

CONCEVOIR UNE ARCHIVE CINÉMATOGRAPHIQUE AUTOUR DE 1900

Frank Kessler, Universiteit Utrecht

« Il s'agit de donner une destination d'intérêt général à une collection de documents cinématographiques recueillis dans des circonstances toutes particulières, et qui ont obtenu une faveur marquée dans les milieux choisis où il m'a été donné de les présenter »¹. C'est en ces termes que Boleslas Matuszewski, opérateur photographique et cinématographique, qui se présente comme photographe du Tsar², explique l'objectif de sa brochure *Une nouvelle source de l'Histoire (Création d'un dépôt de cinématographie historique)*, publiée à Paris au mois de mars 1898. Ce texte important est, à juste titre sans doute, considéré généralement comme une sorte de document fondateur de l'idée d'archivage des films. Mais si, aujourd'hui, Matuszewski « est reconnu comme père fondateur des archives de films »³, cette paternité a été pendant assez longtemps ignorée ou oubliée, comme le démontre Béatrice de Pastre dans une étude sur la genèse de la Cinémathèque de la Ville de Paris, inaugurée le 1^{er} janvier 1926⁴. En même temps, la reconnaissance tardive, mais assez complète de l'importance de Matuszewski dans ce domaine tend à faire oublier à son tour le fait que, dans ces années du tournant du siècle, il y avait aussi d'autres qui ont essayé de promouvoir des projets analogues. Sans vouloir mettre en question de quelque manière que ce soit le rôle précurseur et fondamental de Matuszewski en la matière, je proposerai ici d'aller voir de plus près quel type d'archive de film – ou plutôt : de photographies animées, ou encore de clichés cinématographiques (pour reprendre deux expressions utilisées par Matuszewski lui-même) – il cherche à mettre en place. Par la suite, pour situer cette initiative de Matuszewski par rapport à des propositions analogues au cours des années avant la Première Guerre Mondiale, on regardera aussi du côté de quelques autres contributions sur ce sujet, sans, toutefois, prétendre à une quelconque exhaustivité.

En effet, le lecteur d'aujourd'hui ne peut être que profondément impressionné par la précision avec laquelle Matuszewski décrit le fonctionnement du « Dépôt de cinématographie historique » dont il se fait l'avocat. Il ne prévoit guère de problèmes de constituer une collection de photographies animées, car pour ce qui en est de l'acquisition, « les envois gratuits ou même intéressés ne manqueront pas d'arriver » de la part des photographes professionnels, voire même des amateurs⁵. En ce qui concerne les autres étapes du travail archivistique, Matuszewski déclare :

Un comité compétent recevra ou écartera les documents proposés, après avoir apprécié leur valeur historique. Les rouleaux négatifs qu'il aura acceptés seront scellés dans des étuis, étiquetés, catalogués ; ce seront les types auxquels on ne touchera pas. Le même comité décidera des conditions dans lesquelles les positifs seront communiqués et mettra en réserve ceux qui, pour des raisons de convenance particulière, ne pourront être livrés au public qu'après un certain nombre d'années écoulées⁶.

C'est donc, résumé en quelques phrases seulement, tout le programme de travail d'une archive : la sélection, le catalogue, la conservation et l'organisation de l'accès.

Or Matuszewski, comme il le précise en fait déjà dans le titre de sa plaquette de 1898, considère les photographies animées en premier lieu du point de vue de la valeur qu'elles représentent en tant que documents historiques. Cette « nouvelle source de l'Histoire », dit-il, est supérieure à la photographie fixe, car elle permet non seulement de « vivre à nouveau les heures du passé »⁷, mais en outre elle est plus fiable que celle-là, parce que moins susceptible d'être l'objet de manipulations et de modifications :

*La photographie ordinaire admet la retouche qui peut aller jusqu'à la transformation. Mais allez donc retoucher, de façon identique pour chaque figure, ces mille ou douze cents clichés presque microscopiques... ! On peut dire que la photographie animée a un caractère d'authenticité, d'exactitude, de précision qui n'appartient qu'à elle. Elle est par excellence le témoin oculaire véridique et infallible*⁸.

Quand Matuszewski parle d'une « collection de documents cinématographiques », il faut bien prendre cette tournure de phrase au pied de la lettre. Car si sa brochure, et encore plus peut-être le petit livre intitulé *La Photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*⁹, publié également en 1898, se lit comme un manifeste annonçant les futures archives des films, y compris donc dans la définition de leurs tâches de sélection, de préservation et de présentation, c'est bien la valeur documentaire qui est pour lui un critère quasiment absolu. Et bien que cela puisse sembler aller de soi, il faut insister sur le fait que le projet de Matuszewski exclut très explicitement de son dépôt toute vue cinématographique qui ne sert pas en premier lieu à des fins savantes ou scientifiques. Pour lui, en effet, c'est bien ça la vocation du cinématographe : on devra se détourner « des scènes simplement récréatives ou fantaisistes vers les actions et les spectacles d'un intérêt documentaire, et des *tranches de vie drôle* vers les *tranches de vie publique et nationale* »¹⁰. De ce point de vue, on peut même affirmer que Matuszewski considère le fait que « MM. Lumière rencontrèrent le succès en appliquant la Chronophotographie au divertissement du public »¹¹ plutôt comme un détour ou une déviation du destin essentiellement utilitaire, voire scientifique, de la cinématographie.

Par conséquent, la « commission préposée » chargée de la sélection des bandes à retenir dans une archive « devrait surtout faire un travail d'élimination, exclure tout ce qui serait de pur amusement et ne présenterait pas le caractère particulier d'utilité dont elle s'occupe »¹².

Deux conséquences importantes découlent de cela pour la conception des archives chez Matuszewski. Premièrement, le projet exclut en effet quasiment toute la production commerciale ou « récréative ». La photographie animée est conçue ici avant tout comme un outil ou un témoin. Ni les scènes « fantaisistes » d'un Georges Méliès, ni les vues Lumière, dans la mesure du moins où ces dernières font partie de l'univers du divertissement, ne seraient alors admis au sein des dépôts. Ce sont donc en effet les images cinématographiques en tant que documents qui intéressent Matuszewski, et non pas leur intérêt d'un point de vue esthétique ou artistique. S'il prévoit parmi les diverses applications des photographies animées des enregistrements de la danse, de la pantomime ou encore du jeu d'acteurs dramatiques, il conçoit ceux-ci exclusivement comme des reproductions, et non pas comme des expressions artistiques. Cette opposition entre science et divertissement continue d'ailleurs à dominer les discours sur l'archivage de films, comme en témoigne cette observation de Félix Regnault en 1912 (qui, par ailleurs dit avoir insisté dès 1895 sur le rôle de la chronophotographie dans l'étude de l'homme) dans un article intitulé « Un musée de films » :

*Il serait urgent de réunir les films ayant trait à l'ethnographie ; de telles collections seraient utiles aux recherches scientifiques, sans parler de l'intérêt qu'y trouverait l'enseignement. Mais le film reste un amusement populaire. Aucune Société savante ne s'occupe de les collectionner*¹³.

Cela s'inscrit bien évidemment dans les discours de l'époque par rapport au statut des photographies animées, mais il convient tout de même de souligner que Regnault aussi bien que Matuszewski dans leurs plaidoyers en faveur de la création d'archives cinématographiques n'ont pour objectif que de conserver des documents scientifiques ou historiques enregistrés au moyen d'un appareil cinématographique. Par contre, ce que l'on appellera plus tard « le cinéma », c'est-à-dire les films fictionnels, n'est aucunement jugé digne d'entrer dans les collections.

La deuxième conséquence importante de ce parti pris joue à un niveau plutôt organisationnel ou institutionnel. Car si dans sa première publication Matuszewski propose la « création d'un dépôt cinématographie historique », ceci n'est en fait que l'une des facettes d'un projet beaucoup plus large. Dans *La Photographie animée*, l'auteur présente de nombreuses autres applications de la cinématographie dans des domaines comme notamment l'industrie, la médecine et la chirurgie, mais aussi les arts (dans le sens d'un enregistrement de certaines performances artistiques), l'éducation scolaire, la police, et même au sein de la famille. Au niveau de la cinématographie historique, il précise qu'en dehors des grands événements politiques on peut préconiser des emplois très spécifiques pour l'histoire régimentaire d'une part, et les mœurs locales, les coutumes, le folklore de l'autre. Or, pour ce qui est du dépôt des bandes produites dans ces différents champs d'activité, il faut alors prévoir différents lieux, et de préférence un rattachement à des institutions déjà concernées par l'archivage de documents relatifs à ces différents objets d'études :

*Nous avons considéré que, pour l'industrie, le centre chrono-photographique pourrait être le Conservatoire des Arts-et-Métiers ; pour les choses de médecine, les archives de l'Assistance publique ou le secrétariat de l'Académie de Médecine ; pour l'histoire régimentaire, la Bibliothèque du Ministre de la Guerre. Il n'est pas très malaisé de trouver la place naturelle de quelques autres dépôts spéciaux : ce qui se rapporte aux écoles et à l'enseignement trait au Ministère de l'Instruction publique. La direction des Beaux-Arts prendra ce qui aura un caractère artistique. La Préfecture de police conserverait naturellement avec un soin jaloux tout ce qui la regarde, et ainsi de suite. Pour ne pas prolonger indéfiniment l'énumération, ajoutons seulement que la Bibliothèque nationale ou celle de l'Institut conviendraient pour recevoir tout ce qui se rapporte à l'Histoire*¹⁴.

Il s'agit alors pour Matuszewski de créer toute une série de collections spécialisées qui devraient fonctionner au sein des grandes institutions nationales existant dans le domaine. De même que Regnault pense à une archive de films ethnographiques et de projets analogues sous l'égide d'autres Sociétés savantes. En fait, Matuszewski évoque bel et bien la possibilité d'un « grand Musée central chronophotographique », mais pense que du moins pour l'instant les diverses communautés scientifiques pourront opérer de manière plus efficace¹⁵.

En 1907, Charles Urban, producteur notamment de films de vulgarisation scientifique et très engagé dans la production de films non-fictionnels, vante dans une brochure les mérites du cinématographe en science, dans l'éducation ainsi que dans les affaires d'Etat. Sans adresser en détail la question de la conservation des documents, il précise toutefois qu'il y a là une responsabilité des institutions comme les musées, les universités, voire les autorités publiques :

*Animated pictures of almost daily happenings, which possess no more than a passing interest now, will rank as matters of national importance to future students, and it behoves our public authorities, and the heads of museums and universities, to see that the institutions under their control become possessed of these important moving records of present events*¹⁶.

On notera du reste que la remarque d'Urban concernant l'éventuelle valeur future des vues paraissant pour l'instant anodines rendrait difficile, sinon tout à fait impossible le travail d'un comité de sélection tel que Matuszewski le prévoit dans le cadre de son projet. En effet, qui saurait prédire quel intérêt les images d'un lieu, d'un métier, d'une activité quelconque pourraient avoir dans l'avenir ? Les observations d'Urban impliquent en fait une politique archivistique tout à fait autre. Selon lui, on devrait alors tout garder, parce que tout pourra prendre une valeur insoupçonnée pour les générations futures. Cela dit, Matuszewski prévoit également que la cinématographie de famille pourra avoir son rôle dans le portrait des gens célèbres :

*Ce serait peut-être un plaisir un peu puéril, mais ce serait une grande satisfaction que de retrouver jouant à la balle ou écrivant ses devoirs un enfant devenu Ministre d'État, grand savant, grand artiste, grand industriel, grand manieur d'hommes... ou, qui sait ! Grand criminel !*¹⁷

Le dépôt de cinématographie historique, selon Matuszewski, servirait alors également à la petite histoire, voire à la presse à sensation !

Dans sa brochure, Charles Urban affirme par ailleurs que des archives de films auraient déjà été installées depuis un certain nombre d'années – nous sommes en 1907, donc la mise en place de ces archives daterait de peu d'années après la publication des deux textes de Matuszewski – en France aussi bien qu'aux Etats-Unis. Il s'agirait alors d'institutions d'état plus ou moins secrètes dont le grand public ignore l'existence, sans doute parce que les collections concernent, selon lui, l'armée et la marine.

*Both the French and the United States Governments have for some years preserved cinematographic records of naval and military doings, although the general public has had no knowledge of the fact. The National Library at Washington holds a film collection which is exceedingly large and varied*¹⁸.

Question qui resterait à creuser ! Cela étant, le 20 août 1911 le *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, l'un des grands quotidiens des Pays-Bas, publie un article non signé et cité par la suite dans d'autres journaux. Ce reportage fait état de l'existence d'une archive cinématographique municipale à Bruxelles dont un certain M. Des Marez, archiviste de la ville, est le responsable¹⁹. L'initiative aurait été proposée l'année précédente par un député de la ville, M. Huysmans. Or, ce qui est tout à fait frappant dans l'article, c'est que l'on y fait explicitement référence à Matuszewski. Contrairement à ce qui se passe à Paris où ce père fondateur n'est pas évoqué dans les débats autour de la cinémathèque de la ville, en Belgique la brochure du Polonais semble avoir joué un certain rôle dans la constitution d'une collection de bandes cinématographiques, ou encore c'est le journaliste qui a fait le lien. Car il n'est pas tout à fait clair si l'évocation de Matuszewski et de son texte *Une nouvelle source de l'Histoire* vient dudit M. Des Marez ou de l'auteur anonyme de l'article (par contre, il est dit en toutes lettres que M. Huysmans n'était pas au courant de son « prédécesseur »). Mais peu importe, ce qui nous intéresse ici c'est qu'on en résume les idées centrales dans une article de presse néerlandais, ce qui montre bien que la brochure a dû être diffusée du moins un peu, y compris en dehors de la France.

Les premiers films à entrer dans l'archive sont également énumérés : les obsèques du Roi Léopold II, l'entrée en ville du Roi Albert, des visites d'État, l'inauguration de l'Exposition universelle – le type de vues que, précisément, préconisait Matuszewski. On pourra ajouter ici que, plus ou moins à la même époque, un projet analogue est mis en place au Danemark.

L'initiative vient du journaliste Anker Kirkeby et est jointe par le producteur Ole Olsen de la Nordisk et un photographe, Peter Elfelt. Elle aboutit en 1913 avec des donations de films d'un intérêt historique à la Bibliothèque Royale²⁰.

En 1912 une petite brochure d'une douzaine de pages, intitulée *Cinematograph Films : Their National Value and Preservation* est publié à Londres. L'auteur, Alex J. Philip, est probablement bibliothécaire de profession²¹. La plus grande partie du texte, cependant, est consacrée à un résumé très succinct de l'histoire du cinématographe d'un point de vue exclusivement anglo-saxon. Dans l'introduction, Philip rappelle que « so far, there has been only one attempt recorded to do anything by way of making a systematic collection of films, and preparing them with a view to their permanent preservation »²², mais il ne précise pas à qui l'on doit cette initiative. On ne peut donc que spéculer si cette remarque se réfère en effet à Matuszewski. Par contre, Philip était à coup sûr en contact avec Charles Urban, car non seulement il le remercie pour les renseignements que ce dernier lui a fournis sur le fonctionnement du système Kinemacolour (que Philip présente dans son petit survol historique), mais en plus Urban est nommé comme donateur possible de films pour l'archive nationale que Philip appelle à constituer : « But a nucleus is already to hand in the formation of a *kinematograph* collection by Mr. Urban's munificent offer to present the historic films he has made and collected during the time kinemacolour has been in use »²³. (On se souviendra par ailleurs que Matuszewski, pour son propre projet, déclarait vouloir « donner une destination d'intérêt général à une collection de documents cinématographiques », collection qui, en l'occurrence, est constituée de ses propres films.)

En ce qui concerne les principes de sélection pour l'archive, Philip partage l'attitude de Matuszewski. Par rapport à la quantité d'objets qui entreront chaque année, il remarque que « very many of these films are frankly amusing and would find no place in a national historical repository »²⁴. Et quand il énumère par la suite les types de films à y réunir, il nomme des sujets historiques, médicaux, artistiques et techniques, « omitting, of course, films of reconstructed subjects »²⁵. Chez Philip c'est toujours l'intérêt du filmé qui prime, tandis que les scènes ayant une vocation d'amusement seront par principe écartées des collections.

On remarquera cependant, que Philip n'exclut nullement la coopération avec des producteurs commerciaux comme, notamment, Charles Urban, tandis que pour Matuszewski l'entreprise des Frères Lumière appartient clairement au domaine du « divertissement ».

L'attitude de Philip correspond largement aux débats autour de la valeur du cinématographe menés à l'initiative d'éducateurs et de pédagogues au cours de ces années-là. Ceux-ci apprécient également la force documentaire de la photographie animée, mais condamnent les drames et ainsi que quasiment tous les autres films fictionnels²⁶.

Contrairement à Matuszewski, Philip conçoit l'archive historique dès le début comme une institution nationale, en premier lieu pour des raisons financières :

*Altogether the cost, say £ 20,000 a year, is a mere bagatelle for a national institution, although it is quite out of the question for a local institution. The local institution, however, has its sphere of usefulness in taking and preserving records of local events. These, as a rule, are not very numerous, probably not more than ten or twelve each year*²⁷.

Philip prévoit ainsi une sorte de division de travail entre des archives locales et la grande institution nationale, de même qu'il voit cette dernière fonctionner à un niveau tout à fait autre que les

différents services mettant à disposition des films pour des fins pédagogiques ou scientifiques, les pratiques donc que Klaas de Zwaan a caractérisée comme « pré-archivistiques »²⁸.

*This suggested National Cinematograph Library must not be confused with the everyday use of films for scientific and educational purposes in schools, colleges, and medical and other lecture theatres, where films are hired for use and returned when done with. This practice is in use already, and would not be affected in any way by my proposal*²⁹.

La proposition ne semble cependant pas avoir eu de suite dans l'immédiat, mais elle montre bien que la réflexion sur la préservation de films à l'usage des futures générations est déjà bien mise en route. Toutefois, comme on l'a vu, dans toutes ces initiatives, les films sont considérés exclusivement du point de vue de leur valeur documentaire, et non pas par rapport à leur valeur cinématographique. Ou, pour le dire autrement, ce que l'on cherche à archiver, ce sont en fait des *sujets* spécifiques en non pas leur mise en forme par le cinématographe, et le matériau film n'est finalement que le support nécessaire à la préservation des sujets. Or, il est intéressant à constater qu'au moment où les premiers projets de ce type commencent à se réaliser – à Bruxelles, à Copenhague et peut-être ailleurs – ils suivent dans l'ensemble, en connaissance des textes de Matuszewski ou non, les lignes directives esquissées en 1898 dans *Une nouvelle source de l'Histoire et La Photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*. Mais en même temps, et parallèlement, une réflexion théorique sur le cinéma en tant que moyen d'expression artistique commence également à prendre forme. Que l'on pense, pour la France par exemple, aux réflexions de Georges Méliès sur les « Vues cinématographiques » en 1907, à l'étude de Victorin Jasset sur la mise en scène, publiée en 1911, ou encore aux tentatives de définir à un niveau juridique le statut artistique du cinématographe à la même époque³⁰. Ces discours se développent alors de manière largement indépendante des débats sur l'archivage des films. Penser l'archive autour de 1900, c'est penser la sélection, la préservation et la future consultation de documents cinématographiques. Par contre, la conception de l'archive cinématographique en tant que dépôt d'œuvres d'art, du Septième Art plus précisément, semble plutôt s'inscrire dans une autre histoire.

- 1 Boleslas Matuszewski, *Une nouvelle source de l'Histoire (Création d'un dépôt de cinématographie historique)*, Imprimerie Noizette et Cie, Paris 1898, p. 5. Reproduction en fac-similé in Boleslas Matuszewski, *Écrits cinématographiques*, AFHRC, Paris 2006 (publication sous la direction de Magdalena Mazaraki).
- 2 Ce qui, pris à la lettre, est tout à fait exact, car il a en effet filmé le Tsar à plusieurs occasions, mais il n'a pas eu de fonction officielle auprès de la cour impériale de Russie, comme on pourrait le croire. Pour des repères biographiques cf. Magdalena Mazaraki, *Boleslas Matuszewski : De la restitution du passé à la construction de l'avenir*, dans Boleslas Matuszewski, *Écrits cinématographiques*, cit., pp. 11-46.
- 3 *Idem*, p. 13.
- 4 Béatrice de Pastre, *Créer des archives cinématographiques à Paris. L'oubli du père ou les héritiers parisiens de Boleslas Matuszewski*, dans Boleslas Matuszewski, *Écrits cinématographiques*, cit., pp. 67-85. Toutefois, en histoire il faut bien se garder d'affirmer trop vite ce genre de « premières fois ». Stephen Bottomore a montré non seulement que dès 1896 le pionnier britannique Robert William Paul a lancé une initiative pour déposer des films auprès du British Museum, mais qu'il y avait eu déjà d'autres projets de ce genre. Cf. Stephen Bottomore, « 'The Collection of Rubbish.' Animatographs, archives and arguments, London, 1896-97 », dans *Film History*, vol. 7, n° 3, 1995, pp. 291-297.

- 5 Boleslas Matuszewski, *Une nouvelle source de l'Histoire*, cit., p. 10.
- 6 *Idem*, pp. 10-11 (c'est Matuszewski qui souligne).
- 7 *Idem*, p. 9.
- 8 *Ibidem* (c'est Matuszewski qui souligne).
- 9 Boleslas Matuszewski, *La Photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*, Imprimerie Noizette et Cie, Paris 1898, reproduction en fac-similé dans Boleslas Matuszewski, *Écrits cinématographiques*, cit.
- 10 Boleslas Matuszewski, *Une nouvelle source de l'Histoire*, cit., pp. 6-7 (c'est Matuszewski qui souligne).
- 11 Boleslas Matuszewski, *La Photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*, cit., p. 10.
- 12 *Idem*, p. 57.
- 13 Félix Regnault, « Un musée de films », dans *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, VI Série, vol. 3, n^{os} 1-2, 1912, p. 95.
- 14 Boleslas Matuszewski, *La Photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*, cit., p. 56.
- 15 *Ibidem*.
- 16 Charles Urban, *The Cinematograph in Science, Education and Matters of State*, Charles Urban Trading Co., London 1907, pp. 18-19.
- 17 Boleslas Matuszewski, *La Photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*, cit., p. 52.
- 18 Charles Urban, *The Cinematograph in Science, Education and Matters of State*, cit., p. 22.
- 19 « Kinematografische archieven », dans *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 20 août 1911. Je remercie Klaas de Zwaan de m'avoir communiqué ce document.
- 20 Cf. Esben Krohn, *The First Film Archive*, dans Dan Nissen et al. (sous la direction de), *Preserve then Show*, The Danish Film Institute, Copenhagen 2002, pp. 186-195. Je remercie Sabine Lenk de m'avoir signalé ce texte. Parmi les initiatives de ce genre on pourrait aussi, malgré son caractère très spécifique, compter aussi celle du banquier français Albert Kahn et ses « Archives de la planète ». Sur cette initiative cf. Paula Amad, *Counter-Archive. Film, the Everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète*, Columbia University Press, New York 2010. Cf. en outre la contribution de Klaas de Zwaan dans le présent volume qui discute la genèse de l'Archive de Films Central Néerlandais.
- 21 Alex J. Philip, *Cinematograph Films : Their National Value and Preservation*, Stanley Paul & Co., London 1912. Sur la couverture, on précise : « Reprinted from 'The Librarian' ».
- 22 *Idem*, p. 1.
- 23 *Idem*, p. 10.
- 24 *Idem*, p. 8.
- 25 *Idem*, p. 9.
- 26 Entre autres Sabine Lenk, *Théâtre contre Cinéma. Die Diskussion um Kino und Theater vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich*, MAKS Publikationen, Münster 1989, pp. 209-247.
- 27 Alex J. Philip, *Cinematograph Films : Their National Value and Preservation*, cit., p. 9.
- 28 Cf. la contribution de Klaas de Zwaan dans le présent volume.
- 29 Alex J. Philip, *Cinematograph Films : Their National Value and Preservation*, cit., p. 10.
- 30 Georges Méliès, « Les vues cinématographiques » (1907), version éditée et annotée par Jacques Malthête en supplément du livre d'André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, CNRS Editions, Paris 2008, pp. 195-222 ; Victorin Jasset, « Étude de la mise en scène en cinématographie », dans *Ciné-Journal*, n^{os} 165 à 170 (parus entre 21 octobre et le 25 novembre 1911) ; Émile Maugras, Maurice Guégan, *Le Cinématographe devant le droit*, V. Giard & E.V. Brière, Paris 1908.