDE ILLUSTRÉ, 69^e année, n^o 3.511, samedi 4 avril 1925, p. 242, trois photogravures : le premier atelier de prises de vues cinématographiques à Montreuil-sous-Bois — M. Géo. Méliès qui eut le premier l'idée de faire des films d'interprétation (rôle de Méphisto de Faust). — Atelier sommaire de développement et de tirage, installé par M. Méliès, passage de l'Opéra, n^o 3.512, 11 avril 1925, p. 260, deux clichés au trait : Les films à trucs de Méliès. « L'homme à la tête en caoutchouc ». — Le système de prise de vues sous-marines imaginé par Méliès : n^o 3.513, 18 avril 1925, p. 280, deux clichés au trait : l'aérobus imaginé par Méliès, machinerie d'une des scènes de « la Conquête du Pôle » (dessins de G. Méliès).

Nous y renvoyons le lecteur.



LE DESSOUS DE LA SCÈNE, AVEC SON
CHARIOT MOBILE, AVEC TAMPON.
(permettant d'utiliser un "Tampou" Unique
dans toute la largeur de la Scène.)

au-dessus du terre-plein où se faisait la prise de vues et permettait quelques « truquages » facilités par des machinistes circulant au-dessus du décor.

Bref, installation primitive, dont le moindre inconvénient était de montrer, à la projection, des maisons de toile dangereusement secouées, au léger coup de vent..., ce qui entraînait l'obligation de recommencer le *Négatif*. Il y avait d'autres « agréments » : soleil torride pendant le travail, pluie ou vent rendant impossible le séjour en plein air, nombreux « ratés » provoqués par les brusques changements d'éclairage (passage des nuages pendant les prises de vues), etc., etc.

Sans avoir besoin de singer le « Penseur » de Rodin, de peser des œufs de mouche dans des toiles d'araignées ou de consulter la météorologie de l'an de grâce 1896, on peut affirmer que dès la première averse, l'idée vint à M. Méliès de se mettre à l'abri des intempéries et de risquer la dépense indispensable à cet effet.

Les commandes augmentant de façon régulière et sa réputation établie du premier coup devenant « notoriété », l'inventeur n'hésita plus, à la fin du mois de septembre 1896.

Prenant modèle sur les ateliers de photographie et se basant sur le recul nécessaire à son appareil de prises de vues pour obtenir des tableaux comportant environ 6 mètres d'ouverture (largeur maximum utilisée habituellement par lui), M. Méliès se borna à établir le plan d'une grande salle vitrée de tous côtés et recouverte d'un toit de verre (sauf au fond, derrière ce qui allait être la scène). Il en arrêta les dimensions à 17 mètres de longueur sur 6 mètres de large : simple quadrilatère, couvert à 4 mètres de hauteur d'une toiture vitrée à double pente, le sommet étant à six mètres du sol. (1)

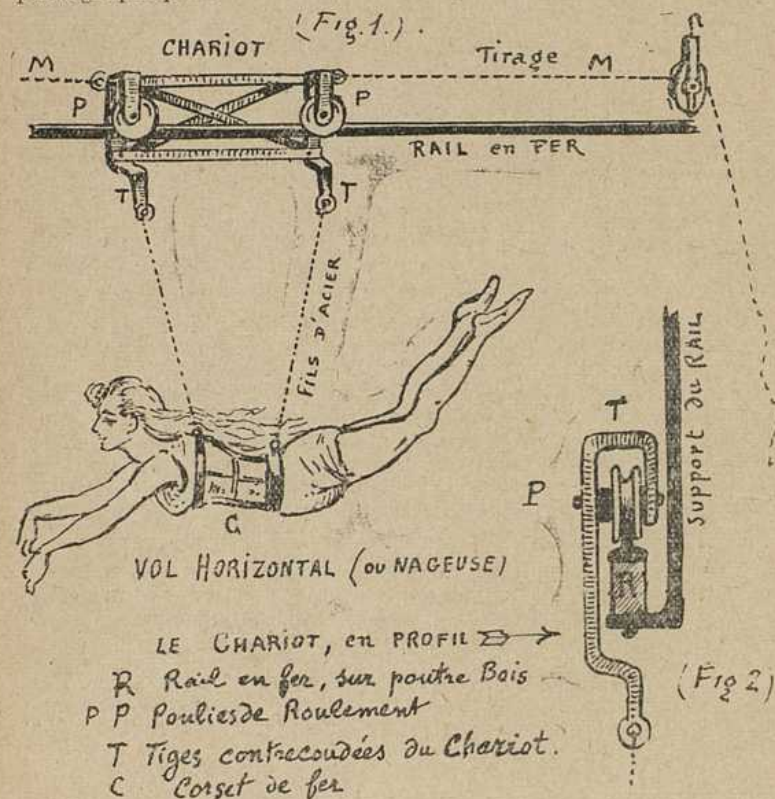
L'atelier fut parqueté, les parois garnies de verres dépolis sur toutes les faces et au-dessus, excepté trois travées (en avant de la scène) qui reçurent du verre simple, transparent, pour les cas de lumière solaire insuffisante.

Ces travées furent d'ailleurs complétées par des volets mobiles composés de châssis garnis de toile à calquer permettant d'aveugler les rayons solaires gênants. Nous reviendrons sur ce détail important.

(1) Au début, il éprouva une déconvenue coûteuse : s'étant adressé à un menuisier du pays, qui travaillait assez souvent pour lui, et qui, n'étant pas charpentier, se chargea néanmoins du travail, il eut la désagréable surprise, la carcasse une fois en place, de constater que les bois étaient trop faibles, qu'il se produisait un roulis inquiétant dès qu'on les touchait, et que jamais cette construction, trop légère, n'eût pu supporter le verre et le mastic de la toiture, dont le poids était évalué à 14.000 kilos par l'entrepreneur de peinture. Une catastrophe était inévitable, et ce dernier, d'ailleurs, se refusa à accepter un travail aussi dangereux. Ne voulant pas perdre de temps et anéantir la construction existante, Méliès fit alors doubler tous les supports pas de la charpente de fer, boulonnée sur les montants de bois, et remplacer les fermes de bois de la toiture par des fermes en fer. Il arriva, ainsi, à obtenir la solidité nécessaire, mais les dépenses furent doublées, et la construction coûta 70.000 francs, chiffre assez élevé pour l'époque et pour une industrie naissante.

Derrière la scène, fut construite une petite loge (4 mètres de large sur 5 mètres de long) pour les artistes, peu nombreux dans les scènes du début.

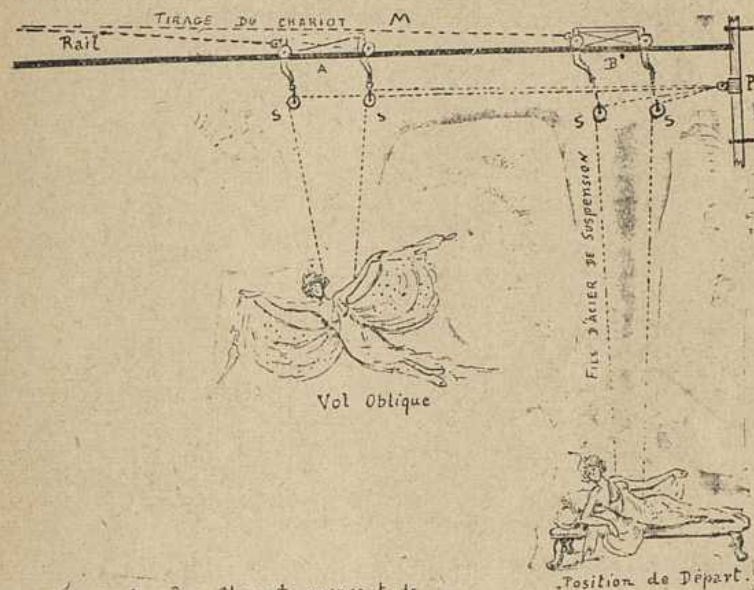
Cette installation sommaire suffit pendant quelque temps. les premières vues truquées de G. Méliès ne comportant guère de machinerie théâtrale et la plupart des effets n'étant obtenus qu'à l'aide de « substitutions par arrêt » et de truquages photographiques.



Par la suite, quand il se lança dans la production des grandes féeries et des voyages fantastiques à la « Jules Verne » (1). M. Méliès songea à modifier, en la complétant, son installation et à corriger les défauts, reconnus à l'usage, du premier Studio.

(1) Le mot est de M. Coissac, LE MONDE ILLUSTRÉ, 4 avril 1925, n° 3.511, p. 242, col. 3. Pourquoi faut-il qu'il ajoute : « Nous parlerons de l'application que des premiers, M. (M. Méliès) fit du cinéma au théâtre » ? C'était le PREMIER qu'il fallait écrire.

Aujourd'hui, les opérateurs disposant d'appareils perfectionnés, garnis de plusieurs objectifs, se disent qu'il était plus simple d'employer tantôt des objectifs à court foyer, tantôt des objectifs à long foyer, de façon à ce que la Camera ne fut pas obligatoirement toujours à la même distance du devant de la scène. Mais il ne faut pas oublier que les appareils de cette époque, construits par chaque pionnier lui-même, étaient rudimentaires; qu'on ne trouvait dans le commerce aucun objectif spécialement construit pour la cinématographie; et que, par conséquent, lorsqu'après de nombreux essais infructueux on avait la chance d'être tombé sur un bon objectif, donnant d'excellents résultats photographiques, on y tenait comme à ses yeux et on n'aurait, pour rien au monde, voulu en changer, étant sûr, avec lui, de la réussite.

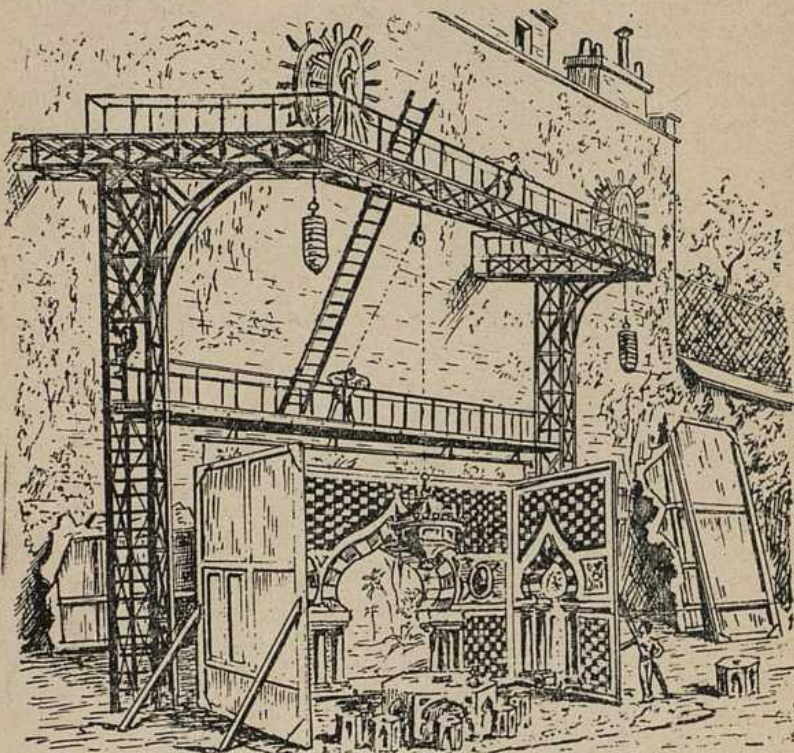


A et B, le même Chariot, avançant de droite à gauche.
P. Point fixe d'Attache des Fils de Suspension.

Cet atelier primitif était, d'ailleurs, immuablement orienté de façon à recevoir la lumière face à la scène, aux heures les plus propices, c'est-à-dire de 11 heures du matin à 3 heures de l'après-midi (dernière limite), et ne pouvait, dès lors, recevoir des décors dans tous les coins, ainsi qu'aujourd'hui, les constructions environnantes gênant la lumière dans toute autre direction que celle adoptée pour l'emplacement de la scène.

Lorsqu'il s'agissait de ce qu'on appelle aujourd'hui des gros plans, ils n'étaient pas photographiés à part; mais l'artiste à mettre en valeur s'avancant lentement vers l'appareil, en sortant des limites du tableau, tracées à la craie sur le sol, et s'en approchant assez près pour que sa tête touchât presque le

haut du tableau. Bien entendu, la mise au point, réglée d'avance, était modifiée au fur et à mesure de son avancement, et l'on avait ainsi un personnage de grande dimension, dont l'image était coupée vers le milieu de la cuisse, mais parfaitement nette.



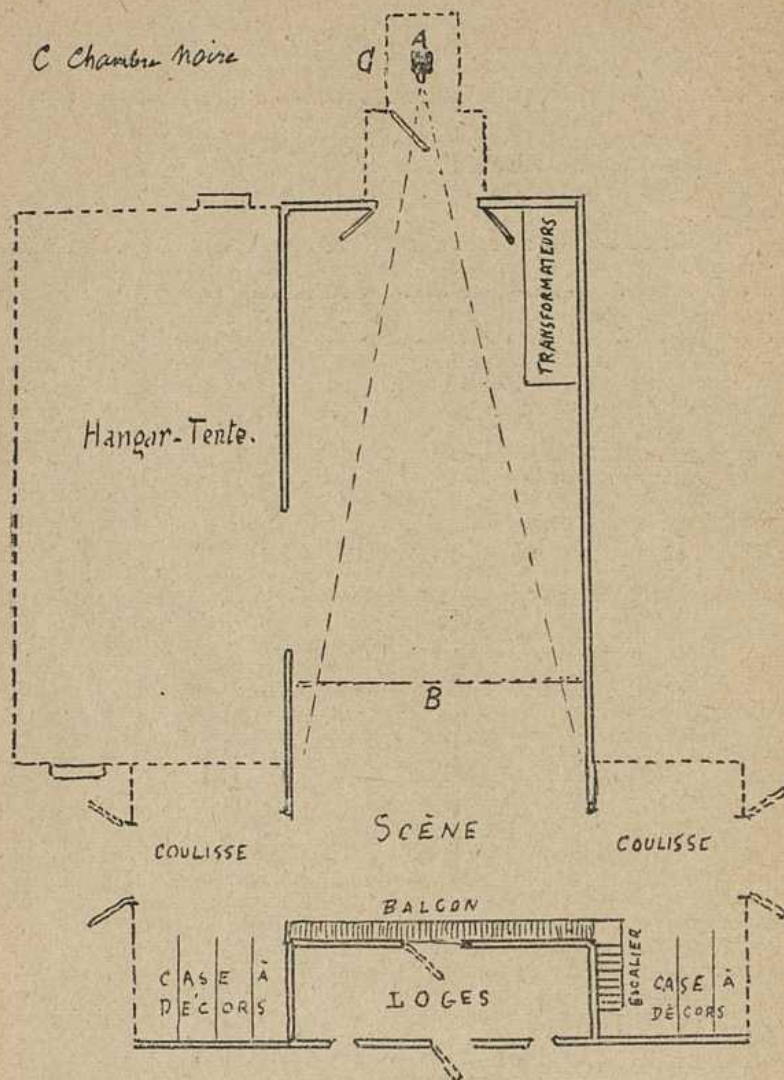
Le premier pont du portique situé à 4 m. 50 du sol est au niveau du fond du décor. A ce pont sont suspendues les toiles de fond. Le deuxième pont avançant de 4 mètres surplombe le milieu du décor placé en bas (suspension des objets volumineux, évolutions dans les airs, etc.).

Au bout de très peu de temps, désireux d'obtenir certains effets fantastiques ressortissant de la machinerie théâtrale, Méliès fit creuser, à l'emplacement réservé à la scène, une fosse de 3 mètres de profondeur, sur toute sa surface. Le plancher fut modifié et agencé comme une scène de théâtre de féerie, avec rues, trappes, trappillons, mâts à décors, tampons ascendants pour les apparitions, trappes en étoile, trappes dites « tombeau », et treuils placés non au-dessus de la scène, comme dans les théâtres, mais bien hors du studio, trop étroit, alors, pour les mettre à l'intérieur; un nouvel inconvénient

fut alors reconnu, les scènes jouées devenant de plus en plus importantes. Tout d'abord, la largeur de 6 mètres (maximum utilisable pour les décors, vu l'obligation de laisser un espace libre hors du tableau, pour les entrées et sorties des artistes) devint insuffisante; une baie fut ouverte derrière l'appareil, et un appentis construit pour pouvoir le reculer. On obtint alors des tableaux de 7 mètres d'ouverture, mais il n'y avait plus, ni à droite, ni à gauche, de coulisse, d'où gêne considérable pour régler les sorties dans les scènes à nombreux personnages.

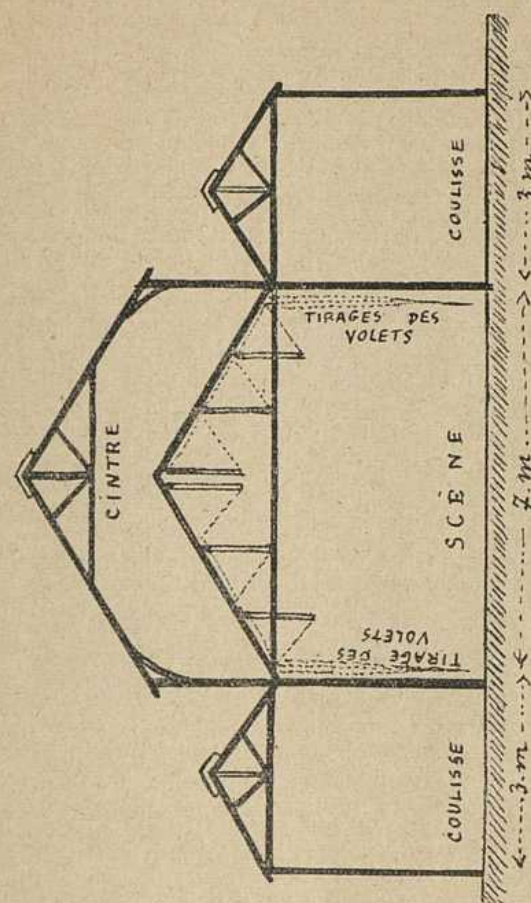
Méliès se décida alors à agrandir son studio, mais au niveau de la scène seulement. Cette scène n'était d'ailleurs pas surélevée, mais de plain-pied avec le reste de l'atelier. Sa limite, en avant, n'était indiquée que par un tracé à terre. Il fit alors construire à droite et à gauche deux annexes vitrées de 3 mètres de large, avec portes se faisant vis-à-vis, ce qui formait une large coulisse permettant au personnel de se grouper hors du tableau; les portes permettaient la traversée d'un long cortège, formé dehors, dans le jardin, passant en travers du tableau, et ressortant par la porte opposée. Ceci, principalement pour les voitures, chevaux, autos, etc., trains de chemin de fer, traîneaux et cortèges aériens de divinités mythologiques. Par la même occasion, il fit surmonter la scène d'un cintre vitré de 2 m. 30 de hauteur avec deux ponts de fer traversant la salle et un balcon les rejoignant à droite et à gauche de la scène; cette disposition permit aux machinistes de circuler aisément tout autour de la scène, et d'un pont à l'autre. Enfin, de ce fait, la largeur totale du studio étant passée à 13 mètres, une grande bâtisse à deux étages fut construite derrière, en remplacement de la petite; le rez-de-chaussée contiendrait alors les loges de dames, et le premier les loges des hommes; deux grands casiers à décors furent installés dans les annexes, à droite et à gauche de la scène, puis on construisit un grand hangar, contigu à tous le studio et de même dimension que lui, avec sol bitumé, mais composé seulement de charpentes de fer, supportant une toiture de toile et des stores de côté et permettant à volonté d'en faire une salle fermée (abritée du soleil et de la pluie), ou une simple carcasse à jour, tous stores roulés, afin de ne pas enlever de lumière dans le studio, au moment des prises de vue. Cette nouvelle construction servait généralement à la peinture des décors et à la menuiserie, en été, pour éviter la chaleur torride du studio. Occasionnellement, elle devenait une grande tente permettant de faire habiller une très nombreuse figuration. Enfin, une dernière fois, une nouvelle petite pièce fut construite derrière celle qui abritait l'appareil, de façon à le reculer encore, et à pouvoir prendre des vues jusqu'à 11 mètres d'ouverture. Ce sont ces modifications continues, occasionnées par des besoins successifs, qui furent la cause de cet aspect télescopique étrange que présente ce premier studio.

Bientôt les constructions se multiplièrent aux alentours du studio. D'abord, un énorme hangar qui servit à emmagasiner



Plan du premier Studio

le gros matériel (on se souvient que, dans ses vues, Méliès employa des ballons, des trains entiers, des tramways, des paquebots, des praticables et escaliers de toutes sortes, des avions, etc., etc., le tout construit et conservé dans ses ateliers). Puis un grand bâtiment de trois étages, dont le rez-de-chaussée devint le magasin à bois de construction, et les deux étages



Coupe transversale de la scène agrandie de deux annexes

des magasins de costumes; ce bâtiment était entièrement en brique, ciment et fer, à l'exclusion de tout bois, pour éviter les dangers d'incendie. Il fut collectionné là plus de 20.000 costumes de toutes sortes et de toutes les époques, avec leurs accessoires, lingerie, chaussures, armes, perruques, buffleteries, gants, bijouterie, etc.

On voit, par tous ces détails, qu'il y a 25 ans, l'industrie théâtrale cinématographique, dont Méliès fut le créateur, avait déjà pris un développement énorme, et que ce fut lui qui, le premier, osa, sans appui financier étranger, engager les dépenses considérables nécessitées par la mise en scène des grandes œuvres théâtrales féeriques ou historiques. Trois ou quatre ans après la découverte du cinéma, il avait déjà, depuis longtemps, abandonné la confection de ces petites vues de

17 mètres du début, qui n'étaient guère que de petites bouffonneries, semblables aux histoires sans paroles.

A l'époque où ce premier studio fut terminé, il faut se rappeler que les Caméras ne se chargeaient pas encore en plein air, la pellicule se déroulait et s'enroulait sur deux tambours placés à l'intérieur de l'appareil; il était donc nécessaire de transporter la Camera au laboratoire, chaque fois qu'un rechargement devenait obligatoire. Ce fut surtout la raison pour laquelle Méliès plaça son appareil, au bout de l'atelier, dans une cabine rajoutée à l'extérieur (ceci tout à fait en dernier), cabine qui pouvait, en fermant la porte de communication avec le studio, se transformer en chambre noire, éclairée en rouge, et permettre à l'opérateur de changer ses films sur place et sans déranger l'appareil. Ceci était d'une importance capitale, la plupart des scènes exécutées par Méliès étant hérissées de difficultés techniques et nécessitant des repérages rigoureux.

Il faut ajouter que les Caméras ne comportaient alors aucun des perfectionnements qui vinrent s'y ajouter par la suite : viseurs, compteurs de tours, boîtes extérieures, pluralité d'objectifs, parasoleils, plateformes panoramiques, etc. (A ce propos, ce fut Méliès qui organisa la première *tête tournante* de pied d'appareil, avec laquelle il prit nombre de vues panoramiques de l'Exposition de 1900.)

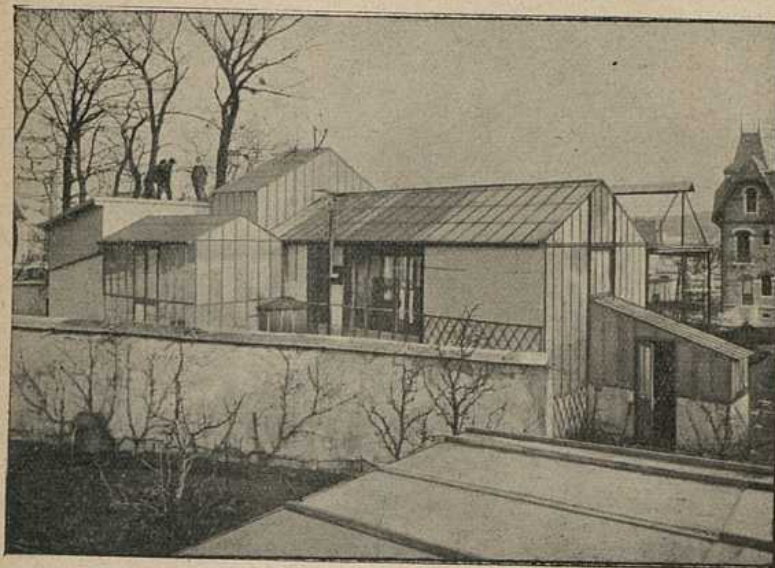
Dès lors, quand on a vu les extraordinaires féeries et illusions qu'il produisit dans ces temps lointains, on se demande comment il put, avec des moyens bien primitifs, résoudre des difficultés telles que personne ne l'a suivi dans cette voie. C'était, par excellence, un chercheur, un travailleur acharné, ne se laissant rebuter par rien et se plaisant à jouer toujours la difficulté, en même temps qu'un artiste au génie fantastique.

Il n'était jamais si heureux que lorsqu'il était parvenu à réaliser un effet considéré comme matériellement impossible.

On reconnaissait là l'homme habitué, dans son théâtre magique du boulevard des Italiens, à triompher sans cesse des difficultés innombrables des trucs de prestidigitation, branche dans laquelle il fut aussi un brillant inventeur. Certes, les trucs cinématographiques étaient fort différents de ceux de la prestidigitation, les moyens d'exécution n'avaient même aucun rapport avec ces derniers; mais l'imagination, les facultés d'invention et de réalisation, les capacités multiples qu'il avait acquises antérieurement servirent Méliès, en cinématographie, avec le même bonheur qu'en matière de Magie.

♦♦

Pour revenir au premier studio, nous avons dit que des châssis transparents, couverts de toile à calquer, semblables, par conséquent, au verre dépoli, furent employés par Méliès, au-dessus du vitrage en verre clair de la toiture. Il avait, au début, employé le système de rideaux, manœuvrés à l'aide de perches et glissant sur des fils de fer horizontaux, ainsi qu'il est d'usage courant dans les ateliers des photographes. Mais, avec les nombreux changements de jour qui se produisaient



Le premier studio construit par GEORGES MÉLIÈS, dans sa propriété de Montreuil-sous-Bois (Seine), 74, boulevard de l'Hôtel-de-Ville (avenue du Président Wilson), et 1 et 3, rue François Debergue, Octobre 1896.

Le toit qui apparaît au premier plan est celui du premier laboratoire de GEORGES MÉLIÈS.

pendant la prise de vues fantastiques, toujours très longues à cinématographier, cette lente manœuvre des rideaux qui revenait à chaque instant, causait des pertes de temps considérables; ces arrêts renouvelés devenaient insupportables et préjudiciables en interrompant à chaque instant le jeu des artistes. C'est pour cette raison que les châssis en question, montés à charnière sur le dessous de la toiture, vinrent remplacer les encombrants rideaux. Par temps sans soleil, ils pendaient librement et verticalement, laissant le jour tomber directement à travers les vitres non dépolies. Un ingénieux système de cordages et de poulies permettait à un seul homme, en tirant sur un câble qui les réunissait tous, de fermer ou d'ouvrir instantanément les châssis. En tirant sur ce câble, ils montaient se plaquer contre la toiture; en le lâchant, ils s'ouvraient par leur poids. Dès lors, l'homme de manœuvre, chargé de cette surveillance, agissait suivant les besoins, sans qu'il fût nécessaire d'interrompre la scène en cours.

Un autre inconvénient grave fut l'impossibilité où Méliès se trouva, fort souvent, d'exécuter ses scènes, alors que tous les artistes convoqués étaient présents et costumés, et la scène à jouer répétée et prête à « tourner ». Cet inconvénient était l'arrivée soudaine de nuées orageuses, la pluie, l'absence de jour. Il fallait alors payer et renvoyer tout le personnel, sans résultat, et recommencer les jours suivants. C'était onéreux et exaspérant quand ces mauvaises conditions atmosphériques duraient des semaines entières.

Bien entendu, tout le système de luminaire intensif utilisé actuellement en cinématographie n'existait pas. Les pellicules négatives, d'autre part, étaient infiniment moins sensibles que celles qu'on a produites depuis. Un jour intense était nécessaire à la prise de vues, les meilleures étaient obtenues par grand soleil, tamisé par du verre dépoli ou de la toile à calquer; bref, la prise de vue, à la lumière artificielle, semblait alors d'une absolue impossibilité.

✱

Une circonstance étrange vint mettre Méliès sur la voie d'une découverte qui a fait son chemin depuis. Le célèbre chanteur populaire Paulus, vieilli, ayant cessé de chanter, mais devenu directeur du théâtre Ba-ta-clan, vint demander à Méliès de le cinématographier. Il se bornerait à mimer en chantonnant les chansons du *Père la Victoire* et *En revenant d'la revue*, *Derrière l'Omnibus*, *Coquin d'Printemps* et du *Duelliste Marseillais*, qui firent son succès triomphal. Mais Paulus mit comme condition qu'il serait seul, sans témoins, avec son violoniste accompagnateur, et Méliès lui-même comme opérateur. Il tenait à un secret absolu pour cette prise de vue. Méliès eut alors l'idée d'essayer le soir, dans son laboratoire du passage de l'Opéra, de prendre un bout de négatif à la lumière. Après plusieurs essais infructueux, il réussit à obtenir un résultat satisfaisant, avec 15 lampes à arc disposées sur un cadre garni de réflecteurs, absolument comme, au théâtre, on éclaire avec la rampe, les portants et les herses. Il fit donc venir Paulus et réussit admirablement les vues demandées, qui furent projetées chaque

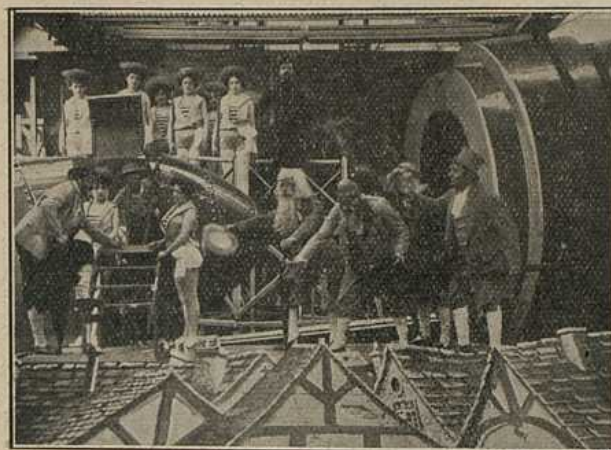
soir à Ba-ta-clan, l'orchestre jouant les airs célèbres que l'artiste ne pouvait plus chanter, en corrélation avec la mimique de Paulus gigotant et trépidant sur l'écran. Le succès fut énorme et Paulus, en personne, venait saluer, devant le rideau, à la fin de la projection, et était chaque soir l'objet d'une ovation frénétique.

Méliès organisa alors, vraisemblablement le premier, un système d'éclairage similaire, à son studio de Montreuil, ce qui nécessita l'installation de coûteux transformateurs (le courant du secteur étant alternatif), résistances, tableaux de distribution, etc. A l'origine furent installés une trentaine d'arcs (en avant et sur les côtés de la scène, ainsi qu'au-dessus), toujours le même système qu'au théâtre; puis il y joignit, un peu plus tard, une dizaine de lampes Cooper-Hewith (tubes au mercure) et obtint ainsi un luminaire suffisant pour pouvoir jouer par temps sombre, mais toujours, malgré tout, concurremment avec la lumière du jour. Avant l'invention des sunlights, il fut toujours à peu près impossible de prendre, à la lumière artificielle seule, des scènes cinématographiques de large surface. Les vues représentant Paulus, prises exclusivement à la lumière, le soir, ne nécessitaient qu'un emplacement de 4 mètres de large; c'est ce qui permit d'obtenir un éclairage suffisamment intense. Mais les lampes à arc avaient le défaut de « pomper » quand le réglage automatique des charbons se faisait, toutes les demi-minutes, et cela produisait des vacillations dans la lumière, qui ne laissaient pas d'être un défaut désagréable.

Néanmoins, l'idée première de l'éclairage artificiel, qui triomphe aujourd'hui grâce aux inventions successives des ingénieurs électriciens, était trouvée. Les perfectionnements réels ne vinrent que beaucoup plus tard, avec les progrès de l'éclairage électrique.



En 1905, Méliès, qui avait depuis deux ans ouvert à New-York une succursale, dirigée par son frère, Gaston Méliès, dut, pour faire face aux nombreuses demandes des Américains qui réclamaient du nouveau et toujours du nouveau, faire construire un deuxième studio, beaucoup plus grand que le premier, mais en bordure de la rue Galliéri (alors rue du Pré), le premier ayant été construit en plein milieu de l'ancien potager de la propriété, afin d'éviter l'ombre des grands arbres. Une deuxième équipe fut affectée à ce nouveau studio qui devint l'atelier B. Puis un grand portique de fer de 14 mètres de hauteur fut érigé dans le jardin, sur un vaste terre-plein, comportant un premier pont à 6 mètres de hauteur et un deuxième au sommet. Cet appareil gigantesque servit à prendre des vues de haut en bas (notamment dans « *L'homme mouche* » qui fut la première vue où l'on vit un homme grimper et exécuter des danses acrobatiques sur une surface verticale (à la projection, bien entendu). Ce truc, inventé par Méliès, a été maintes fois utilisé depuis, surtout en Amérique, pour les vues acrobatiques. Ce portique, garni de treuils, tout en haut, et de contre-poids, fut également utilisé pour l'enlèvement par fils



Une scène d'un *Voyage dans la Lune*
Film de GEORGES MÉLIÈS (1902)



Une scène d'un autre film de MÉLIÈS : *Les Gaités de la Caserne* (1901)
Sur l'échafaudage, à droite
le pinceau à la main et la cigarette aux lèvres
M. GEORGES MÉLIÈS

d'acier invisibles, de groupes de personnages, de ballons sphériques, dirigeables, hélicoptères, etc., et pour la manœuvre du colossal *Géant des neiges* qui figurait au dernier tableau de la *Conquête du Pôle*, une des grandes compositions de Méliès, bourrée des aventures les plus extraordinaires. Le matériel devenant de plus en plus important, de nouveaux hangars fermés vinrent s'adjoindre au portique, dans ses environs immédiats, et furent bientôt encombrés des objets volumineux les plus hétéroclites, dont seuls les magasins du théâtre du Châtelet pourraient donner un aperçu approximatif. Quant, en 1923, Méliès, qui avait pendant la guerre subi des pertes considérables, se vit contraint d'abandonner, en pleine force, la Cinématographie qui le passionnait, ce fut pour lui un déchirement quand, pendant plus d'un mois, il vit emporter par les brocanteurs, marchands de vieux bois et de ferraille, tout le matériel, vraiment considérable, qui lui avait coûté 20 années d'un dur labeur, et qui, naturellement, fut acheté pour un prix dérisoire. Il en fut de même, d'ailleurs, pour les laboratoires et installations du passage de l'Opéra, où étaient ses ateliers de fabrication et magasin de vente de films. A Montreuil aussi, existait un deuxième laboratoire, dont le matériel disparut de la même façon.

**

Méliès, dans sa spécialité cinématographique théâtrale, n'opéra qu'assez rarement dehors, dans des cas exceptionnels, par exemple lorsqu'une vue se passant sur mer, ou nécessitant des sites vastes et pittoresques, l'obligeait à se déplacer. Mais, comme il disposait, hors de son studio, de grands espaces libres, dans sa propriété, que, d'autre part, il se plaisait aux voyages fantastiques extraordinaires, œuvres d'imagination et de composition, pour lesquelles il ne pouvait trouver, *sur nature*, des sites qui *n'existaient pas*, presque toutes ses grandes compositions furent exécutées soit dans le studio, soit au dehors, et c'est lui qui, le premier, érigea des constructions gigantesques de charpente, habillées de toile, de staff, etc., pour figurer rochers, glaciers, grottes, séjours infernaux ou célestes, et organisa des vues cinématographiques de toutes sortes où locomotives, autocars et autres moyens de transport étaient victimes des accidents les plus fantastiques.

Ses lointains étaient peints sur toile, avec une grande science de la perspective et du trompe-l'œil, mais ses premiers plans et terrains d'avant-scène étaient toujours construits *nature*, comme dans les panoramas, et garnis de terre, gazon, plantes, arbustes et accessoires véritables, de telle sorte qu'il était à peu près impossible de voir où commençait le réel, et où le vrai se continuait par de l'imitation. Il eut toujours, d'ailleurs, un grand souci de présentation très artistique de ses vues, quel que fut le lieu ou l'époque où la scène se passait, et il était arrivé, par son ingéniosité, à donner une apparence de naturel, de vérité aux fantaisies et aux paysages imaginaires les plus invraisemblables.

Il eut toujours une répulsion absolue pour les sous-titres, venant couper l'action, et dont on a tant abusé; les films ainsi

produits, composés de petits tableaux brefs et hachés, soudés les uns aux autres, lui faisant l'effet de l'imagerie d'Épinal.

Ses vues, au contraire, se poursuivaient d'un bout à l'autre, sans aucun texte et sans aucune explication, et cependant elles étaient comprises partout, parce qu'il n'employait que des scénarios exclusivement conçus pour le cinéma, et réalisables sans le secours de « pancartes », ainsi qu'il le disait dédaigneusement. C'était donc la vraie formule du Cinéma international !

Et c'est aussi pour éviter un titre, ou un changement brutal entre deux tableaux, qu'il imagina le « fondu », qui lui permit de passer, sans à-coups, et insensiblement, d'un tableau à un autre. Cette trouvaille lui donna ensuite l'idée des apparitions ou disparitions, par fondu, des visions de rêves ou de personnages vivants; car une idée en amène une autre.

✱

Avant de terminer cette première étude sur l'œuvre considérable (plus de 4.000 films) de Georges Méliès, fondateur de la Chambre syndicale de la Cinématographie française et son premier président (1897-1912), j'ai à cœur de relever une assertion tendancieuse dans la définition encyclopédique du mot « Cinématographie » (Larousse du XX^e siècle, fasc. 82, tome II, F. 17, page 267, col. 1) : « Depuis Méliès qui, au théâtre Robert Houdin, fut UN des premiers à mettre l'illusion et la fantasmagorie à l'écran (1)... »

Georges Méliès est le PREMIER. Georges Méliès est l'inventeur du spectacle théâtral cinématographique, de même qu'Émile Reynaud est le créateur du spectacle théâtral optique (ou plus exactement olographique, c'est-à-dire : réalisé à l'aide de *dessins animés*).

Voici, par ordre chronologique, les vues magiques ou fantastiques (*truquées*) réalisées, en 1896, par Georges Méliès :

- N^{os} 2. Prestidigitation.
 37. Le dessin express.
 42. Le Prestidigitateur et le Chapeau de Tabarin.
 53. Le Papier mystérieux.
 70. L'Escamotage d'une Dame.
 71. Le Fakir, mystère indien.
 72. L'Hôtel ensorcelé.
 78, 79, 80. Le Château hanté, première vue dépassant les 17 mètres traditionnels (60 mètres).
 81. Le Dentiste diabolique.
 88. Derrière l'Omnibus.
 89. Coquin de Printemps.
 90. Le Duelliste marseillais.
- Premières vues exécutées à la lumière électrique (2)

(1) Hâtons-nous d'ajouter que la Direction du « Larousse du XX^e siècle » ne saurait être mise en cause, ayant offert à M. Méliès d'écrire une étude sur ses travaux. Par modestie excessive, l'inventeur du spectacle cinématographique a refusé.

Il faut espérer qu'on le fera revenir sur cette décision. M. Méliès écrit de la manière la plus attachante et la plus précise.

(2) Par suite d'un oubli, le *Père la Victoire* et *En revenant de la Revue* ne figurent pas dans le catalogue.

95. L'Alchimiste.
 96. Le Château du Diable.
 101. Le Prestidigitateur anglais : DAVID DEVANT (du théâtre Maskelyne : le Robert Houdin de Londres).
 112. Entre Calais et Douvres (scène sur le pont d'un paquebot (artificiel), mouvementé avec mer artificielle).
 118, 119, 120. Le Laboratoire de Méphistophélès (vue de 60 mètres).
 122, 123. L'auberge ensorcelée (40 mètres).
 125. Le chirurgien fin de siècle.

✱
 ✱✱

Quand M. Coissac écrit dans son « histoire » :

(Page 376) « On s'est posé souvent cette question : de Méliès ou de Pathé, lequel a précédé l'autre dans l'Édition ? »

Ou bien (page 377) :

« Georges Méliès, surnommé le Jules Verne du Cinématographe, se fait à l'instar de Lumière, metteur en scène, interprète et décorateur ».

L'Historien du Cinématographe (pardon!... de la Cinématographie !) se moque de ses lecteurs.

Ni M. Charles Pathé, fils de ses œuvres, ni M. Louis Lumière, ancien élève de l'école de la Martinière (Lyon) n'ont reçu l'éducation artistique et l'instruction littéraire de Georges Méliès, dernier né d'une famille puissamment riche et dont la mère très cultivée surveillait attentivement le développement intellectuel.

Ni M. Charles Pathé, ni M. Louis Lumière n'ont été spécialisés dans la mécanique (1882-1886), puis dans l'étude des Beaux-Arts (1886-1888), enfin dans la mise en scène fantasmagorique (1888-1896), comme M. Georges Méliès.

Ni M. Charles Pathé, ni M. Louis Lumière n'ont édité de pièces théâtrales cinématographiques « truquées », fantastiques ou magiques avant Georges Méliès.

Hâtons-nous de reconnaître que les charmantes petites vues animées, prises par M. Louis Lumière en 1895, constituent des chefs-d'œuvre de bon goût et d'art photographique. Plusieurs d'entre-elles sont évocatrices du temps heureux où le Gutemberg du temps présent a connu toutes les joies que peuvent donner ensemble la jeunesse, la fortune, la famille et le génie industriel.

Maurice NOVERRE.

✱
 ✱✱

M. Georges Méliès n'a jamais été en Amérique, n'a jamais eu de redevance spéciale à payer aux États-Unis pour l'importation de ses films.

Aucune vue de Georges Méliès n'a été tournée en Amérique, nombre de ses films ont été surcopiés et contrefaits par les Américains. Jamais G. Méliès n'a « fait de Parade » à la porte de son Théâtre.

UNE FAMILLE D'INVENTEURS FRANÇAIS

Les Laudet

Né à Besançon le 21 janvier 1815, Georges-Jean-Baptiste LAUDET, après avoir été l'apprenti de son oncle établi serrurier en cette ville, fait son « tour de France » comme *compagnon-serrurier* et s'instruit en gagnant sa vie.

A la suite de nombreux stages dans des villes différentes, ayant réuni l'argent nécessaire à son instruction, il s'arrête à Saint-Etienne pour entrer à l'*Ecole des Mineurs*.

A sa sortie de l'Ecole, le voici « ingénieur aux mines de la Baraillière », où il se spécialise dans les appareils mécaniques et à vapeur.

Vers 1848, nous le retrouvons à Paris, prenant part à l'étude des appareils de levage pour le déchargement des bateaux dont il fallait alors changer constamment la position devant les grues placées à demeure.

J.-B. Laudet crée le type du « PONT ROULANT » devenu classique, dans lequel l'appareil, mobile sur rails, est équilibré par le poids de ses machines et prend les fardeaux en un point quelconque des bateaux pour les amener au lieu désiré, sur le quai.

Le « Pont roulant » est utilisé encore à Paris (quai d'Orsay) et partout.

Ingénieur chargé d'essais à la Compagnie des Chemins de fer du Nord, J.-B. Laudet propose la « Locomotive à retour de flamme » dont le modèle coupé en deux, exposé au Conservatoire national des Arts et Métiers de Paris, « a été exécuté de ses mains, avec l'aide de son frère François Laudet.

Il crée les premières « Machines à exploiter les carrières de grès » pour la « fabrication mécanique des pavés », d'abord sur la carrière de Saulx-les-Chartreux, puis pour le compte de la ville de Paris, jusqu'à extinction de la carrière de Marcoussis (modèle au Conservatoire national des Arts et Métiers de Paris).

J.-B. Laudet est également le créateur des premiers *ascenseurs* destinés aux habitations (Exposition universelle de 1855), le réalisateur à Paris des premiers ascenseurs vraiment pratiques ayant fonctionné à l'Hôtel du Louvre, au Grand Hôtel, à l'Hôtel de l'Athénée et à l'Exposition universelle de 1867.

Auteur d'un projet de voiture automobile, J.-B. Laudet est le premier technicien ayant envisagé l'application à ces véhicules, du moteur fonctionnant à allumage par bougies (1866-Brevet), moteur Lenoir à gaz d'éclairage transporté comprimé, dispositions appliquées pendant la guerre, lors de la pénurie d'essence.

Selon la tradition, n'ayant pas fait fortune avec ces magnifiques inventions, J.-B. Laudet entre comme ingénieur, en 1880, à la célèbre Maison Bréguet (direction : Isaac Bréguet), installe les ateliers actuels de la rue Didot où il termine sa carrière technique, âgé de plus de



GEORGES LAUDET

Photo Jotté-Latouche, Brest

soixante-dix ans, puissamment aidé par son admirable femme qui travaille elle-même, jusqu'à soixante ans.

J.-B. Laudet laisse une fille et deux fils :

Le premier, M. Georges Laudet — dont nous analysons brièvement les travaux acoustiques, a vu le jour à Paris, le 26 novembre 1866. En 1881, âgé de quinze ans, il débute à la Maison Bréguet, complète son instruction générale à la manière d'Emile Reynaud, sous la direction du colonel Renard (1) et de Paul Renard, son frère, auprès desquels il demeure quatorze ans, à l'établissement de *Chalais-Meudon*. M. Georges Laudet a épousé Mlle Croizier, la fille de l'ingénieur bien connu. (2)

Son frère, Gustave Laudet, né en 1880, et dont l'instruction a été assurée par les sacrifices de sa sœur, Mlle Georgette Laudet (remarquable pianiste), fait ses études à l'*École de Physique et Chimie*. À la suite d'une série de travaux techniques sur l'électricité et l'acoustique (communication Poincaré à l'Académie des Sciences, 22 juin 1908) (3), M. Gustave Laudet se spécialise dans la technique administrative et financière, fait plusieurs voyages en Orient.

Attiré par le charme particulier de la Turquie et les richesses de son sol, il entreprend des prospections et se livre à l'étude approfondie des ressources hydrauliques de ce pays.

Après une brillante conduite pendant la guerre sur le front français et en qualité de commandant de l'aéronautique (Roumanie), M. Gustave Laudet se fixe définitivement à Constantinople. Représentant d'un groupe important, il crée et administre plusieurs sociétés fondées sur ses études (vingt années d'expérience) et applique sa technique et sa parfaite connaissance de la Turquie au service de l'Expansion française en Orient.

(1) Sur le colonel Renard (1847-1905) qui avait prévu l'Aérostation et l'Aviation telles qu'elles sont réalisées aujourd'hui, voyez LAROUSSE, Dict. univ. (2^e suppl.) aux mots *Aérostas*, *Krebbs* et *Renard* (Louis, Marie, Joseph, Charles, Clément) ainsi que le NOUVEAU LAROUSSE ILLUSTRÉ (supplément) aux mots: *Renard* et *train*.

Dans la réalisation du « Ballon dirigeable » de 1885 (le premier revenu à son point de départ), toutes les études sur la résistance de l'air, les formes et la puissance étaient l'œuvre de Charles Renard, Krebs ayant été le réalisateur mécanique.

(2) Mme Georges Laudet est la collaboratrice dévouée de son mari. Un fils, âgé de 14 ans bientôt, est né de cette heureuse union. Précocement doué, le jeune homme s'efforce de concilier les nécessités d'une solide instruction générale et l'atavisme qui le pousse à créer et à entreprendre des travaux que l'adolescence ne comporte pas encore.

(3) ACOUSTIQUE : *Enregistrement photographique des vibrations sonores*. Note de MM. Georges et Gustave Laudet présentée par M. H. Poincaré. C. R. Ac. des Sciences, 1908, 4^{er} semestre. Paris, Gauthier-Villars.

Travaux acoustiques de M. Georges Laudet

Les travaux de Georges Laudet sur l'acoustique sont caractérisés par une étude approfondie de l'énergie contenue dans les vibrations fluides qui produisent les phénomènes sonores; ils s'étendent dans tous les domaines de la sonorité depuis l'enregistrement, la reproduction et l'amplification, jusqu'à la récupération mécanique de l'énergie contenue dans les ondes.

Fils d'un ingénieur en chef de la Maison Bréguet, il fut intéressé dès son plus jeune âge par les expériences du Photophone répétées par Graham Bell lui-même dans les laboratoires de la Maison et par la mise au point des microphones de Hugues et des premiers téléphones d'Adèr exécutés sous ses yeux.

Officier de réserve d'aérostiers, chef du Service Electrique à l'Etablissement central d'Aérostation militaire de Meudon, il collabore aux essais et expériences sur les mouvements des fluides et sur les combustions exécutées par le colonel Charles Renard, et approfondit de plus en plus les lois de la résistance de l'air appliquées à l'Aéronautique, en vue de leur application à la sonorité.

Amplification des sons par l'air et les combustions

Ses recherches débutent par l'inscription des sons pour réaliser des bandes profilées permettant l'écoulement rythmé et sonore de l'air. Il réalise ses premières photographies en employant comme sources lumineuses des capsules manométriques de Kœnig.

L'étude attentive de ces appareils alimentés avec des mélanges divers et par des orifices différents, le conduit, par l'emploi d'air et d'acétylène, à des appareils produisant à la fois le mouvement et le son, puis des sons seulement par déflagration de quantités de mélanges combustibles proportionnels à l'amplitude des vibrations transmises.

La mise au point de cette intéressante découverte donne lieu aux brevets suivants:

6 décembre 1902, n° 327.056. — Appareil pour la reproduction et l'amplification des manifestations sonores de l'énergie.

M. Violle communique à l'Académie des Sciences, au mois de juillet 1905, les résultats du brevet précédent.

Collaborateur à la Société des Etablissements Gaumont, il met au point les appareils couverts par les brevets suivants:

12 avril 1905, n° 353.259. — Appareil thermique pour l'amplification et la reproduction des sons.

Ce Brevet fut complété par les additions suivantes:

1° 30 octobre 1905, n° 5.386.

2° 11 avril 1906, n° 6.264.

3° 30 avril 1906, n° 6.336.

4° 22 juin 1906, n° 6.428.

5° 4 juillet 1906, n° 6.492.

6° 27 septembre 1906, n° 6.911.

Ces appareils réalisant l'amplification pratique des sons par la combustion de mélanges fluides, dispensés par des distributeurs de plus en plus perfectionnés et les appareils à air comprimé de même principe qui ont suivi, ont constitué les plus puissants phonographes

qui ont existé de 1903 à 1918, jusqu'à l'apparition des lampes électriques à trois électrodes.

Relais phoniques

Les appareils précédents comportant des pièces vibratoires métalliques dont la masse devenait gênante, M. Laudet a réalisé pour la Société des Etablissements Gaumont, les relais phoniques garantis par les brevets du:

30 mai 1908, n° 400.342.

18 avril 1910, n° 415.533.

Première addition du:

28 mai 1910, n° 13.921.

Deuxième addition du:

28 octobre 1910, n° 14.010.

Puis le brevet du:

17 avril 1907, n° 386.771.

Enfin, le brevet personnel du:

26 septembre 1922, n° 556.400, pour relais à fluide comprimé.

Tous ces relais, destinés à supprimer complètement les masses dans les appareils amplificateurs de fluides destinés à reproduire les sons, ont été réalisés pratiquement; certains produits dans le commerce, sous le titre d'« Elgéphones »; les autres ayant servi aux réalisations suivantes:

Inscription des sons sur métaux durs

L'emploi des relais phoniques a permis l'inscription directe des sons sur des bronzes durs et des aciers traités.

Téléphones à vapeur

L'emploi des relais phoniques a permis de conduire des soupapes équilibrées à vapeur au moyen d'un microphone simple sous quatre volts, les amplificateurs électriques n'existant pas à ce moment.

La quantité de vapeur modulée par ces soupapes était considérable; elle était amenée par un conduit de 40 mm de diamètre, sous une pression de treize kilos; les essais ont été entendus de Belleville au fort de Montreuil (7 kilomètres).

La guerre a interrompu ces essais, qui n'ont pas été repris.

Récupération de l'énergie mécanique vibratoire

Poursuivant ses études sur l'énergie vibratoire, M. Laudet a réalisé la récupération de l'énergie vibratoire des combustions et détonations fluides, dans des résonateurs appropriés destinés:

1° A compresser ou aspirer des fluides alternativement ou simultanément.

2° A conduire des turbines vibratoires au moyen de détonations, sans que les aubes de la turbine soient en contact avec les gaz surchauffés.

Le brevet relatif à ces travaux a été déposé le:

7 novembre 1921, n° de dépôt 151.566.

Des essais et expériences démontrant le bien-fondé des principes avancés, ont été exécutés avec le concours de la Société l'Aster et présentés au laboratoire de M. Henri Le Châtelier, qui les a grandement encouragés.

Nous sommes en possession d'un compte rendu officiel des essais exécutés au Conservatoire des Arts et Métiers, Laboratoire Boyer-

Guillon. Ce compte rendu démontre qu'on peut varier les pressions récupérées par résonance et obtenir même des pressions supérieures à celles qui ont servi à exciter l'appareil original.

On peut, par exemple, soulever une voiture automobile au moyen de l'air récupéré par un résonateur accordé à distance avec le son de la trompe de la voiture.

Enregistrement des sons

1° Par photographie

M. Georges Laudet, secondé par son frère, Gustave Laudet, a réalisé, il y a plus de vingt ans, les remarquables photographies de sons de 1908 qu'il destinait à la reconstitution des sons par la déflagration des matières explosives.

M. Henri Poincaré, admettant le principe énoncé, a bien voulu présenter la communication de MM. Laudet à l'Académie des Sciences, le 22 juin 1908.

Les photographies authentifiées par les spécimens joints à la communication sont, après vingt années de date (22 juin 1908), encore trois fois plus serrées que la qualité demandée actuellement (0 m. 50 à la seconde) pour réaliser le cinématographe parlant.

2° Enregistrement sur disques

M. Laudet, ingénieur-conseil aux Etablissements Bernard Roux, a exécuté, en 1925, en collaboration avec M. Jean Ibied, des enregistrements sur disques par procédé électrique spécial, dont il reste des spécimens remarquables par leur puissance, en fonction des faibles amplitudes de l'inscription.

Nouveau procédé d'enregistrement

M. Laudet met actuellement au point une méthode nouvelle, d'enregistrement et de reproduction des Phonogrammes.



L'Eternelle histoire...

Paris, 5 juin 1929.

*Georges Laudet à Maurice Noverre, directeur du
« Nouvel Art Cinématographique ».*

Monsieur le Directeur,

A la suite de l'incident qui s'est produit à la Société Française de Photographie, à la séance de la section de Cinématographie, le reproche m'ayant été fait d'avoir mis en cause « quelqu'un qui était absent », j'ai cru devoir préciser, par écrit, ce que j'avais avancé et donner à la personne visée l'occasion de réfuter mes assertions s'il y avait lieu.

J'ai donné copie de ma lettre à la Société Française de Photographie et à quelques amis; l'un d'eux vous l'a communiquée, vous l'avez publiée, je vous en remercie.

La question est multiple; elle concernait à plusieurs titres la Société Française de Photographie, je l'en ai saisie, confiant dans son impartialité, mais j'ai constaté depuis un tel souci de faire le silence et de considérer mes interventions comme des crimes de lèse majesté, que je n'hésite pas à communiquer l'ensemble des correspondances échangées entre les intéressés, afin que trace en demeure.

Modeste élève des colonels Charles et Paul Renard, sous les ordres desquels j'ai travaillé quatorze années, je suis entré comme ingénieur aux Sociétés Gaumont, ayant, au préalable, posé des principes, réalisé des expériences, construit des appareils d'essai relatifs à l'amplification des sons par combustion et détente des fluides. Ces ensembles réalisés industriellement, ont permis l'exploitation du cinématographe parlant.

J'ai, je crois, le droit de demander, puisqu'on expose et qu'on exhume ces travaux vingt-cinq années après, qu'on ne crée pas des légendes intéressées et qu'on m'attribue ce qui est bien à moi.

Mes sentiments concernant M. Gaumont et son œuvre personnelle sont exposés dans les documents qui suivent; leur lecture démontrera quel soin j'ai mis à maintenir cette question sur le terrain technique, mais des insinuations

se produisent et voici maintenant que mon caractère serait cause de tout.

Examinons simplement les faits et les documents, ne discutons pas.

Tout d'abord, voici ma lettre de démission après quinze ans et demi de présence aux Sociétés Gaumont :

Paris, le 17 novembre 1919.

Georges Laudet à M. Gaumont.

A la lecture de votre lettre du 7 novembre, il m'est apparu certaines choses auxquelles vous n'avions pas fait allusion dans notre conversation précédente.

Aggravation de certaines clauses. — Diminution de certains avantages qui, sans renouveler le traité, en créaient en quelque sorte un nouveau aggravé et à prolongation automatique.

A cette lecture qui avait lieu dans le calme de mon intérieur, où des névralgies cardiaques, résultat d'ennuis constamment renouvelés, m'avaient encore cloué, il m'est apparu nettement que toute conversation nouvelle sur ce sujet me serait excessivement pénible, et quoiqu'il n'ait été fait, ni par moi, ni auprès de moi, à la date de ce jour, aucune démarche en vue d'une autre situation, j'ai décidé de terminer purement et simplement le traité en cours.

Je n'avais pas sollicité le renouvellement du traité qui nous lie. Je vous avais simplement prié de me dire ce que vous aviez l'intention de faire de moi et, s'il y avait lieu, de déterminer nettement les modalités de ma collaboration éventuelle, ceci primant toute question pécuniaire.

Je vous avais demandé, non pas une fois, mais plusieurs fois, non pas seulement à une date récente, mais dès l'apparition des difficultés nées du second traité et de son application, je vous avais demandé, dis-je, de m'aider à trouver une situation ailleurs et cela me semblait juste puisque les conditions que vous m'aviez imposées me mettaient et me mettaient encore, en fin de traité, dans une situation toute spéciale au sujet de mon départ, de la présentation de mes références et de mon emploi possible ailleurs.

Je n'ai pu obtenir aucune indication, si ce n'est la proposition de votre dernière lettre du 7 novembre, moins de deux mois avant la fin d'une collaboration de plus de quinze années.

Il ne saurait rien sortir d'une plus longue discussion sur toutes ces choses, et c'est sans acrimonie comme sans arrière pensée aucune que je les rappelle en vous communiquant ma décision définitive.

Je suis persuadé, Monsieur Gaumont, que vous mettrez pour terminer nos relations, la même loyauté que je mettrai moi-même en faisant tout ce qui sera en mon pouvoir avant et même après mon départ, si besoin, pour mettre au point et faire aboutir les appareils créés et étudiés par moi, les idées en train ou même seulement indiquées, pour lesquelles il y a ou il y aura, à votre volonté, des brevets pris.

Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de mes sentiments respectueux.

Georges LAUDET.

Conformément à mes engagements, j'ai abandonné l'acoustique au moment où l'invention des lampes à trois électrodes permettait de continuer utilement des recherches de plus de vingt années.

Neuf années après, j'assiste, par hasard, à la conférence de M. Gaumont au Conservatoire des Arts et Métiers, le 17 février :

J'écris aussitôt les lettres suivantes :

Paris, le 24 février 1929.

Georges Laudet à M. Léon Gaumont.

Monsieur Léon Gaumont,

Assistant à votre intéressante conférence sur le film parlant au Conservatoire des Arts et Métiers, j'ai été fort surpris de voir projeter et d'entendre décrire mes œuvres sans citation du nom de l'auteur, malgré l'importance indiscutable que mes travaux ont eues sur l'évolution et sur l'antériorité des présentations du cinématographe parlant au public.

Mes photographies de sons, aussi, auraient dû être citées puisqu'il y a vingt ans elles étaient déjà aussi nettes et occupaient un espace plus réduit que celui que vous déclarez aujourd'hui nécessaire pour l'exploitation des films parlants.

Vous les connaissez mieux que personne.

J'ai rempli jusqu'au bout les obligations que vous m'avez imposées et je me suis abstenu de toute divulgation touchant un passé pénible ; mais aujourd'hui, sortant du point de vue commercial, seul visé par nos traités, vous abordez les milieux scientifiques et publics et vous insistez, avec un soin minutieux, sur la question documentaire et les antériorités, en m'ignorant. Je pense, Monsieur Gaumont, que vous voudrez bien admettre que j'ai le droit de protester et de réclamer la place qui m'est due.

Veuillez agréer, Monsieur Gaumont, l'expression de mes sentiments les plus distingués.

Georges LAUDET.

Paris, le 24 février 1929.

Georges Laudet à M. le Directeur du Conservatoire National des Arts et Métiers.

Monsieur le Directeur,

Je me permets de vous signaler un fait personnel sur lequel je posséderais bien volontiers s'il ne s'agissait pas d'établir des antériorités et s'il n'était susceptible d'intéresser les modestes techniciens de tout ordre qui considèrent, à juste titre, le Conservatoire National des Arts et Métiers comme le sanctuaire sacré de la technique où chacun d'eux rêve de voir exposer un jour ses œuvres dans des cours ou dans des conférences éloignées de toute réclame intéressée.

Or, ayant assisté dimanche 17 février courant, à la conférence faite sur le « Cinématographe parlant », j'ai constaté avec surprise

que le conférencier, cependant bien au courant de la question, a omis de citer simplement mon nom, alors que mes travaux personnels ont eu une importance capitale dans l'évolution du cinématographe parlant, importance non discutée par le conférencier lui-même puisqu'il a cru devoir projeter plusieurs appareils dont la paternité ne peut m'être discutée.

J'ajoute que, dans la seconde partie de la conférence, où il a été question des photographies sonores présentées comme des nouveautés intéressantes pour des études possibles sur lesquelles on s'est complaisamment étendu, il n'a été fait aucune allusion à celles que j'ai exécutées avec mon frère, il y a vingt années, qui ont été particulièrement remarquées et communiquées à l'Académie des Sciences par M. Henri Poincaré.

Dans une conférence où on a tenu à s'étendre sur les antériorités, cette citation aurait dû trouver place parce que ces photographies, que le conférencier a toujours eues entre les mains, présentaient déjà à cette époque lointaine une finesse au moins trois fois supérieure à celle qu'il a déclaré nécessaire pour réaliser le film parlant actuel.

Les preuves indiscutables sont à votre disposition.

Votre amphithéâtre, Monsieur le Directeur, est accoutumé à entendre rappeler avec impartialité les noms de ceux qui ont apporté leur tribut à la science. La voix autorisée de M. Violle y a relaté mes modestes travaux dans ses cours de physique et, plus tard, M. Lemoine les a également présentés à ses élèves, appuyés d'expériences.

Pourquoi, dans la même salle, celui qui les connaît le mieux n'en a-t-il pas parlé?

Je crois de mon devoir de soumettre cette juste réclamation à la connaissance de la Direction du Conservatoire National des Arts et Métiers, afin qu'une attention favorable y soit apportée, et je vous prie d'agréer, Monsieur le Directeur, l'expression de mes sentiments les plus respectueux.

Georges LAUDET.

*Société des Etablissements
Gaumont*

Paris, le 27 février 1929.

M. L. Gaumont à M. Georges Laidet,
212, rue de Vaugirard, Paris.

Monsieur,

J'ai bien reçu votre lettre du 24 courant. Evidemment, j'aurais pu vous citer, comme aussi peut-être d'autres de nos collaborateurs, car assez nombreux ont été ceux qui m'ont prêté leur concours dans la persévérante poursuite à laquelle j'ai consacré une dose énorme de patience et toute mon énergie pour atteindre à des résultats enfin acceptables et dans des voies en somme très différentes de celles que nous suivions autrefois.

Mais il ne m'avait pas paru utile de rappeler par le menu toutes les études faites depuis 25 ans, ni les déboires éprouvés, et conséquemment de citer, dans ce rapide exposé de nos premiers essais, ceux qui y avaient participé.

Je ne disconviens pas cependant que vos travaux sur la reproduction et l'amplification par les flammes ou par l'air comprimé, aient été parmi les premiers de ce genre, et puisque cela vous serait

agréable, je me ferai un plaisir, si j'ai l'occasion de renouveler ma conférence, de mentionner votre nom; mais je crois devoir vous rappeler que lorsque vous êtes entré dans notre Maison, nous avions nous-mêmes déjà commencé des travaux d'amplification de reproduction des sons.

Veuillez recevoir, Monsieur, l'expression de mes sentiments distingués.

L. GAUMONT.

*Conservatoire National
des Arts et Métiers
CABINET DU DIRECTEUR*

Paris, le 4 mars 1929.

A M. Georges Laidet, 212, rue de Vaugirard,
Paris.

Monsieur,

J'ai l'honneur de vous accuser réception de votre lettre en date du 24 février dernier, qui a retenu toute mon attention.

J'ai communiqué cette lettre à M. Gaumont.

Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de ma considération distinguée.

Le Directeur, GABELLE.

Il est utile de remarquer qu'à la conférence, le détail de mes appareils était projeté et complaisamment décrit, que d'autres collaborateurs étaient nommés, alors que je ne l'étais pas; mais, quelques jours après, je constatai que le Conservatoire National des Arts et Métiers renfermait, dans les salles d'exposition du Cinématographe, l'ensemble des appareils, avec citation du nom de deux collègues, sans le mien, sous la rubrique « Chronophone Gaumont », *Collection de la Société Française de Photographie*.

Compulsant par la suite des documents parus pendant mon séjour en Turquie, je trouvai une série d'articles tendancieux et inspirés de journaux spéciaux, de la *Nature*, l'*Illustration*, etc., et de journaux étrangers, qui ne laissaient aucun doute sur l'œuvre patiente d'élimination et d'accaparement poursuivie.

C'est alors que j'assiste, à la Société Française de Photographie, à la Conférence de M. Lobel où, excédé d'un tel ensemble, je proteste; j'écris la lettre que vous avez publiée dans votre numéro d'avril et je demande audience à M. Heilbronner pour lui exposer ma réclamation sur l'exposition du Conservatoire National des Arts et Métiers.

M. Heilbronner me demande que la question ne soit pas agitée en séance publique; j'y consens, mais tenant à ce qu'il demeure néanmoins trace du fait, je lui adresse la

lettre suivante le 21 mars — en même temps que celle relative aux brevets « Craigh » pour le « film rationnel » :

Paris, le 21 mars 1929.

Georges Laudet à M. Helbronner,
Président de la Société Française de Photographie.

Monsieur le Président,

Je viens demander respectueusement, par votre intermédiaire, à la Société Française de Photographie, de faire le nécessaire pour faire compléter et modifier les inscriptions mises sur certains appareils qui lui appartiennent et qui sont exposés au Conservatoire National des Arts et Métiers, salle 38.

Dans la vitrine principale, se trouve exposé l'ensemble des appareils de Cinématographie parlante qui ont servi à la communication faite, à son nom seul, en 1910, à l'Académie des Sciences, par M. Gaumont. Une pancarte porte, en tête, la mention « Chronophone Gaumont », suivie d'une description dans laquelle aucune allusion n'est faite à mon nom, cependant que si l'appareil de cinématographie parlante, appelé commercialement « Chronophone Gaumont », qui est exposé là, est, pour la partie cinématographique et la conduite synchrone de l'ensemble, l'œuvre de René Decaux, toute la partie parlante et phonographique est mon œuvre personnelle.

Les reproducteurs de sons, qui avaient été réalisés d'abord à flammes, puis ensuite à air, et qui ont permis au cinématographe parlant de sortir des laboratoires et d'aborder les grandes salles comme l'Hippodrome de Paris, ont été l'objet de nombreux brevets dont je cite les suivants :

En premier lieu, le n° 327.956, du 6 décembre 1902, pour :

*Appareil pour la reproduction et l'amplification
manifestations sonores de l'énergie,
au nom de Georges Laudet,*

qui consacre ma découverte de l'amplification de sons par l'allumage de mélanges gazeux combustibles.

Puis, lorsque je fus ingénieur de la Société Anonyme Gaumont et C^{ie}, le brevet n° 353.259, du 12 avril 1905, pour :

*Appareil thermique pour la reproduction et l'amplification des sons,
au nom de Société L. Gaumont et C^{ie} et Laudet.*

Le brevet fut suivi de six additions :

n°s 5.386, 6.264, 6.336, 6.428, 6.492, 6.911,

qui se sont étendues depuis le 30 octobre 1905 jusqu'au 27 septembre 1906, date à laquelle l'appareil prit la forme définitive qu'il a dans la vitrine de la salle 38 du Conservatoire National des Arts et Métiers.

En outre de ce que le premier brevet démontre que l'invention réelle des amplificateurs, qui ont eu le mérite d'être les plus puissants et les meilleurs jusqu'à l'apparition des lampes à trois électrodes, soit pendant plus de quinze années, il contient la preuve que j'avais découvert ce genre d'appareil, établi ces principes et j'avais, de plus, réalisé des expériences concluantes avant d'entrer au service de la Société Anonyme L. Gaumont et C^{ie}.

L'appareil fut présenté à l'Académie des Sciences, en juillet 1905, par M. Violle. M. Gaumont insista pour y mettre son nom qui fut, du reste, placé en second, par M. Violle.

De toute manière, il est établi qu'inventeur breveté des appareils exposés, j'ai le droit absolu d'être désigné comme l'auteur des appareils d'amplification. Ce droit est, en plus, doublé par cette circonstance que l'appareil n'est exposé aux Arts et Métiers que parce qu'il a permis la présentation d'un ensemble lors de la Communication Gaumont de 1910 sanctionnant les résultats remarquables obtenus par mes collègues Decaux et Frély dans l'enregistrement direct et dont l'exécution n'était possible qu'avec les modifications que j'avais apportées au mégaphone depuis 1905 et au moyen de l'étude complète du groupe sonore que j'avais réalisé au même titre que mes collègues, comme collaborateur de la Société Anonyme des Etablissements Gaumont.

M. Gaumont a présenté l'ensemble à son nom seul, à l'Académie des Sciences, sans nommer les auteurs, mais en présence de protestations énergiques de ma part, lui rappelant l'anonymat consenti, qu'il devait respecter comme les autres collaborateurs, il a, par la suite, nommé MM. Decaux et Frély pour l'enregistrement, mais il a obstinément passé mon nom et ma collaboration sous silence.

J'ai quitté la Société Gaumont après quinze années de collaboration et suis parti à l'étranger. A mon retour, j'ai été frappé de la volonté arrêtée de ne pas nommer le modeste collaborateur que j'avais été et d'étouffer un travail de quinze années : 1° en prenant connaissance des notices et brochures que M. Gaumont a rédigées sur les travaux de la Société qu'il administre ; 2° en écoutant ses conférences où il cite cependant mes œuvres, en les déformant ; 3° en lisant les articles qu'il prodigue aux journaux sous sa signature ou qu'il contrôle, en les accompagnant de gravures représentant les objets brevetés à mon nom, et enfin, 4° en constatant définitivement l'oubli voulu de mon nom sur les objets appartenant à la Société Française de Photographie et exposés à la salle 38 du Conservatoire National des Arts et Métiers.

Je me suis renseigné et j'ai acquis la certitude que l'omission contre laquelle je réclame n'est pas le fait des membres de votre Société chargés de l'installation des salles ; je les déclare au-dessus de tout soupçon parce que les exemples que je viens de vous citer sont suffisants pour fixer toute personne de bonne foi sur la responsabilité de l'oubli contre lequel je proteste.

Je vous demande donc, Monsieur le Président, de vouloir bien obtenir la rectification des inscriptions portées sur le matériel de la salle 38, qui appartient à votre Société :

1° En faisant changer la mention « Chronophone Gaumont » qui représente une désignation commerciale sans raison technique, en un pareil lieu, par : « Chronophone de la Société des Etablissements Gaumont », qui est la seule exacte.

2° En mentionnant mon nom, avec les indications relatives à l'amplification des sons — l'indication des brevets — la mention que cet appareil a permis la présentation du cinématographe parlant dans les grandes salles, par exemple l'Hippodrome (4 à 5.000 places).

3° En me permettant de connaître à l'avance et d'apporter mon avis au sujet de toute inscription nouvelle ou modification qui pourraient être faites concernant des œuvres dont la paternité scientifique est incontestable.

Pour déférer à votre désir, j'éviterai toute discussion en séance de la Société sur la question de ces appareils exposés, mais je vous demande que la décision prise à ce sujet par le Conseil ou la Com-

mission qui pourrait être désignée à cet effet, soit mentionné au procès-verbal de la Société.

Confiant dans votre justice, je vous prie d'agréer, Monsieur le Président, l'expression de mes sentiments les plus respectueux.

Georges LAUDET.

P. S. — Je crois de mon devoir de porter cette lettre à la connaissance de mes anciens collègues qui y sont cités.

Paris, le 21 mars 1929.

*Georges Ludet à M. Helbronner,
Président de la Société Française de Photographie.*

Monsieur le Président,

J'ai l'honneur de vous remettre les renseignements suivants, afin qu'il y ait trace dans les archives de la Société Française de Photographie, pour éviter des confusions qui seraient regrettables, surtout parce qu'elles touchent des antériorités étrangères.

Par des communications et conférences, et par des articles parus dans la Presse technique, on lance, en ce moment, l'idée d'un *Film Rationnel* destiné à la cinématographie parlante, et qui aurait l'avantage de placer dans le même cadrage de 18 millimètres sur 24, deux photographies superposées, l'une perméable à la lumière blanche, représentant la photographie du sujet, l'autre portant une photographie des sons, entièrement perméable à la lumière blanche, mais en partie imperméable aux rayons invisibles et représentant les sinusoïdes sonores.

Au moment où on a accusé les étrangers de s'emparer des inventions françaises et au moment aussi où de généreux Américains, admirateurs de nos gloires nationales, viennent d'acquiescer la maison natale de Jean-Marie Ampère pour en faire cadeau à une de nos sociétés savantes, dont je m'honore de faire partie, il serait regrettable qu'on puisse reprocher à notre pays de prendre les inventions américaines sans les citer expressément.

En 1913, Richard Craig San Antonio a breveté en Amérique, sous les n° 1.260.337 et 1.260.338, accordés en 1918, un appareil pour la projection d'un film à deux inscriptions sur le même cadrage, qui possède toutes les caractéristiques revendiquées pour le film dénommé « rationnel ».

J'ajoute que ce brevet, antérieur aux études actuelles de plus de quinze années, n'a jamais été breveté en France et que de ce fait, il est entièrement dans le domaine public à la disposition de ceux qui voudraient travailler dans cette voie.

Si le dispositif de la superposition de deux images sensibles à des rayons différents réalise réellement le film « rationnel », le film de l'avenir, il est naturel de s'en servir; mais il paraît au moins normal de rendre justice à son auteur initial: le film rationnel, c'est le film de l'Américain Craig.

Veuillez agréer, Monsieur le Président, l'expression de mes sentiments les plus respectueux.

Georges LAUDET.

Je reçois la lettre ci-après du 22 mars dernier, de M. Pionnier, Secrétaire général de la Société des Etablissements Gaumont, auquel je réponds par la lettre du 30 mars et celle du 31, pour M. Gaumont.

Je reçois une nouvelle lettre de M. Pionnier, le 4 avril, à laquelle je réponds le 7 avril, puis M. Gaumont me répond lui-même le 8 avril. On constatera qu'après mes précisions, le ton a changé. Ces lettres suivent.

Je ne répondrai pas à M. Gaumont, parce qu'il introduit une question personnelle, que je ne veux pas de polémique destinée à tourner à une question de personnes, et que je lui dénie le droit de juger un caractère qui serait son œuvre, puisqu'il était commun à tous les collaborateurs techniques ayant alors produit une des œuvres de quelque importance que la légende lui attribue aujourd'hui.

Paris, le 22 mars 1929.

57, rue Saint-Roch.

*M. Pionnier à M. Georges Ludet,
212, rue de Vaugirard, Paris.*

Monsieur,

Monsieur Gaumont vient de trouver, à son retour de voyage, votre lettre du 14 courant.

Ayant fait, à votre précédente lettre du 24 février, une réponse qui lui paraissait bien montrer son désir de vous donner satisfaction, il s'étonne de cette réclamation itérative, formulée d'ailleurs sur un ton qu'il trouve blessant pour lui.

D'autre part, M. Gaumont est quelque peu surpris aussi qu'après votre départ de la maison, qui s'est cependant effectué d'un commun accord et dans une atmosphère de courtoisie que dix années de silence n'ont point troublée, vous preniez subitement une attitude agressive sous des prétextes absolument injustifiés.

Ignorant à quels mobiles réels, vous obéissez, M. Gaumont se refuse absolument à s'engager dans une polémique quelconque et il se borne à maintenir la réponse qu'il vous a faite le 27 février. Elle répond à toute votre controverse.

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de nos sentiments distingués.

PIONNIER.

Paris, le 30 mars 1929.

Georges Ludet à M. Pionnier.

Cher Monsieur Pionnier,

En réponse à ma lettre du 14 courant, M. Gaumont m'a fait envoyer celle du 22 mars, que vous avez signée.

Cette lettre, qui me ramène en arrière de plus de dix années, par le soin qu'elle prend de modifier les faits au gré des circonstances, n'a pu être conçue par vous.

Je vous prie donc de transmettre ma réponse à M. Gaumont et d'agréer l'expression de mes meilleurs sentiments.

Georges LAUDET.

Georges Laudet à M. Gaumont.

Monsieur,

Je vous ai adressé, le 14 mars, une lettre vous mettant au courant de l'incident qui s'était produit le 13 à la réunion de la Société Française de Photographie, motivé par une série d'affirmations de M. Lobel vous attribuant des travaux techniques parmi lesquels figuraient les miens.

Je n'ai pu me retenir de protester et je vous en ai fait part avec une netteté plus grande même que n'avait été mon intervention puisque j'avais fait tous mes efforts pour maintenir l'incident sur le terrain purement technique en évitant toute question personnelle.

J'ai trouvé convenable de me mettre à votre disposition pour discuter les faits avancés, si vous le vouliez; il n'y a là rien d'itératif.

Vous esquiviez, au nom de votre amour-propre blessé, une loyale étude sur les mérites techniques des personnes en jeu dans la question du cinématographe parlant; cela n'empêche pas la question d'être posée et sans polémique elle sera résolue pour l'histoire avec ou sans votre aide.

Vous ne voulez pas polémiquer, dites-vous, mais sur la même feuille où vous me faites notifier cette décision bien compréhensible, vous avancez une chose tellement énorme qu'elle appelle de ma part une véhémence protestation.

Vous vous dites « *quelque peu surpris qu'après mon départ, qui s'est cependant effectué d'un commun accord...* »

Ceci est absolument contraire à la vérité; revoyez vos dossiers, votre mémoire vous fait défaut.

Vous aviez déclaré ne pas vouloir renouveler mon traité, mais vous cherchiez le moyen de me mettre au mois, tout en conservant les mesures draconiennes d'un traité de plus de dix années et quand vous voyiez vos conditions acceptées avant signature, vous les aggraviez encore à la copie, jusqu'au moment où éclairé par ces manières déjà tant de fois subies sur votre pensée véritable, je vous ai déclaré que je ne savais pas ce que je serais le lendemain, que personne ne m'avait rien offert, que je n'avais rien demandé à personne mais que je ne voulais plus traiter avec vous (copie ci-jointe de ma lettre de démission).

Vous n'avez pas protesté contre les termes de cette lettre, alors, vous vous êtes contenté de ne plus m'adresser la parole jusqu'à mon départ. Voilà, Monsieur Gaumont, ce que vous appelez « *départ effectué d'un commun accord* ». Vous n'êtes pas difficile.

Lors de mon départ, vous m'avez appliqué la clause la plus dure de mon traité, celle qui prévoyait que si je m'en allais, je perdrais, sans contre partie, tout le bénéfice de ce que j'avais pu

faire malgré les multiples travaux en cours ou en exploitation et les brevets en exercice, que vous jugiez cependant bons puisque vous les avez prolongés trois années au delà de leur date finale après mon départ.

J'ai tenu à exécuter à la lettre les traités que j'avais signés quoique mes conseils les déclarent léonins. Je ne pouvais travailler sans votre autorisation, ni dans la mécanique de précision, le cinéma, le phonographe, l'acoustique, etc., pendant cinq années et je devais me taire à tout jamais sur ce qui avait été ma vie de plus de vingt années. J'ai exécuté jusqu'ici ces conventions par respect pour ma signature.

Ce passé ne suscite chez moi aucune rancœur. J'ai toujours rendu, moi, justice à vos mérites et à votre travail. Les heures douloureuses de notre vie sont souvent celles qui nous sont les plus chères et j'avoue que j'ai été heureux, malgré tout, de vous rencontrer et de vous serrer la main quand je vous ai revu.

Mais brusquement, depuis, je me suis rendu compte que, si les sentiments de respect que j'avais pour vous étaient demeurés entiers, il ne restait, chez vous, que le souci bien arrêté de rayer de l'histoire de notre labeur, la petite part d'ouvrier de la première heure qui me revenait.

J'ai été douloureusement surpris d'abord. C'était si peu de chose pour vous qui avez tout : notoriété, fortune et surtout le moyen de travailler à votre guise, de rendre à un modeste collaborateur la petite part qui lui revenait.

Avoir été pendant quinze années au moins le maître de la puissance phonographique, vous avoir permis de sortir pendant tant d'années le cinéma parlant de Decaux et les travaux de Frély, et d'établir votre réputation technique sur le cerveau de vos collaborateurs baillonnés, cela n'a jamais eu pour vous le mérite d'une petite citation, quoique vous ne négligiez pas de décrire mes travaux, de les publier même parmi ceux que vous vous laissez complaisamment attribuer.

Quand je vous ai écrit ma lettre du 24 février, je n'avais encore en vue que votre conférence des Arts et Métiers; une visite faite, par hasard, dans les salles d'exposition, m'a mis en présence de « votre » chronophone et de mes appareils sous votre nom. J'ai depuis, pris connaissance de toute une série de publications inspirées, contrôlées, quelques-unes mêmes rédigées par vous, comme par exemple les notices illustrées de l'histoire de vos Etablissements et même le certificat que vous m'avez donné; tout cela démontrant la volonté bien arrêtée de rayer mes travaux de l'histoire du cinéma parlant.

Dites-moi, dans ces conditions, si votre lettre ambiguë du 27 février peut avoir une valeur quelconque pour moi?

Trouverez-vous étonnant que j'aie été d'abord envahi par une tristesse infinie, non pas du fait lui-même, mais de me trouver en présence de cette ténacité et de cette préméditation indiscutables.

Croyez-vous qu'il soit besoin de mobiles inavoués pour être blessé autrement que vous ne pouvez l'être par ma lettre du 14 mars?

Monsieur Gaumont, j'ai, à cette occasion, revécu amèrement les heures passées, ma situation et les années perdues par vous et pour

vous. Je me suis vu faisant encore chanter les petites flammes à Bellevue, heureux qu'Armengaud me mette en rapport avec vous. Je me suis rappelé ma surprise des clauses draconiennes qu'il me fallait accepter pour avoir l'honneur d'être admis dans vos laboratoires :

La perte de tout ce que j'avais fait et apporté si je m'en allais, quelles que soient les causes de mon départ et cela, sans contre-partie.

L'engagement de ne pas travailler pendant cinq ans dans toutes les parties que vous touchiez et vous touchiez à toutes les parties où je pouvais vivre.

L'anonymat et le silence absolu... immortel, que vous déclariez obligatoire, « POUR VOUS COMME POUR LES AUTRES », afin de faire accepter cette condition !

Puis, la communication à l'Académie de 1905, à laquelle vous imposiez votre nom sans aucun droit puisque la teneur de mon brevet personnel de 1902, alors que je ne vous connaissais pas, mentionne tous les détails présentés à la savante assemblée par M. Violle.

Que de discussions interminables pour abaisser les pourcentages et les limiter au seul distributeur !

Et votre parole quand vous m'avez assuré qu'il n'y aurait pas d'exploitation, pour me faire abandonner les pourcentages qui devaient me revenir, dans ce cas, alors que quelques mois plus tard, on ne faisait que de l'exploitation et en particulier, l'Hippodrome.

Je me suis rappelé la formation de la dernière société, ce que j'aurais pu toucher alors que nos appareils servaient d'appui à sa constitution et, par-dessus tout, la grande désillusion qui m'était causée par mon éloignement des laboratoires d'acoustique où mes collègues connaissaient mes travaux et en profitaient alors que de mon côté, je devais agir seul.

Ne vous ai-je pas demandé souvent l'établissement d'un jury d'honneur pour statuer sur ce fait que tout en me maintenant en dehors de vos recherches, vous ne vouliez pas m'affecter de service déterminé ni m'aider à me trouver une situation ailleurs, puisque je ne pouvais aller nulle part ni sortir, sans perdre le fruit de tous mes travaux, même de ceux que j'avais apportés.

N'ai-je pas protesté enfin contre cette communication à l'Académie, de 1910, où, contre tout droit et tout engagement, vous aviez mis, seul, votre nom sur un ensemble où, sans méconnaître votre mérite industriel avisé, il est impossible de vous attribuer une collaboration technique.

Ne m'aviez-vous pas refusé de travailler les lampes à trois électrodes, relevant, selon vous, d'un « autre département », alors que mes inscriptions sur le bronze et l'acier, mes téléphones à vapeur et mes photographies de sons, que vous oubliiez si bien, n'avaient besoin que de cela pour aboutir.

Je pourrais prolonger l'énumération de toutes ces choses acceptées par suite de l'attachement ridicule d'un technicien à ses

recherches aimées, luttant contre un chef qui, je le comprends aujourd'hui, ne cherchait qu'à attacher son nom à tout.

Voilà, Monsieur Gaumont, comment une blessure cicatrisée s'est rouverte; voilà comment je n'ai pu me défendre de protester quand M. Lobel a cité complaisamment « vos travaux », œuvres techniques de mes collègues et de moi-même; ceci dit sans vous enlever votre mérite industriel.

Mes mobiles réels, soyez tranquille, n'ont rien de matériel; je ne veux rien, je ne demande rien, mais j'ai un fils, d'autres en ont aussi; ces jeunes peuvent se trouver un jour dans le même cas. Je désire simplement qu'un exemple comme le mien, caractérisé par des traités qui demeurent, par des faits et des communications indéniables et par un étouffement comme celui-là, ne se reproduise pas.

Je m'y emploierai de mon mieux, voilà tout.

Veillez agréer, Monsieur, l'expression de ma considération distinguée.

Georges LAUDET.

Société des Etablissements
Gaumont

Paris, le 4 avril 1929.

M. Pionnier à M. Georges Laudet,
212, rue de Vaugirard, Paris.

Cher Monsieur,

J'ai bien reçu la lettre que vous m'avez fait parvenir pour que je la remette à M. Gaumont. Je ferai votre commission dès le retour de voyage du destinataire. Je ne pense pas qu'il soit à Paris avant lundi.

Mais si vous jugiez bon de me voir pour un petit entretien, je suis bien volontiers à votre disposition, soit demain vendredi, soit samedi, à l'heure qu'il vous conviendrait de me faire connaître, au besoin par téléphone.

Veillez croire, cher Monsieur, à mes meilleurs sentiments.

PIONNIER.

Paris, le 7 avril 1929.

Georges Laudet à M. Pionnier.

Cher Monsieur Pionnier,

En réponse à votre lettre du 4 avril courant, j'ai le regret de vous dire que je ne vois pas l'utilité d'un entretien avec vous.

Vous savez quels sont les sentiments sympathiques que j'ai conservés de nos relations. Je pense que, de votre côté, vous croyez que les « mobiles réels » qui me font agir n'ont rien qui soit contraire à l'honnêteté et à la franchise avec lesquelles j'ai toujours agi jusqu'ici. Je crois donc qu'une conversation entre nous serait absolument sans objet.

Veuillez agréer, cher Monsieur Pionnier, une bien cordiale poignée de main.

Georges LAUDET.

*Société des Etablissements
Gaumont*

Paris, le 8 avril 1929.

M. Léon Gaumont à M. Georges Laudet.

Monsieur Laudet,

Je viens de prendre connaissance de votre lettre du 31 mars, par laquelle vous renouvelez les plaintes que vous formulez dans vos précédentes.

Je regrette de constater que votre caractère continue à vous pousser toujours à réclamer, aussi bien pour des choses justes que pour des choses qui le sont moins, sur un ton agressif et de manière à vous faire passer pour un grand méconnu et à chercher à établir que vous avez été spolié...

Mes deux réponses successives, qui ne voulaient pas entrer dans le détail de discussions que je crois inutiles, vous montraient cependant qu'en ce qui concerne certaines de vos revendications, je suis tout disposé à vous être agréable et à vous sortir, en vous nommant, de la collectivité des collaborateurs auxquels j'ai fait allusion, quoique vous en disiez, dans mes conférences ou dans les historiques dont vous parlez. Puisque cela semble vous tenir tant à cœur, je ne demande pas mieux que de citer votre nom et, si je l'ai omis, il n'y eut à cela aucune des intentions que vous me prêtez si gratuitement.

En ce qui concerne le matériel exposé au Conservatoire National des Arts et Métiers, je ferai figurer votre nom sur la pancarte qui le décrit.

Mais vous vous êtes bien inutilement tourmenté l'esprit, car si vous étiez venu me voir, ou si vous m'aviez écrit, pour me faire remarquer, sans l'acrimonie que vous avez mise dans vos lettres, combien vous étiez affligé de voir en quel oubli vous paraissiez être, je vous aurais bien volontiers donné cette satisfaction d'amour-propre si compréhensible.

Ce n'est vraiment pas avec les moyens que vous avez employés que l'on aide la bonne volonté des gens et j'en reviens encore à dire que je vois avec regret que vous n'avez point modifié votre caractère, cause du non renouvellement de votre emploi à la Maison.

Vous trouverez ci-joint une carte d'invitation pour la séance de samedi prochain, 13 courant, à la Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale, séance au cours de laquelle je dois renouveler ma conférence du Conservatoire National des Arts et Métiers.

Veuillez recevoir, Monsieur, mes salutations distinguées.

L. GAUMONT.

Quels pouvaient être les mobiles réels auxquels j'obéissais dans ces réclamations successives ?

Ils sont nettement définis dans ma correspondance.

Sont-ils atteints ?

Non.

Les rectifications faites par M. Gaumont à sa conférence sont erronées; elles tendent à créer confusion en m'attribuant, à tort, la collaboration de mon frère dans l'invention des appareils à combustion.

Le travail des hauts-parleurs est mon œuvre personnelle, aussi bien avant que pendant ma collaboration aux Etablissements Gaumont. M. Gaumont ne l'ignore pas.

La collaboration de mon frère s'est brillamment exercée dans les études sur les « Photographies de sons » communiquées à l'Académie des Sciences par M. Henri Poincaré, que M. Gaumont a oubliées peut-être parce qu'elles sont gênantes pour présenter les antériorités du cinématographe parlant actuel.

Pour résumer, je désire une clarté absolue dans un ensemble où l'étouffement, les réponses à côté, les rectifications erronées ou incomplètes, arriveraient à brouiller le tout, et mon avis est :

1° En ce qui concerne la conférence des Arts et Métiers et les publications diverses, la question regarde M. Gaumont. Je poursuivrai la rectification correcte qui m'est due.

2° Pour l'exposition des appareils au Conservatoire National des Arts et Métiers, la question concerne cet établissement et la Société Française de Photographie à laquelle appartiennent les appareils. Celle-ci se doit de faire exécuter une modification correcte des inscriptions, en daignant connaître l'existence d'un de ses membres qui a été lésé.

3° En ce qui concerne mes déclarations à la Société Française de Photographie, tout en évitant une intervention en séance publique générale, il faut constater qu'on a fait silence complet sur mes lettres, qu'il n'est paru aucun compte rendu des séances de la section cinématographique où j'ai causé du cinématographe parlant, des brevets « Craigh » et où j'ai demandé l'étude des antériorités.

En ce qui concerne l'étude du cinématographe parlant, que vous exécutez, je vous donnerai tous renseignements pour votre enquête.

Pour l'avenir, la question dépasse ce cas spécial. Il faut que nos discussions aboutissent à sauvegarder les droits des techniciens, au moment où notre pays est débordé par l'activité et les capitaux étrangers, dans une branche où il aurait dû garder la première place.

Il faut que les jeunes techniciens, qui travailleront, soient connus; il faut que le monde savant, que les sociétés scientifiques les aident et les soutiennent contre

les fantaisies de certains mégalomanes... Si nos discussions peuvent apporter la moindre contribution à cette œuvre nécessaire, elles n'auront pas été inutiles.

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments les plus distingués.

Georges LAUDET.

P. S. — Dans les lettres adressées à M. Gaumont et à M. Heilbronner, il est fait allusion aux communications de l'Académie des Sciences de juillet 1905, Georges Laudet et Léon Gaumont, et à celle de 1910, Léon Gaumont. Il est utile de publier ici un document autographe de mon regretté maître Charles Renard, que je tiens à votre disposition.

*Copie autographe de la lettre de M. le colonel Charles Renard
à M. Violle, membre de l'Institut*

14 février 1903.

Cher Monsieur,

M. Laudet, notre chef de service électrique, a imaginé des appareils fort ingénieux pour le renforcement des sons et en particulier de la parole humaine.

Comme je sais que Monsieur votre fils, qui en avait entendu parler par un de ses camarades de régiment, vous a fait connaître l'existence de ces appareils, et que vous avez paru vous y intéresser, je prends la liberté de vous recommander M. Laudet qui sera très heureux de vous rendre compte de ses recherches et de vous demander vos précieux conseils.

J'ai assisté, il y a quelques jours, ainsi que mon frère, à des expériences faites par M. Laudet, et il m'a semblé que les résultats qu'il a déjà obtenus étaient fort intéressants et méritaient grandement d'être encouragés.

Vous savez qu'il obtient ses résultats de renforcement en utilisant des flammes chantantes produites dans certaines conditions faciles à réaliser. Je crois qu'il y a là une expérience vraiment originale et nouvelle.

Croyez, cher Monsieur, aux sentiments affectueux de votre tout dévoué.

Ch. RENARD.

Ce document établit que quoique la communication à l'Académie des Sciences ait eu lieu en 1905, la découverte et la réalisation des essais qui en étaient l'objet étaient connues et appréciées de Charles Renard et de Violle avant que M. Laudet ne soit employé aux Etablissements Gaumont.

Pour la communication « Léon Gaumont » de 1910, point n'est besoin de document de même nature, puisque les noms de Decaux, Frély, Laudet sont venus depuis s'ajouter à celui de Gaumont, commanditaire, qui aurait eu meilleure grâce à les y faire figurer avant.

*
**

Paris, le 11 juin 1929.

*Georges Laudet à M. Heilbronner,
Président de la Société Française de Photographie,
46, avenue Kléber, Paris.*

Monsieur le Président,

Je me permets de vous rappeler ma visite du 20 mars dernier et mes lettres du 21 mars qui avaient pour but d'obtenir rectification d'erreurs énoncées ou portées sur les appareils appartenant à la Société Française de Photographie, qui étaient exposés au Conservatoire National des Arts et Métiers.

Je vous ai demandé respectueusement d'être au moins consulté sur les modifications qui pourraient y être apportées. Or, j'ai appris que M. Gaumont avait subrepticement enlevé et changé les dites inscriptions, en y faisant simplement ajouter « et M. Georges Laudet », ce qui ne me satisfait pas puisque mon but consiste simplement à exiger, comme c'est mon droit, la reconnaissance de priorité sur des travaux nouveaux et originaux dont la création est mon œuvre et qui n'appartiennent, en aucun cas, au point de vue antériorité scientifique, aux firmes Gaumont, et encore moins à M. Gaumont lui-même.

J'ai demandé et je demande encore à être entendu par les personnes qualifiées pour faire modifier les inscriptions, et je m'oppose formellement à toute modification qui serait faite sans mon assentiment.

Fort des constatations faites, je poursuivrai l'obtention de ce qui est mon droit par tous les moyens en ma possession.

Je me vois forcé d'agir ainsi parce que mes demandes et démarches, mes interventions, qui étaient normales et justes, ont été jusqu'ici l'objet d'un tel désir d'étouffement d'une part, de rectifications manifestement erronées, de l'autre, d'appréciations malveillantes, de plus, que je désire reprendre et conserver toute liberté d'action à ce sujet.

Veuillez agréer, Monsieur le Président, l'expression de mes sentiments les plus respectueux.

Georges LAUDET.

Nos lecteurs seront tenus au courant des événements.
Les pièces seront intégralement publiées.



Notice sur les Titres et Travaux de M. Edouard CUYER

Peintre, Professeur d'anatomie à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts, suppléant du professeur d'anatomie à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts. (1)

Edouard Cuyer (1852-1929), élève de l'Atelier Bonnat (1873), a été admis à l'école nationale des Beaux-Arts le 22 mars 1876.

Lauréat de l'école des Beaux-Arts; Médaille de perspective (1874), Médaille d'anatomie (1876), Prix supérieur d'anatomie, Prix Huguier (1877).

**

Titres et services dans l'Enseignement officiel

Certificat d'aptitude à l'enseignement du dessin dans les lycées et collèges (1879).

Professeur du cours d'anatomie de l'école nationale des Beaux-Arts depuis le 1^{er} août 1881 (mis en congé sur sa demande en 1905). Professeur suppléant de M. le Professeur Mathias-Duval, à l'école nationale des Beaux-Arts (1894-1903).

Professeur d'anatomie à l'école régionale des Beaux-Arts de Rouen, depuis 1882 (retraite et honorariat le 1^{er} janvier 1913). Professeur d'anatomie à l'école municipale professionnelle de la rue de Poitou (1887-1893), emploi supprimé par raisons budgétaires.

Membre du jury des examens pour l'obtention des certificats d'aptitude à l'enseignement du dessin dans les lycées et collèges (sessions d'août 1886, 1887, 1888, juillet et août 1889, avril 1899, avril et juillet 1900, juillet 1901, août et juillet 1902).

Membre du jury des examens pour l'obtention des diplômes de professeur de dessin et de modelage dans les écoles communales de la ville de Paris. Officier d'Académie (31 décembre 1885). Officier de l'Instruction publique (19 juillet 1891).

Services dans l'Enseignement libre

Fondateur, en 1877, d'un cours particulier d'anatomie artistique spécial aux femmes. Cet enseignement, alors nouveau, a été continué jusqu'en 1893 par un cours qui, après autorisation de M. le Ministre de l'Instruction publique, eut lieu au laboratoire d'anatomie de l'école nationale des Beaux-Arts.

Professeur d'anatomie à l'école professionnelle de la rue Duperré — Société pour l'enseignement professionnel des femmes — Ecoles Elisa-Lemonnier (depuis 1885). Depuis 1907, devenue école d'art appliqué de la ville de Paris (retraite, 22 décembre 1917).

(1) Paris, Imprimerie E. Camploment et C^{ie}, 57, rue de Seine (1903).

Professeur dans les écoles de dessin subventionnées de la ville de Paris. Ecoles des IV^e, VI^e et XVII^e arrondissements depuis 1883. Professeur d'anatomie aux Académies Julian, Humbert et dans différents autres ateliers.

Titres divers

Admis aux Salons (section de Peinture) de 1876 à 1882, 1887 à 1889. Membre de la Société des Artistes français depuis 1883. Membre du Comité permanent international de l'enseignement du Dessin (1900-1904). Membre de l'Association amicale des Professeurs de Dessin (depuis 1900). Membre du Conseil d'administration de cette association (depuis 1901). Président (1905-1906). Membre de la Société d'anthropologie de Paris (depuis 1886). Membre du Comité central de cette société (depuis 1890). Président (1908). Conservateur des collections anatomiques de la Société d'Anthropologie, Musée Broca (depuis 1896), 1896-1905. Auteur d'ouvrages et de travaux relatifs à l'Histoire de l'Art, à l'Anatomie humaine et à l'Anatomie comparée, ainsi que de dessins exécutés pour l'illustration de nombreux ouvrages scientifiques.

*

**

1878-1903

A. — ANATOMIE HUMAINE (Anatomie plastique).

Anatomie artistique du corps humain. — Un volume in-8° de 208 pages de texte, avec 41 figures, dont 24 dessinées par l'auteur; texte destiné à accompagner 17 planches d'anatomie artistique du docteur Fau. Paris 1^{re} édition, 1886; 2^e édition, 1891; 3^e édition, 1896; 4^e édition, 1902; 5^e édition, 1908 (a été traduit en russe).

Eléments d'Anatomie des Formes. — (Bibliothèque populaire des Ecoles de dessin). Un volume in-12 de 98 pages, avec 16 figures dessinées par l'auteur. Paris, 1888, épuisé.

Cours d'Anatomie artistique. — Série de 12 planches murales exécutées en collaboration avec le professeur Mathias Duval, Paris, 1890. (Ces planches murales ont été adoptées par le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts pour les lycées, collèges, Ecoles normales et pour les écoles spéciales de dessin et des Beaux-Arts).

Histoire de l'Anatomie Plastique, en collaboration avec le Professeur Mathias Duval (Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts, publiée sous le patronage de l'administration des Beaux-Arts, et sous la direction de M. Jules Comte, ancien inspecteur général des Ecoles des Beaux-Arts, directeur honoraire des Bâtiments civils). Un volume in-4° anglais de XIII, 351 pages, avec 118 figures, Paris, 1898.

La Mimique. — (Bibliothèque internationale de psychologie expérimentale, publiée sous la direction du docteur Toulouse). Un volume in-18 Jésus de 300 pages, avec 75 figures dessinées par l'auteur; Paris, 1902 (a été traduit en espagnol).

De l'utilité de l'Anatomie plastique. — (Journal « le Blanc et Noir », n° 1^{er} janvier 1887).

De quelques proportions au point de vue anthropologique. — (Journal « le Blanc et Noir », n° 7, juillet 1887).

Forme d'une région du poignet dans la supination et dans la pronation. Différence de saillie des Métacarpiens sur le squelette et l'écorché, avec 9 figures dessinées par l'auteur. (Bulletin de la Société d'anthropologie, Paris 1888, page 421).

Anatomie des formes. — Modèles déterminés par l'expansion aponeurotique du muscle biceps brachial. Aspects différents du muscle biceps lors de la supination et de la pronation. (Bulletin de la Société d'anthropologie, Paris, 1893, page 212).

Les expressions de la Physionomie; leurs origines anatomiques, avec neuf figures dessinées par l'auteur. (Bulletins de la Société d'anthropologie, Paris 1895, page 360 et Revue scientifique n° du 13 juillet 1895).

Utilité de la connaissance des variétés (ou anomalies) osseuses et musculaires au point de vue de l'anatomie plastique. (Le « Moniteur de dessin », n° de juin 1898).

L'anatomie et l'art. — Aperçu historique sur l'étude de l'Anatomie appliquée aux Arts, avec 11 figures. En collaboration avec le professeur Mathias Duval. (La « Revue de l'art ancien et moderne », publiée sous la direction de M. Jules Comte, n°s des 10 octobre et 10 novembre 1898).

De l'expression du mouvement. — Avec 2 figures reproduisant des expériences exécutées sous la direction de l'auteur. (Le « Moniteur du dessin », n° de juin 1901).

Considérations relatives à une forme particulière du talon, avec 3 figures dessinées par l'auteur. (Le « Moniteur du dessin », n° de mai 1902).

Les Orteils; leur forme et leurs caractères expressifs, avec 2 figures dessinées par l'auteur. (Le « Moniteur du dessin », n° de juillet 1902).

B. — ANATOMIE HUMAINE (Anomalies musculaires et osseuses. Varia).

Le corps humain. — Structure et fonctions. Formes extérieures, régions anatomiques, situation, rapports et usages des appareils et organes démontrés à l'aide de 27 planches coloriées, découpées et superposées. Un volume grand in-8° de XVI, 370 pages de texte avec 56 figures et atlas. (Le texte annexé à ces planches a été rédigé par le docteur Kuhl, préparateur au laboratoire d'anthropologie de l'Ecole des Hautes Etudes, Paris 1878; a été traduit en espagnol. (Corps humains 1880).

Atlas d'anatomie élémentaire, démontré à l'aide de planches coloriées, découpées et superposées. Un atlas in-1° de 27 planches, avec texte explicatif, Paris 1895.

Un os surnuméraire du carpe humain. Avec 3 figures dessinées par l'auteur. (Bulletins de la Société d'anthropologie, Paris, 1887, page 303).

Anomalie osseuse et musculaire, avec 9 figures dessinées par l'auteur. (Bulletins de la Société d'anthropologie, Paris, 1890, page 557).

Anomalies musculaires. (Bulletins de la Société d'anthropologie, Paris 1893, page 465).

G. — ANATOMIE DES ANIMAUX (Anatomie et allures du cheval. Anomalies Varia).

Les allures du cheval, démontrées à l'aide d'une planche coloriée, découpée et articulée. Texte et dessins accompagnés d'une introduction, par le professeur Mathias Duval. Grand in-8° de 42 pages, avec 13 figures. Paris, 1883.

Le cheval, extérieur, structure et fonctions, races démontrées à l'aide de 16 planches coloriées, découpées et superposées. Un volume grand in-8° de X, 703 pages de texte avec Atlas (le texte annexé à ces planches a été rédigé par M. Eug. Alix, vétérinaire militaire, lauréat du ministère de la Guerre, Paris 1896. Cet ouvrage a été honoré d'une souscription du ministère de la Guerre.

Allongement anormal du Cubitus et présence d'un muscle rond pronateur chez un cheval. — Avec 3 figures dessinées par l'auteur. (Bulletins de la Société d'anthropologie, Paris 1887, page 701).

Anatomie artistique des animaux. — Un volume in-8° de XII, 300 pages, contenant 143 figures, dont 134 dessinées par l'auteur. Paris 1903.

D. — VARIA.

Le dessin et la peinture. — (Bibliothèque des connaissances utiles). Un volume in-16 de XIII, 304 pages de texte avec 246 figures, dont 238 dessinées par l'auteur. Paris 1895. Cet ouvrage a été honoré d'une souscription du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Note sur les dessins d'Anatomie de Baccio Bandinelli et d'Alessandro Allori. (Le « Moniteur du dessin », n° de juillet 1898).

Note sur quelques dessins anatomiques de Géricault. — (La Chronique des arts et de la curiosité). Supplément à la Gazette des Beaux-Arts, n° du 23 juillet 1898. (A suivre).

HELLIS : Gérant

STUDIOS

(Suite)

« Tout homme a dans le cœur un cochon qui sommeille. » Oui, mais...

Quand le cochon se réveille, il hurle à tue-tête et ce sont ces grognements intempestifs qui peuplaient, l'autre jour, la vaste nef du Studio Gaumont.

En effet, ce jeune pourceau était le gros lot de la tombola de *Ces dames aux chapeaux verts*, film que réalise André Berthomieu pour l'Etoile-Film.

On reconnaissait, dans le décor, Jean Dehelly, Alice Tissot, Simone Mareuil et René Lefebvre, protagonistes de ce film bien français, tiré du roman de Germaine Acremant, dont l'adaptation théâtrale poursuit actuellement une carrière triomphale au Théâtre Sarah Bernard.

(Passe-Partout.)

ÉCHOS — INDISCRÉTIONS

Un nouvel organe au service du cinéma:

Des personnalités du métier viennent de fonder « *Scénario-Office* », spécialisé dans tout ce qui touche les scénarios: scénarios écrits directement pour le cinéma, adaptations de romans, pièces et nouvelles.

Il étudie toutes propositions reçues des auteurs et met à la disposition des réalisateurs un choix de sujets variés, sélectionnés avec soin.

Pour tous renseignements, s'adresser à: « *Scénario-Office* », 8, rue Garancière, Paris, V^e.

Photo-Ciné, 3, rue de Mogador, Paris (IX^e), a publié au mois de juin 1929 une étude sur le « Cinéma Soviétique », écrite par Jean Mitry. Ce travail, sérieusement documenté, mérite de retenir l'attention des intellectuels français, mais constitue surtout un « Catalogue de Films russes ».

A lire aussi « *Champ de blé... Champ de croix* », par Jean Benoît-Lévy.

Philéas FOGG.

Ne soyons ni des ingrats, ni des ignorants !
Professeur CHARLES RICHET.

FRANÇAIS, n'oubliez pas l'inscription à apposer
10, boulevard Montmartre, Paris (IX^e) :

ICI, du 28 Octobre 1892 au 28 Février 1900

Emile REYNAUD (1844-1918)

Créateur de la Projection animée
présenta les **PANTOMIMES LUMINEUSES** (1892-1900)
et les **PHOTO-PEINTURES ANIMÉES** (1896-1900)
de son **THÉÂTRE OPTIQUE**
(Bande perforée, Brevet français 194.482, 1^{er} décembre 1888)
Musique de Gaston PAULIN (1861-1921)

BELGES, n'oubliez pas les anniversaires des principaux
travaux optiques de **Joseph PLATEAU**.

1930, centenaire d'**E.-J. MAREY (1830-1904)**,
nous permettra de fêter ensemble

PLATEAU, REYNAUD, MAREY



BREST

Société anonyme « Union Républicaine du Finistère », 25, rue Jean Macé

1929