

Université Lumière Lyon 2
École doctorale Lettres, Langues, Linguistique et Arts
Laboratoire Passage XX-XXI
Doctorat Lettres et Arts
Mention études cinématographiques et audiovisuelles

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences
Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Doctorat
Mention études cinématographiques

Former c'est normer

Le développement de l'enseignement technique cinématographique en France (1915-1937)

Par René OSI

Thèse de doctorat réalisée en cotutelle à l'Université Lumière Lyon 2 et à l'Université de Montréal

Dirigée par Martin BARNIER et André GAUDREAULT

Présentée et soutenue publiquement à l'Université Lumière Lyon 2, le 6 décembre 2024

Devant un jury composé de :

Martin BARNIER, professeur des universités, Université Lumière Lyon 2

André GAUDREAULT, professeur titulaire, Université de Montréal

Priska MORRISSEY, professeure des universités, Université Rennes 2

Giusy PISANO, professeure des universités, École nationale supérieure Louis-Lumière

Laurent VERAY, professeur des universités, Université Sorbonne-Nouvelle

Valérie VIGNAUX, professeure des universités, Université de Caen

Informations sur cette version du dépôt

Cette version correspond à celle qui a été soumise au jury, le 30 septembre 2024. Une seule modification a été apportée : la correction d'une faute d'orthographe dans le résumé en page n°3, remplacement du mot *dénué* par *dénuée*. La bibliographie, initialement mal réalisée, a fait l'objet d'une correction portée à la connaissance du jury, le 6 décembre 2024, jour de la soutenance. Cette correction a été annexée à la présente version tout en maintenant la version originale, afin de respecter l'intégrité du processus et ses imperfections, ainsi que les critiques formulées par les rapporteurs. Je travaille actuellement à la correction, à l'amélioration et au développement de ces travaux. Si des mises à jour ou des échanges scientifiques vous intéressent, je vous invite à me contacter aux deux adresses suivantes : r.osi@univ-lyon2.fr et reneosipro@gmail.com. Je vous remercie de l'attention que vous portez à mes travaux.

M. René OSI

Je remercie,

Martin et André pour leur soutien inconditionnel.

Les membres du jury pour l'évaluation de mes recherches et leur disponibilité pour la soutenance.

Le corps enseignant et administratif, les collègues doctorants et les étudiants à Lyon et à Montréal.

Les personnels des fonds d'archives.

Les proches.

À Crayon



À Lagoon



RÉSUMÉ

S'appuyant sur des archives inédites ou peu exploitées, cette thèse examine le développement de l'enseignement technique cinématographique en France entre 1915 et 1937. Elle montre que la scolarisation des techniques, initiée par l'État et les acteurs industriels, se réalise en l'absence d'impératifs économiques ou technologiques majeurs. Cette démarche, bien que déconnectée des besoins immédiats du marché, révèle que les différentes parties cherchent à renforcer leur influence sur l'industrie du film.

L'analyse du projet inabouti d'une école nationale de photographie et de cinématographie en 1919, ainsi que de la création de l'École technique de photographie et de cinématographie en 1926 par les fabricants et marchands d'appareils, montre comment ces initiatives ont alimenté les débats entre l'État et les industriels. La formation, d'apparence neutre et dénuée de poids normatif, est en réalité un espace stratégique que chacun souhaite contrôler pour orienter l'évolution du secteur.

Alors qu'on considère généralement que les échanges entre l'État et les industriels se focalisent sur des questions de fiscalité et de régulation du marché, surtout à partir des années 1930, cette recherche montre, à travers l'exemple de la scolarisation des techniques cinématographiques, que les dynamiques institutionnelles sous la Troisième République se révèlent plus nuancées dans leurs enjeux et se développent progressivement dans le temps.

Mots-clés : histoire du cinéma français ; enseignement technique ; Troisième République

ABSTRACT

Based on previously unexplored or little-used archives, this thesis examines the development of practical filmmaking courses in France between 1915 and 1937. It demonstrates that the schooling of film techniques, initiated by both the State and industrial actors, occurs in the absence of major economic or technological imperatives. This approach, though disconnected from the market's immediate needs, reveals that the different parties aim to strengthen their influence over the film industry.

The analysis of the abandoned project for a national school of photography and cinematography in 1919, along with the creation of the *École technique de photographie et de cinématographie* in 1926 by manufacturers and merchants of equipment, shows how these initiatives fueled debates between the State and industrialists. Education, seemingly neutral and devoid of regulatory weight, is, in reality, a strategic area that each party seeks to control to shape the sector's evolution.

While it is generally believed that exchanges between the State and industrialists focus on fiscal and market regulation issues, especially from the 1930s onward, this research, through the example of the schooling of filmmaking techniques, reveals that institutional dynamics under the Third Republic are in fact more nuanced in their stakes and develop progressively over time.

Keywords: history of French cinema ; practical filmmaking courses ; Third Republic.

TABLES DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	3
ABSTRACT.....	4
TABLES DES MATIÈRES	5
FIGURES	8
INTRODUCTION.....	11
Première partie L'École nationale de photographie et de cinématographie Chronique d'un échec (1915-1919)23	
Chapitre 1 Le contexte réglementaire	30
1. Les mesures d'exception.....	31
2. La mobilisation de l'industrie.....	38
Chapitre 2 La tutelle de l'État sur les sections photographiques et cinématographiques.....	45
1. Interventions préalables.....	46
2. La création des sections.....	51
3. L'articulation des échelons administratifs	56
4. L'ingérence de l'État	65
5. L'expansion commerciale des sections.....	79
6. La transformation des sections	87

Deuxième partie L'École technique de photographie et de cinématographie Membres et principes fondateurs (1919-1923).....	115
Chapitre 3 Paul Montel	119
1. Données biographiques.....	120
2. Correspondances Montel-Lumière : Courtisaneseries	127
3. Correspondances Montel-Lumière : Le ralliement des industriels	136
Chapitre 4 La Chambre syndicale des fabricants et négociants de la photographie.....	146
1. Statuts	147
2. Microcosme	151
3. La CSFNP et l'enseignement.....	155
Chapitre 5 Des visites d'écoles en Europe à l'élaboration du programme.....	159
1. Le panel d'écoles.....	161
2. Les plans et le programme de l'ETPC.....	170
Troisième partie L'École technique de photographie et de cinématographie Premier cycle d'activité (1924-1937)	187
Chapitre 6 Vers l'ouverture de l'école	193
1. 1924, consolider des partenariats.....	194
2. 1925 et 1926, contretemps.....	201
Chapitre 7 Données d'activité.....	216

1. Le rapprochement entre l'ETPC et la Direction générale de l'enseignement technique	218
2. Décisions administratives et évènements protocolaires.....	224
3. Les cycles complets	234
4. Les cycles complémentaires et le laboratoire de recherches.....	258
Chapitre 8 La nationalisation de l'ETPC	266
1. La situation financière de l'ETPC	267
2. L'intervention de Jean Zay	272
3. Les tractations autour de la nationalisation de l'ETPC.....	276
CONCLUSION	285
SOURCES.....	295
Fonds d'archives.....	295
Bases de données en ligne	297
BIBLIOGRAPHIE	298
Ouvrages.....	298
Sections d'ouvrages.....	300
Articles.....	301
Travaux universitaires	302

FIGURES

Figure.1	Le commandant Carence, les capitaines Delorme et de Gonay Pierre-Marcel Lévi et Paul Léon.	23
Figure.2	Composition de la commission d'examen.....	99
Figure.3	Programme de l'École nationale de photographie et de cinématographie, 4 feuillets.....	111
Figure.4	Autochrome Lumière représentant Paul Montel.	115
Figure.5	Mot de remerciements de Louis Lumière à Paul Montel	131
Figure.6	Photographie du banquet de la CSFNP	152
Figure.7	Photographie du banquet de la CSFNP	153
Figure.8	Liste des exposants.....	153
Figure.9	Liste des exposants.....	154
Figure.10	Membres fondateurs de la société d'études.....	154
Figure.11	Emploi du temps hebdomadaire de la section photographique	176
Figure.12	Emploi du temps hebdomadaire de la section cinématographique.....	177
Figure.13	Plans de l'ETPC en décembre 1923, 2 feuillets	182
Figure.14	M. Louis Lumière accompagné des étudiants de l'ETPC	187
Figure.15	Une partie des congressistes réunis à Bordeaux du 16 au 21 juin	200
Figure.16	Les plans de l'école, 3 feuillets	204
Figure.17	Annonce de l'ouverture de l'ETPC en couverture du <i>Photographe</i>	208

Figure.18	Arrêté accordant la reconnaissance par l'État à l'ETPC	225
Figure.19	Publicité pour l'ETPC avec l'en-tête présumé polémique	226
Figure.20	Photographie prise à l'occasion de l'inauguration de l'ETPC le 18 juin 1930.....	228
Figure.21	Photographie prise à l'occasion de l'inauguration de l'ETPC le 18 juin 1930.....	229
Figure.22	Photographie prise à l'occasion de l'inauguration de l'ETPC le 18 juin 1930.....	229
Figure.23	Programme de l'inauguration	230
Figure.24	Extrait du programme de la section cinématographique	239
Figure.25	Extrait du cours de cinématographie sonore donné à l'ETPC par M. Courant	240
Figure.26	Conditions d'admission.....	242
Figure.27	Encart sur les diplômés publié dans <i>Le Photographe</i>	244
Figure.28	Liste des diplômés publiée au Journal officiel du 30 octobre 1932.....	245
Figure.29	Photographie publicitaire par M. L. Prévot, diplômé de l'ETPC	247
Figure.30	Document d'enseignement de l'ETPC sur la retouche industrielle	248
Figure.31	Étudiant de l'ETPC à l'oeuvre	249
Figure.32	Étudiante de l'ETPC à l'oeuvre.....	250
Figure.33	Exercice publicitaire réalisé à l'ETPC	251
Figure.34	Exercice publicitaire réalisé à l'ETPC	252
Figure.35	Exercices publicitaires réalisé à l'ETPC	252
Figure.36	Offres d'emploi à destination des étudiants de l'ETPC.....	253

Figure.37	Publicité pour un établissement à Saint-Etienne	254
Figure.38	Recherche d'emploi.....	254
Figure.39	Recherche d'emploi.....	254
Figure.40	Recherche d'emploi.....	254
Figure.41	Responsables pédagogiques de l'ETPC	255
Figure.42	Publicité pour un ouvrage d'Alphonse-Henri Cuisinier	256
Figure.43	Liste des enseignants de l'ETPC au 15 juin 1931	257
Figure.44	Annonce d'un cours de sensitométrie.....	258
Figure.45	Annonce et programme des conférences, 2 feuillets	259
Figure.46	Annonce de la création d'un laboratoire de recherches à l'ETPC	262
Figure.47	Note sur le laboratoire de recherches, 2 feuillets.....	264
Figure.48	Appel au versement de la taxe d'apprentissage à l'ETPC	269
Figure.49	Note sur la création d'enseignements cinématographiques artistiques, 2 feuillets.....	292

INTRODUCTION

Sujet

Bien que la recherche se soit penchée sur le développement des techniques cinématographiques en France, les données concernant leur enseignement et leur apprentissage, conditions essentielles de leur utilisation, demeurent dans l'angle mort de ces études : potentiellement présentes, mais invisibles.

Avant de déterminer une période précise, il était nécessaire de choisir parmi les premières modalités de formation professionnelle, incluant l'apprentissage sur le lieu de production, l'autoformation et l'enseignement technique au sein d'une structure scolaire. Ce choix préliminaire était motivé par le peu de recherches détaillées sur ces sujets et par la nécessité d'éviter la dispersion de nos investigations, chaque déclinaison nécessitant la constitution d'un corpus spécifique et une approche méthodologique adaptée.

Pour la formation réalisée sur le lieu de travail, les interactions entre techniciens et apprentis sont fondées sur l'observation, les échanges verbaux et la répétition de gestes. Ces processus sont, par exemple, rapportés dans des mémoires ou des nécrologies, des sources qui offrent principalement un retour d'expérience du point de vue de l'apprenant. Quant à documenter l'enseignement, on dispose théoriquement d'autant de méthodes que de tuteurs. Concernant l'autoformation, la constitution d'un corpus est complexe en raison de la diversité des supports pédagogiques impliqués. Des éléments aussi variés qu'un traité d'optique, une visite de musée ou le visionnage d'un film peuvent, après tout, contribuer à cette forme d'apprentissage. Notre choix s'est donc porté sur l'enseignement technique, dont l'acceptation est stable depuis la fin du XIX^e siècle et dont le caractère formel offrait un accès potentiel à des archives.

D'après les connaissances disponibles, l'offre initiale d'enseignement cinématographique dans un cadre scolaire ou apparenté comprend les initiatives suivantes :

- Des groupements et des sociétés savantes qui proposent ponctuellement des cours et des conférences ;
- Des formateurs qui, à titre individuel, dispensent des cours¹ ;
- Des écoles d'ingénieurs et d'art qui donnent des cours adaptés ou adaptables aux métiers du cinéma ;
- Enfin, l'École technique de photographie et de cinématographie (ETPC) qui, à partir de 1926, devient le premier établissement dont la structure administrative est dédiée à l'enseignement technique photographique et cinématographique.

Intégrée au système éducatif d'État en 1937, l'ETPC, toujours en activité sous le nom d'École nationale supérieure Louis-Lumière (ENSL), est, jusqu'en 1943 et l'ouverture de l'Institut des hautes études cinématographiques² (IDHEC), le seul établissement de ce type en France. Nous avons envisagé l'ETPC comme point de départ pour examiner la scolarisation de l'apprentissage des techniques cinématographiques, plutôt que d'autres formes d'enseignement, en raison de sa structure administrative spécialisée, de la pérennité de son fonctionnement et de l'engagement des pouvoirs publics, autant d'aspects qui laissent présager d'une éventuelle richesse documentaire. De plus, la nationalisation de cette institution en 1937 nous permettait d'envisager la possibilité d'une fin de cycle, peut-être même d'une rupture, ouvrant la voie à une périodisation dont la limite serait *dépendante de l'objet à périodiser*³.

¹ « Avec le passage au parlant, plusieurs comédiens reconnus proposent à leur tour des formations, tandis que la pertinence et les modalités de création d'un éventuel conservatoire du cinéma ne cessent d'être débattues. » Myriam Juan, « On naît acteur de cinéma... on ne le devient pas ». *Artiste cinématographique : un métier en quête de formation (1919-1939)* », 1895 : *Revue d'histoire du cinéma*, 2011/3 (n°65), p.180-199, p.188.

² L'école est toujours en activité sous le nom d'École nationale supérieure des métiers de l'image et du son, plus communément appelée La Fémis ou FEMIS.

³ « La périodisation reste finalement toujours dépendante de l'objet à périodiser. En effet, l'historien doit toujours se demander de « quoi », au juste, il est en train de faire l'histoire. » André Gaudreault et Philippe Marion, « Pour une nouvelle approche de la périodisation en histoire du cinéma », *Cinémas*, 2007/2-3 (n°17), p.215-232, p.221.

État de l'art

Les travaux existants convergent pour indiquer que l'ETPC est fondée avec le soutien d'industriels et de commerçants du secteur de la photographie et du cinéma. Bien que l'implication des professionnels dans le développement de l'enseignement technique soit conforme aux pratiques de l'époque, les conditions favorables à la scolarisation de l'apprentissage, telles qu'une restructuration profonde du secteur ou des besoins technologiques pressants, ne sont pas réunies lorsque son développement commence en 1921. Cette situation soulève donc des interrogations sur les motivations réelles des industriels à soutenir ce projet.

Avant la Première Guerre mondiale, la production cinématographique française, alors florissante, se tourne principalement en studio, lieu où la formation se déroule⁴. Cette méthode est privilégiée car elle est économique pour les employeurs, le matériel et les tuteurs étant déjà sur place. Elle est également avantageuse pour les techniciens et ouvriers, car la maîtrise et la rétention des savoir-faire leur permettent de se rendre indispensables. Les techniques cinématographiques ne subissent pas de changements majeurs jusqu'à la standardisation du cinéma parlant à la fin des années 1920⁵. Sur le plan économique, la crise qui marque cette décennie, exacerbée par la concurrence des productions américaines et allemandes, ne conduit pas les industriels à réévaluer la formation. Au lieu de cela, leurs revendications se concentrent sur le contingentement des films étrangers et l'allègement fiscal⁶.

⁴ Stéphanie Salmon, *Pathé : À la conquête du cinéma (1896-1929)*, Paris, Tallandier, 2014, p.136-174.

⁵ Avec l'arrivée du cinéma parlant, on observe notamment l'émergence d'un profil hybride d'ingénieur-technicien, qui exige des compétences théoriques ne pouvant plus être acquises uniquement *sur le terrain*. Martin Barnier, « Les premiers ingénieurs du son français », *I895*, 2011/3 (n°65), p.200-217.

⁶ Paul Leglise, « Le cinéma parlant (1929-1940) », dans *Histoire de la politique du cinéma français : Le cinéma et la III^e République*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1970, p.71-299.

Problématique

Ne trouvant pas d'explication satisfaisante dans le contexte immédiat, nous avons exploré la production cinématographique durant la Première Guerre mondiale, cherchant un lien ou une continuité pouvant éclairer le développement de l'ETPC. Au cours de ces investigations, nous avons découvert qu'entre le 17 février et le 14 avril 1919, au moment de la démobilisation, les pouvoirs publics envisagent la création d'une école nationale de photographie et de cinématographie. Ce projet, lié à la transformation des sections photographiques et cinématographiques de l'armée en service civil, est finalement abandonné, la fin de la guerre rendant obsolète la gestion publique de la production d'images. Parmi les opposants à ce projet figurent des acteurs majeurs des corporations de la photographie et du film, qui participeront par la suite à la création de l'ETPC.

Entre 1919 et 1921, à deux reprises et avec des mêmes personnalités impliquées, survient la volonté de scolariser l'apprentissage des techniques cinématographiques. D'abord par les pouvoirs publics, qui échouent, puis par les industriels, qui y parviennent. Cette récurrence se produit sans qu'un besoin clairement défini, tel qu'une transformation technologique majeure ou une demande accrue de main-d'œuvre spécialisée, ne justifie de telles initiatives. Une perspective de recherche s'est alors consolidée autour d'une série de questions.

Quels sont les motifs derrière ces tentatives de scolarisation ? La formation est-elle la préoccupation principale ou sert-elle un autre objectif ? Le contrôle de la formation influence-t-il d'autres aspects des pratiques cinématographiques, et si oui, lesquels ? C'est à ces interrogations que notre recherche tâchera de répondre.

Hypothèses

Notre recherche part du constat que la scolarisation de l'apprentissage des techniques cinématographiques s'opère à contretemps des exigences du marché. Cela nous conduit à formuler des hypothèses sur les motivations sous-jacentes des acteurs industriels et des instances gouvernementales.

En 1919, la proposition d'une école nationale, avancée par les pouvoirs publics à la fin de la Première Guerre mondiale, semble être une tentative de maintenir le contrôle de l'État sur le cinéma en se réorientant vers un domaine d'intervention plus légitime comme l'enseignement. Cette initiative, visant à transformer les services de propagande de l'armée en conservatoire de la photographie et du cinéma, est envisagée précisément au moment où la démobilisation et le retour à la paix auraient normalement rendu ce type de contrôle non conforme aux principes libéraux du commerce et de l'entreprise privée.

Concernant la création de l'ETPC, si l'engagement du corps patronal correspond aux pratiques de l'époque, les conditions économiques et technologiques ne justifient pas à elles seules cette initiative. Il semblerait que les professionnels, impactés par les restrictions et la confiscation de la production durant la guerre, aient perçu dans le soutien et la création de l'ETPC une opportunité de reprendre en main leurs intérêts et de se prémunir contre toute tentative de réappropriation de leur domaine par l'État. En façonnant l'ETPC, ils auraient donc consolidé leur vision spécifique de l'industrie cinématographique.

En résumé, l'enseignement technique pourrait être un facteur supplémentaire dans les interactions entre l'État et les industriels, visant à façonner, orienter et contrôler les normes du secteur cinématographique.

Résolution

Pour aborder ces hypothèses, nous revisiterons d'abord l'activité des sections photographiques et cinématographiques de l'armée, établies dès le premier semestre de 1915 et démantelées lors de la démobilisation en avril 1919. Notre analyse portera sur le cadre administratif et réglementaire qui a permis l'extension de l'influence étatique, d'abord centrée sur la propagande, vers des domaines commerciaux touchant directement les professionnels du secteur. Le prolongement de ce contrôle dans l'après-guerre, envisagé notamment à travers le projet d'une école nationale de photographie et de cinématographie, est perçu par les professionnels comme une expansion de l'ingérence de l'État, renforçant leur méfiance face aux intrusions potentielles.

Nous approfondirons ensuite le développement de l'ETPC en identifiant précisément ses fondateurs. L'implication de certains d'entre eux dans les sections photographiques et cinématographiques de l'armée, ainsi que leur connaissance des ambitions étatiques, nous amène à interroger les véritables motivations de leur engagement. Majoritairement issus de la Chambre syndicale des fabricants et négociants de la photographie (CSFNP), nous analyserons comment la défense de leurs intérêts a potentiellement influencé la création et l'évolution de l'école.

Nous retracerons enfin l'activité de l'ETPC afin de déterminer si son rôle se limite à la formation technique ou s'il répond également à d'autres objectifs. En examinant la nationalisation de l'établissement en 1937, nous chercherons à comprendre si cette étape constitue une tentative de l'État pour renforcer son contrôle sur l'industrie cinématographique.

Limites

Si notre focalisation sur l'enseignement technique permettait de découvrir des archives, elle conduisait également à une impasse. Entre 1915 et 1937, seules une tentative inachevée et l'ETPC sont documentées, un échantillon restreint qui limite les perspectives. Ce spectre réduit pourrait donner l'impression que notre recherche se concentre uniquement sur l'ETPC, ce qui est en partie vrai, l'ETPC étant le seul établissement d'enseignement technique en activité sur cette période. Étendre la périodisation jusqu'à l'IDHEC en 1943 aurait permis de diversifier l'analyse et de fournir un point de comparaison. Cependant, la recherche d'archives liées à l'ETPC a monopolisé le temps alloué à cette thèse, rendant impossible une étude aussi poussée d'une autre institution.

Par ailleurs, que l'on étudie l'école nationale inachevée ou l'ETPC, le problème reste le même. La majorité des archives disponibles provient des représentants des pouvoirs publics ou des fondateurs de l'ETPC, avec des documents souvent orientés. Nous avons veillé à indiquer clairement le caractère partial de ces sources, en précisant leur orientation chaque fois que nécessaire.

Enfin, une dernière limite à prendre en compte est la nature hybride de cette recherche, qui se situe au carrefour de deux champs historiographiques distincts : l'histoire institutionnelle du cinéma⁷ et celle des institutions scolaires. Ce positionnement peut donner l'impression de s'éloigner du cinéma proprement dit, car il nous amène à naviguer entre des perspectives parfois très différentes. Bien que ces deux domaines se rejoignent autour de l'enseignement technique, cette

⁷⁷ « Il s'agit au fond d'une histoire surtout centrée sur les rapports du politique et de la profession, progressivement encadrée et protégée. » Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma.*, Paris, Armand Colin, 1992, p.203.

approche élargie peut parfois soulever des doutes sur le champ historiographique auquel cette étude contribue réellement.

Corpus

La constitution du corpus autour des sections photographiques et cinématographiques de l'armée visait un renouvellement des sources, indispensable pour approfondir les connaissances actuelles. Nous avons donc privilégié les archives de la Médiathèque du patrimoine et de la photographie, afin de bénéficier d'un éventail documentaire moins exploité que celui de l'Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense et du Service historique de la Défense. Ce choix nous a permis d'accéder à des documents administratifs peu explorés, exposant notamment les interactions des professionnels avec les sections, leur exclusion et la progressive prise de contrôle par l'État. Parmi ces documents, les procès-verbaux de la commission dédiée à la transformation des sections en service civil se distinguent et dévoilent le programme d'une école jusqu'alors inconnue.

La constitution du corpus sur l'ETPC représentait un défi majeur, notamment en raison de l'absence d'archives directement liées à l'établissement. Par exemple, l'ENSSL ne possède que quatre brochures couvrant la période de la création de l'école jusqu'à sa nationalisation en 1937⁸. Pour surmonter ces contraintes, nous avons exploré les archives des fondateurs de l'école, en particulier celles de Paul Montel, directeur de l'ETPC jusqu'en 1946 et membre de la CSFNP, pour laquelle il est responsable de la production du bulletin mensuel. Nous avons examiné en détail deux revues qu'il édite entre 1919 et 1937, à savoir *Le Photographe*, une publication technique

⁸ Nous tenons à remercier M. Florent Fajole, responsable du centre de ressources documentaires Léon Gaumont à l'ENSSL, pour son accueil chaleureux.

généraliste qui expose les facettes de l'école destinées au grand public, et *L'Informateur de la photographie*, le bulletin de la CSFNP, qui reflète les intérêts du syndicat étroitement lié à l'ETPC.

En ciblant les archives liées à Paul Montel, nous avons découvert deux collections riches et jusqu'alors sous-exploitées. La première, à la Société française de photographie, contient des correspondances entre Paul Montel et la famille Lumière, révélant les discussions ayant conduit à l'implication des professionnels dans le projet de l'école. Jusqu'à présent, ce fonds n'a pas été pleinement utilisé, probablement car il est classé comme une annexe du fonds Paul Montel. La seconde, à la Cinémathèque française, est un fonds consacré à Léon Gaumont, qui détaille son implication dans l'école à partir des années 1930. Catalogué sous le nom de son fils cadet, Louis Gaumont, ce classement pourrait expliquer pourquoi il a été peu étudié.

Méthodologie

La méthodologie appliquée à cette recherche repose sur une approche interdisciplinaire, mêlant l'analyse des archives historiques, l'étude des institutions et l'interprétation critique des discours produits par les acteurs impliqués dans la scolarisation des techniques cinématographiques. En nous concentrant sur le développement de l'enseignement technique, nous avons privilégié des archives peu explorées pour renouveler les perspectives sur ce processus, tout en incluant l'exemple de l'ETPC comme cas d'étude représentatif.

L'analyse des documents s'est effectuée par une lecture croisée, visant à confronter les différentes sources pour détecter les éventuels biais ou contradictions. Cette méthode critique s'est avérée essentielle pour éviter de reproduire des discours orientés, particulièrement lorsque les documents proviennent d'acteurs ayant directement contribué à la fondation ou au développement de l'ETPC.

Concernant la périodisation, nous avons délibérément limité notre analyse à la période 1915-1937 pour concentrer nos efforts sur les prémices et le développement de l'enseignement technique en France. Ces choix méthodologiques reflètent notre volonté de construire une analyse approfondie sur un corpus restreint mais riche, plutôt que de privilégier une approche comparative qui aurait été plus superficielle.

Contributions

Bien que notre recherche apporte des données factuelles nouvelles, nous souhaitons mettre l'accent sur la manière dont l'étude de l'enseignement technique éclaire les dynamiques et les interactions entre les professionnels et les pouvoirs publics. Ces échanges contribuent à nuancer et à approfondir la compréhension du processus de normalisation du cinéma, en révélant l'impact structurel que ces débats ont eu sur l'évolution de la profession et de l'industrie.

Le projet inachevé d'une école nationale, ainsi que l'activité des sections photographiques et cinématographiques de l'armée, nous rappellent une incongruité structurelle propre au cinéma français, à savoir la place centrale des ministères et des administrations en lien avec l'éducation et la culture. Bien que cette tutelle soit aujourd'hui normalisée, la dimension culturelle du cinéma étant admise, cette conception n'était pas partagée au moment de la création des sections. Il est probable que les fonctionnaires qui ont œuvré pour impliquer l'Instruction publique et les Beaux-Arts dans l'activité des sections soient les mêmes qui aient envisagé de prolonger ce rapprochement avec le projet d'une école nationale. Ces initiatives, finalement contrecarrées par les logiques du marché et la stricte séparation entre le public et le privé, nous invitent à repenser l'origine de cette - heureuse - anomalie.

L'école inachevée et l'ETPC nous poussent également à reconsidérer les jalons parfois rigides de l'histoire institutionnelle du cinéma. Si l'on associe souvent l'émergence d'enjeux dépassant les considérations fiscales et réglementaires à la victoire du Front populaire aux élections législatives de 1936, lorsque les revendications des artistes, techniciens et ouvriers trouvent une représentation politique, ce processus s'inscrit, peut-être, dans une dynamique plus graduelle. L'enseignement technique, bien que marginal et apparu précocement en marge de ces débats, a peut-être contribué à décentrer les discussions, nous incitant à repenser les dynamiques institutionnelles de manière plus progressive.

Première partie

L'École nationale de photographie et de cinématographie

Chronique d'un échec (1915-1919)



Figure.1 Le commandant Carence, les capitaines Delorme et de Gonay Pierre-Marcel Lévi et Paul Léon⁹.

⁹ Le commandant Carence, chef du Bureau des informations à la presse, figure au centre, flanqué des capitaines Delorme et de Gonay. Au fond à gauche se trouve Pierre-Marcel Lévi, chef de la Section photographique de l'armée, puis de la Section photographique et cinématographique des armées, et à droite, Paul Léon, chef de la Division d'architecture du sous-secrétariat d'État aux Beaux-Arts. Nous avons choisi de reproduire cette photographie car Pierre-Marcel Lévi et Paul Léon sont probablement les principaux promoteurs du rapprochement entre l'administration de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et les sections, et vraisemblablement à l'origine du projet d'école nationale. Jules Fortin [photographe], Bureau des informations à la presse. Le commandant Carence [légende d'origine], Le commandant Carence est photographié en compagnie des capitaines Delorme et de Gonay, de Pierre-Marcel Lévi et de Paul Léon, directeur des Beaux-Arts [légende attribuée par le fonds]. Base Images Défense, Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense, SPA 7 Z 134.

Entre le 15 avril et le 6 mai 1915, à peine un an après le début de la Première Guerre mondiale, des sections photographiques et cinématographiques sont instaurées au sein de l'armée française pour répondre à la propagande allemande¹⁰. Des archives, jusqu'ici inexploitées, montrent que le plan de transformation de ces services en institution civile, envisagé lors de la démobilisation, prévoyait la création d'une école nationale de photographie et de cinématographie pour laquelle un programme complet et un budget de fonctionnement sont établis. Ce projet, qui n'a pas abouti, aurait constitué le premier établissement d'enseignement dédié à ces techniques.

Avant la guerre, l'État intervient dans le domaine cinématographique de trois manières¹¹. Premièrement, la justice et les autorités locales règlent des litiges de différentes natures en appliquant les lois qui régissent les activités foraines, l'édition, la photographie et le théâtre¹². Deuxièmement, l'administration fiscale précise le régime de taxation des différentes branches de la profession. Troisièmement, des enseignants intègrent le film comme support éducatif et sollicitent le soutien des pouvoirs publics pour exploiter ce nouvel outil pédagogique. Pendant la guerre, les sections photographiques et cinématographiques de l'armée se concentrent sur la production d'images pour encourager le ralliement de pays neutres et l'adhésion de l'opinion publique à la riposte militaire. La formation professionnelle dans les domaines de la photographie

¹⁰ Sur la production cinématographique des services de propagande français durant la Première Guerre mondiale : Laurent Véray, *Avènement d'une culture visuelle de guerre : Le cinéma en France de 1914 à 1928*, Paris, Nouvelles éditions Place et Ministère des armées, 2019, p.19-128. Pour ce qui concerne la production photographique : Hélène Guillot, *Les soldats de la mémoire : La Section photographique de l'armée, 1915-1919*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2017, p.17-51.

¹¹ Sur le règlement des contentieux et la fiscalité en matière de cinéma : Paul Leglise, *Histoire de la politique du cinéma français : Le cinéma et la III^e République*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1970, p.7-70. Sur le cinéma d'enseignement : Georges-Michel Coissac, *Histoire du cinématographe : De ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Éditions du Cinéopse, 1925, p.515-585.

¹² Dans ce contexte, le terme théâtre désigne à la fois le lieu de représentation et la pièce en tant qu'œuvre de l'esprit.

et du cinéma ne figure pas à l'agenda des pouvoirs publics, avant ou pendant la guerre. Dès lors, pourquoi l'État envisage-t-il de créer une école spécialisée au terme du conflit ?

Nous montrerons que, sous l'impulsion de fonctionnaires et de responsables du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, l'État profite des circonstances exceptionnelles de la Grande Guerre, particulièrement le renfort des attributions du pouvoir central, pour accroître son contrôle sur la photographie et le cinéma. Cette initiative, qui répond initialement à une nécessité stratégique, vise progressivement à poser les fondations d'une intervention étendue des pouvoirs publics après le conflit. La transformation des sections en école nationale de photographie et de cinématographie est envisagée pour prolonger cette incursion dans le champ de l'enseignement, un domaine qui, contrairement à la production, n'est pas exclusivement réservé au secteur privé¹³. Le repli généralisé des professionnels du secteur cinématographique, qui s'intensifie avec l'arrivée du cinéma parlant au tournant des années 1930¹⁴, commence avant cette période et pourrait être exacerbé par l'ampleur sans précédent de cette ingérence. Ce *réflexe d'autoprotection*¹⁵ trouve une expression concrète avec la création de l'École technique de photographie et de cinématographie (ETPC) en novembre 1926, dont les premiers développements prennent forme au début des années 1920¹⁶. Cet établissement, fruit d'une collaboration interprofessionnelle inédite, sert non seulement à la formation de techniciens, mais constitue également une réponse coordonnée à l'intrusion de l'État.

¹³ Patrice Pelpel et Vincent Troger, *Histoire de l'enseignement technique*, Paris, Hachette, 1993, p.25-72.

¹⁴ Leglise, *Histoire de la politique du cinéma français : Le cinéma et la III^e République*, p.81-113.

¹⁵ Françoise Denoyelle, « Lumières sur les archives de l'ENS Louis-Lumière », *Cahier Louis-Lumière*, 2015 (n°9), p.101-113, p.87.

¹⁶ *Ibid.*

L'examen de ce projet d'école inachevé met en lumière les facteurs qui favorisent la création de l'ETPC. Nous montrerons que l'activité des sections photographiques et cinématographiques, dont les objectifs initialement propagandistes évoluent vers la commercialisation des images, est perçue par la profession comme un accaparement de la production par l'État. Cette école, qui aurait permis aux pouvoirs publics de prolonger leur emprise, a renforcé les craintes des acteurs du secteur, favorisant ainsi la création de l'ETPC. Notre analyse propose une révision de la chronologie traditionnelle et de la nature des échanges entre l'État et les milieux corporatifs, ajoutant la question de l'enseignement technique aux enjeux fiscaux et réglementaires dès les années 1920¹⁷.

Notre périodisation se divise en deux phases qui couvrent un intervalle plus étendu que celui qui correspond strictement à l'activité des sections photographiques et cinématographiques de l'armée. La première étape débute deux jours avant la déclaration de guerre de l'Allemagne, le 2 août 1914, avec la proclamation de l'état de siège¹⁸. Cet acte inaugure une série de mesures qui renforcent les prérogatives du Gouvernement et facilitent la création d'institutions dédiées au contrôle et à la production d'informations¹⁹. Au cours de cette période, nous examinerons également la mobilisation de l'industrie lourde, un aspect souvent négligé, mais qui offre un point de comparaison qui permet d'établir le caractère exceptionnel du séquestre des moyens de production photographiques et cinématographiques par l'État²⁰. Cette première phase s'achève en

¹⁷ Dans les travaux portant sur l'activité des sections, les aspects réglementaires sont mentionnés mais peu approfondis. Paul Leglise, dont les recherches souvent citées ont établi les fondements de l'histoire politique du cinéma français, n'aborde pas la période de la Première Guerre mondiale. Cette omission s'explique probablement par le fait que les archives administratives étaient à cette époque dispersées, non inventoriées ou peut-être encore classées secret défense.

¹⁸ Présidence de la République, *Décret portant déclaration de mise en état de siège de l'ensemble du territoire*, Journal officiel de la République française, 3 août 1914 p.7083.

¹⁹ Jean-Louis Maurin, *Combattre et informer : L'armée française et les médias pendant la première guerre mondiale*, Talmont-Saint-Hilaire, Éditions Codex, 2009.

²⁰ Jean-Jacques Becker et Gerd Krumeich, « La mobilisation de l'industrie », dans *La Grande Guerre*, Paris, Tallandier, 2012, p.141-158.

janvier 1915 lorsque le Gouvernement, de retour de son exil en Gironde à la suite de l'offensive allemande sur la capitale, met en œuvre les directives de la mobilisation industrielle formulées lors des conférences de Bordeaux qui se sont déroulées du 20 septembre au 30 octobre 1914²¹. La seconde étape commence avec la création des sections photographiques et cinématographiques au printemps 1915 et se poursuit jusqu'à leur démantèlement durant la démobilisation en 1919. Ce cycle est caractérisé par la production de photographies et de films par l'État, initialement pour des besoins de propagande, mais progressivement, aussi, pour atteindre des objectifs commerciaux. Le projet d'une école spécialisée envisagé en 1919 procède de cette extension des prérogatives, reflétant la volonté de certains responsables et administrateurs des sections de prolonger l'ingérence de l'État.

Notre corpus se compose principalement de documents qui retracent l'activité des sections sous leur aspect administratif, un domaine souvent négligé au profit d'études centrées sur les photographies et les films, abordant leur condition de production, leur impact et leur réception par la population. Ces archives, conservées à la Médiathèque du patrimoine et de la photographie à Charenton-le-Pont²², comprennent des textes réglementaires, des rapports et des correspondances entre responsables politiques et militaires qui détaillent le fonctionnement institutionnel des sections.

Notre approche méthodologique est liée aux problèmes posés par un corpus dont la majorité des documents sont produits par l'État, cela sous un régime d'exception au sein duquel l'exécutif bénéficie de prérogatives étendues. Il est impératif d'adopter une posture critique en fonction du

²¹ Hubert Bonin, « Bordeaux, capitale de la mobilisation industrielle (20 septembre 1914) », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 2014/3 (n°255), p.81-98.

²² Jusqu'en 2022, cet établissement portait le nom de Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

type de documents examinés. En ce qui concerne les textes de nature juridique, les pouvoirs publics orientent parfois l'interprétation de certaines dispositions pour servir leurs propres intérêts, même en contradiction avec des jurisprudences établies. Il est ainsi nécessaire de distinguer clairement les stipulations des interprétations qui en sont faites, afin d'identifier d'éventuelles manipulations. Concernant les correspondances et les rapports, la partialité des rédacteurs, souvent des membres du Gouvernement ou des fonctionnaires exerçant sous sa tutelle, peut biaiser leur contenu. Il est donc essentiel de conserver un certain scepticisme vis-à-vis de ces sources pour distinguer efficacement la propagande des faits.

Notre analyse reconnaît certaines limites. D'une part, elle privilégie des aspects politiques et administratifs, créant un déséquilibre dans nos développements entre l'activité des sections et le projet d'école inachevé, dont il sera finalement peu question. Cette focalisation, bien que restrictive, est cruciale pour dévoiler les fondements peu explorés de l'ETPC, le seul établissement d'enseignement technique de la photographie et du cinéma existant jusqu'à la création de l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC) en 1943²³. D'autre part, en cherchant à révéler des intentions sous-jacentes, notamment la partialité de certains responsables politiques ou administratifs, nous courons le risque de surinterpréter les documents. Conscients de ce biais, nous avons veillé à distinguer ce qui est factuellement établi de ce qui demeure hypothétique.

Afin de répondre à la problématique, nous avons structuré notre analyse en deux chapitres. Le premier se focalise d'abord sur les mesures d'exception instaurées au début de la guerre, puis sur la mobilisation du secteur privé, afin de souligner la singularité de l'ingérence de l'État dans les

²³ Duncan Petrie et Rod Stoneman, *Educating film-makers: past, present and future*, Bristol (Angleterre) et Chicago, Intellect, 2014, p.12-91.

domaines de la photographie et du cinéma. Le second chapitre explore la création des sections, soulignant l'extension des prérogatives des pouvoirs publics et l'exclusion des professionnels, afin de mettre en lumière les tensions entre ces deux camps. Il aborde également la transformation des sections en service civil durant la démobilisation, période au cours de laquelle le projet d'une école nationale de photographie et de cinématographie est envisagé.

Chapitre 1

Le contexte réglementaire

La composante militaire des sections photographiques et cinématographiques de l'armée tend à masquer leur statut d'institution publique²⁴. Avant la guerre, l'État, tenant d'une ligne libérale vis-à-vis du cinéma²⁵, voit sa position évoluer lorsqu'il s'empare de la chaîne de production de photographies et de films, orchestrant un contrôle dont l'ampleur excède celle de la mobilisation qui s'opère dans le reste de l'industrie. Cette incursion du secteur public dans des domaines traditionnellement privés est rendue possible par des mesures d'exception instaurées au début de la Première Guerre mondiale. Ces dispositions renforcent non seulement les prérogatives du Gouvernement, mais musellent également le Parlement, la société civile et le haut-commandement de l'armée.

L'ambition de certains responsables des sections de créer une école au terme du conflit découle de cette légitimité nouvellement acquise. L'échec de ce projet s'explique par la suspension progressive des mesures d'exception, laquelle permet à l'administration des Finances et aux corporations du secteur, favorables à la séparation entre le public et le privé, de retrouver leur poids politique et leur capacité à influencer ou déjouer les décisions officielles.

²⁴ Les sections photographiques et cinématographiques sont fondées séparément. La Section cinématographique de l'armée (SCA) est créée le 15 avril 1915, la Section photographique de l'armée (SPA), le 6 mai 1915. En 1917, ces entités sont regroupées pour former la Section photographique et cinématographique des armées (SPCA), dont le nom change en 1918, pour devenir la Section photographique et cinématographique de guerre (SPCG). Pour des raisons de commodité, nous utiliserons l'expression *les sections* lorsqu'il s'agira de considérations générales et nous spécifierons l'appellation lorsque cela sera nécessaire. Véray, *Avènement d'une culture visuelle de guerre : Le cinéma en France de 1914 à 1928.* ; Guillot, *Les soldats de la mémoire : La Section photographique de l'armée, 1915-1919.*

²⁵ Leglise, *Histoire de la politique du cinéma français : Le cinéma et la III^e République*, p.14-33.

Ce chapitre se divise en deux parties. La première explore les mesures d'exception adoptées au début de la guerre, soulignant leurs conséquences administratives et leurs implications politiques. La seconde partie examine la mobilisation du secteur privé, en mettant l'accent d'abord sur le concours de l'industrie lourde face aux pénuries d'armement, puis sur celui des personnalités civiles, notamment des scientifiques, aux mesures de défense. Ces données fourniront un référent permettant d'évaluer la réquisition des moyens de production photographiques et cinématographiques par l'État dans le cadre de la création des sections.

1. Les mesures d'exception

Le 3 août 1914, la déclaration de guerre de l'Empire allemand à la France conduit à la proclamation de l'état de siège et à l'annonce de l'Union sacrée²⁶. Tandis que l'état de siège est réglementé par la loi, l'Union sacrée, qui émane d'un consensus politique et social, complète sa mise en œuvre. La prise de conscience collective du conflit et le sentiment national qui en découle permettent l'adoption de mesures coercitives sans contestation majeure²⁷. Nous verrons comment ces dispositions ont pour effet de consolider les prérogatives du pouvoir central, permettant notamment au pouvoir politique de réaffirmer son autorité sur l'armée.

²⁶ Anne-Laure Anizan, « 1914-1918, le gouvernement de guerre », *Histoire@Politique*, 2014/1 (n°22), p.215-232.

²⁷ « *En revanche, il y avait une perception claire, au Parlement comme dans l'opinion, qu'une ligne avait été franchie et que le pays tout entier était en guerre. C'est là, et non dans la loi, que se trouva le facteur décisif dans la déclaration de l'état de siège.* » Bernard Manin, « Le paradigme de l'exception », *La Vie des idées* 2015, p.18-19. D'après un article révisé par l'auteur et traduit de l'anglais par Richard Robert, Bernard Manin, « The Emergency Paradigm and the New Terrorism », dans *Les usages de la séparation des pouvoirs - The Uses of the Separation of Powers*, Paris, Michel Houdiard, 2008, p.135-171. « *Au moment de la déclaration de guerre, l'apparition partout en Europe de formes d'union nationale fut la transformation politique la plus immédiatement perceptible par les contemporains.* » Anizan, « 1914-1918, le gouvernement de guerre », p.2 de la version disponible en ligne.

L'état de siège

L'expression *état de siège* peut prêter à confusion, car elle recouvre deux significations distinctes²⁸. Une première, dite militaire, se rapporte aux contremesures stratégiques prises lors du siège d'un lieu à proprement parler. Une seconde, dite politique ou fictive, désigne la configuration du régime dans le cadre d'un péril imminent de la nation, cette dernière étant celle qui nous intéresse.

Deux lois organisent l'activation de l'état de siège. La première, adoptée le 9 août 1849, énumère ses dispositions, tandis que la seconde, du 3 avril 1878, fixe ses modalités d'application²⁹. Ainsi, en cas de « [...] *péril imminent, résultant d'une guerre étrangère ou d'une insurrection à main armée*³⁰ », l'état de siège, dont la proclamation est la responsabilité du Parlement, a pour principal effet de transférer la responsabilité du maintien de l'ordre, détenue en temps normal par les autorités civiles, à l'armée. Toutefois, son entrée en vigueur n'équivaut pas à l'instauration de la loi martiale, le haut-commandement militaire demeurant sous le contrôle du pouvoir exécutif.

Certaines mesures liées à la mise en œuvre de l'état de siège s'écartent de l'esprit des textes qui régissent son application³¹. La première, de nature formelle, qui concerne les territoires visés et sa durée, résulte de l'urgence imposée par l'entrée en guerre. En revanche, la seconde, qui concerne le contrôle de l'information, découle d'une interprétation subjective de la loi. Ces irrégularités

²⁸ Manin, « Le paradigme de l'exception », p.14-15.

²⁹ Parlement, *Loi du 9 août 1849 sur l'état de siège*, Légifrance. ; Parlement, *Loi du 3 avril 1878 relative à l'état de siège*, Légifrance.

³⁰ *Loi du 3 avril 1878 relative à l'état de siège*.

³¹ Manin, « Le paradigme de l'exception », p.18-19.

méritent notre attention, car elles mettent en lumière la partialité du cadre administratif et politique au sein duquel s'opère ensuite le déploiement des sections photographiques et cinématographiques.

Raymond Poincaré, le président de la République, instaure l'état de siège par décret le 2 août 1914, car le Parlement est alors en relâche estivale³². Réunis le 4 août 1914, députés et sénateurs formalisent son entrée en vigueur par le vote d'une loi qui prévoit la mise en état de siège de l'ensemble du territoire pour toute la durée de la guerre³³. Ces modalités s'écartent des principes limitatifs du texte de 1878, qui prévoit une mise en œuvre limitée aux zones menacées, pour une durée restreinte. Pourtant, en août 1914, l'ensemble du territoire n'est pas sous la menace de l'ennemi et la perspective d'une guerre longue est encore loin d'être envisagée³⁴. Ces mesures ne sont pas contestées, car elles bénéficient du soutien de l'ensemble de la population à la riposte.

Pour ce qui concerne le contrôle de l'information, celui-ci n'est pas prévu par les textes qui régissent l'état de siège. Son instauration est formalisée par une loi distincte adoptée lors de la session parlementaire du 5 août 1914³⁵. Cette mesure est mise en place pour empêcher des fuites d'informations dans les journaux, similaires à celles survenues en 1870³⁶. Elle est acceptée en

³² *Ibid*, p.18.

³³ Parlement, *Loi du 5 août 1914 relative à l'état de siège*, Journal officiel de la République française, 6 août 1914, p.7126.

³⁴ Manin, « Le paradigme de l'exception », p.18.

³⁵ *Loi du 5 août 1914 relative à l'état de siège*.

³⁶ « Dès le début des hostilités cependant, la mise en place de la censure ne rencontre pas d'opposition, bien au contraire. Personne en effet n'a oublié que lors de la guerre de 1870, un article publié dans le journal *Le Temps* avait permis à l'état-major allemand d'acquiescer la certitude que Mac-Mahon voulait se porter au secours de Bazaine [il est question du Maréchal Bazaine, commandant en chef de l'armée du Rhin pendant la guerre franco-prussienne de 1870]. » Maurin, *Combattre et informer : L'armée française et les médias pendant la première guerre mondiale*, p.21.

raison du consensus national et de l'approbation de la presse qui perçoit une occasion de maintenir ses activités dans un cadre légal³⁷.

L'Union sacrée

À la différence de l'état de siège, l'Union sacrée ne procède pas d'une loi, mais d'un consensus informel entre l'ensemble des citoyens français³⁸. Une fois admise, elle permet au pouvoir exécutif de prendre des mesures stratégiques, cela sans l'opposition habituelle de représentants politiques ou civils. Au niveau institutionnel, elle se traduit par la constitution de gouvernements élargis, cherchant à diversifier la représentation des partis politiques au pouvoir³⁹. On admet généralement que son entrée en vigueur est consécutive au message du président de la République, Raymond Poincaré, discuté en Conseil des ministres, puis lu par le président du Conseil, René Viviani, aux parlementaires convoqués en session extraordinaire le 4 août 1914⁴⁰.

Le renfort des attributions du pouvoir central

L'exercice du pouvoir exécutif et législatif est impacté par l'Union sacrée, pourtant dénuée de fondements légaux. Dans un premier temps, cette dynamique renforce l'autorité du chef de l'État, remettant en question le rôle traditionnellement discret de cette fonction sous la Troisième

³⁷ « À l'été 1914, la censure préventive est donc acceptée a priori par la presse pour éviter des sanctions a posteriori, de manière à ne pas aller jusqu'au procès de presse : échoppage, saisie, suspension, interdiction de paraître [...] » Olivier Forcade, « Voir et dire la guerre à l'heure de la censure (France, 1914-1918) », *Le Temps des médias*, 2005/1 (n°4), p.50-62, p.51.

³⁸ « Les Français admirent dans l'ensemble la mobilisation générale ; les soldats convergèrent vers les casernes puis les lignes de front. Les partis s'unirent pour défendre la patrie en danger ; les organisations partisans comme les individus ne renoncèrent pas à des opinions divergentes, mais ils décidèrent de les taire tant que l'intérêt national l'exigea. Le monde politique se rallia dans son ensemble à cette forme extrême d'union nationale : tout ce qui divisait fut désormais mis de côté. » Anizan, « 1914-1918, le gouvernement de guerre », p.3 de la version disponible en ligne.

³⁹ *Ibid*, p.3-6 de la version disponible en ligne.

⁴⁰ *Lecture, par M. René Viviani, président du Conseil, d'un message de M. le président de la République*, Journal officiel de la République française, Chambre des députés, Débats parlementaires, Séance du mardi 4 août 1914, p.3.

République⁴¹. Porté par sa popularité, Raymond Poincaré ravive l'activisme présidentiel en procédant par *petites inflexions de nature coutumières*⁴². Poincaré oriente la composition des cabinets ministériels et rencontre des délégations parlementaires, des pratiques considérées par certains observateurs comme *frôlant l'inconstitutionnalité*⁴³.

Avec la stabilisation du front, le Gouvernement, particulièrement le président du Conseil, reprend ses distances avec le chef d'État⁴⁴. À partir de 1916, les conseils des ministres sont de moins en moins fréquents et Poincaré n'est plus convié ni aux réunions de cabinets ni aux conférences interalliées. Un tournant s'opère en novembre 1917 avec la nomination de Georges Clemenceau, qui, porté par une très forte popularité, relègue définitivement le chef d'État à ses prérogatives d'avant-guerre.

À partir de janvier 1915, le Parlement, dont les séances sont ajournées depuis le 4 août 1914, reprend ses travaux. Rapidement, les parlementaires font savoir que l'Union sacrée n'équivaut pas à donner un blanc-seing à l'exécutif⁴⁵. Sous l'égide de clivages politiques moins affirmés, députés et sénateurs ne délaissent pas pour autant le contrôle de l'action du Gouvernement, les chambres étant particulièrement actives dans le cadre des votes budgétaires et des auditions de responsables politiques et militaires.

⁴¹ Éric Ghérardi, « La mise en place des institutions républicaines : La naissance de la III^e République (1870-1879) », dans *Constitutions et vie politique de 1789 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2013, p.39-56.

⁴² Nicolas Rousselier, *Vers une histoire de la loi. Du gouvernement de guerre au gouvernement de la Défaite, les transformations du pouvoir exécutif en France (1913-1940)*, Habilitation à diriger des recherches sous la direction de Jean-Noël Jeanneney, Institut d'études politiques de Paris, 2006, p.45. Cité dans, Anizan, « 1914-1918, le gouvernement de guerre », p.11 de la version disponible en ligne.

⁴³ Anizan, « 1914-1918, le gouvernement de guerre », p.11 de la version disponible en ligne.

⁴⁴ *Ibid.*, p.11-12 de la version disponible en ligne.

⁴⁵ *Ibid.*

L'affirmation de l'autorité politique sur l'armée

Les interactions entre les responsables politiques et l'armée se fondent sur les modalités de l'état de siège et sur des principes hérités des conflits antérieurs. Ces dispositions renforcent les prérogatives du Gouvernement et de l'armée, au détriment des pouvoirs traditionnellement détenus par le Parlement. Les décisions stratégiques relèvent du pouvoir exécutif, chargé de la direction de la guerre, et des forces armées, responsables de leur mise en œuvre. Les revers subis sur le front affaiblissent l'état-major aux yeux de l'opinion, et poussé par le Parlement, le Gouvernement exploite cette situation pour réaffirmer son autorité. Les sections photographiques et cinématographiques, intégrées à l'armée, n'échappent pas à la prééminence du pouvoir central, un phénomène dont nous allons explorer les fondements.

Initialement, l'exécutif accorde une large autonomie aux forces armées. À leur tête, le général Joffre bénéficie de la confiance d'Alexandre Millerand, ministre de la Guerre. L'État-major détient un pouvoir si étendu que l'expression *dictature de Chantilly*⁴⁶, en référence à la localisation du Grand Quartier général, est parfois utilisée pour critiquer son ampleur. À la reprise de l'activité parlementaire, un certain nombre d'élus dénoncent cette situation. Si leurs critiques entraînent la chute du cabinet de René Viviani en octobre 1915, la situation ne change pas dans l'immédiat. Joffre est maintenu dans ses fonctions et les ministres de la Guerre qui se succèdent sont issus des rangs de l'armée⁴⁷. Les échecs sur le front ravivent les critiques et conduisent à la révocation de Joffre par Aristide Briand en décembre 1916. En mars 1917, la nomination du mathématicien Paul

⁴⁶ Fabienne Bock, « Parlement, pouvoir civil et pouvoir militaire (Allemagne, France, Italie, Royaume-Uni) », dans *Encyclopédie de la Grande guerre 1914-1918 : Histoire et culture*, Montrouge, Bayard, 2013, p.465-477, p.469.

⁴⁷ « *Ses successeurs [d'Alexandre Millerand] au portefeuille de la Guerre dans les deux ministères Briand, [sont] les généraux Gallieni, Roques et Lyautey [...]* » *ibid*, p.470.

Painlevé au poste de ministre de la Guerre amorce la reprise en main de la défense par le pouvoir politique⁴⁸. Ce renouveau culmine en novembre 1917 quand Clemenceau qui prend la tête du Gouvernement, se réserve le ministère de la Guerre et affirme publiquement qu'il est dorénavant le seul et unique responsable des décisions stratégiques⁴⁹.

Rééquilibrage parlementaire

De leur côté, les parlementaires cherchent à maintenir leur influence malgré une trêve politique initialement consentie pour soutenir l'exécutif et l'armée dans l'organisation de la défense nationale. Si leur activité se concentre d'abord sur l'approbation des budgets de la guerre, elle évolue vers un rôle de surveillance accrue, avec des auditions fréquentes de responsables politiques et militaires⁵⁰. Invoquant le secret-défense, le Gouvernement et l'armée refusent initialement de transmettre des informations stratégiques. Dans ce contexte, le Parlement use de son droit de tenir des séances à huis clos. Ainsi, de juin 1916 à octobre 1917, huit comités secrets sont organisés⁵¹. L'allocution d'André Maginot en ouverture de la première séance du 16 juin 1916 est sans équivoque quant aux intentions des députés :

Après vingt-deux mois de guerre, au bout desquels nous enregistrons les résultats que vous savez, il n'est tout de même pas étonnant que des représentants du pays, qui ont accepté la mission de veiller à ses intérêts, éprouvent le besoin de s'expliquer avec le Gouvernement sur la situation, de lui exposer leurs inquiétudes et de lui demander où il nous conduit. Ce qui pourrait paraître étonnant, c'est que jusqu'à présent, nous nous

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ « *Ma politique étrangère et ma politique intérieure, c'est tout un. Politique intérieure, je fais la guerre ; politique extérieure, je fais toujours la guerre. (Applaudissements sur les mêmes bancs. - Mouvements divers.)* » Georges Clemenceau, président du Conseil et ministre de la Guerre, Journal officiel de la République française, Chambre des députés, Débats parlementaires, Séance du mardi 8 mars 1918, p.857.

⁵⁰ Bock, « Parlement, pouvoir civil et pouvoir militaire (Allemagne, France, Italie, Royaume-Uni) », p.472-473.

⁵¹ *Ibid.*

soyons tus. Nous nous sommes tus par discipline parce que nous estimions qu'il valait mieux ne pas aborder même certaines questions⁵².

Par la suite, l'activité des chambres n'est pas remise en question par les Gouvernements qui se succèdent. Clemenceau, pourtant peu disposé à ce qu'on remette en cause ses choix, se soumet au contrôle du Parlement auprès duquel il engage régulièrement sa responsabilité⁵³.

2. La mobilisation de l'industrie

La création des sections photographiques et cinématographiques de l'armée mène au contrôle, par l'État, de ressources initialement détenues par des secteurs privés. Cette ingérence ne se limite pas aux secteurs de l'image. En effet, dès le début du conflit, la pénurie d'armement contraint les pouvoirs publics à mobiliser de manière soutenue et continue les industries capables de soutenir l'effort de guerre, tout en structurant l'accueil des contributions civiles au sein de l'appareil d'État. Revenir sur les fondements de ces interactions *entre l'histoire d'entreprise et l'histoire militaire*⁵⁴ permet d'établir un cadre de référence pour analyser ensuite la création des sections.

Une collaboration donnant donnant

Avant la guerre, le marché de l'armement est réparti entre les manufactures d'État qui approvisionnent l'armée et des sociétés privées qui prennent en charge les exportations⁵⁵. Dès

⁵² André Maginot, député de Bar-le-Duc, Journal officiel de la République française, Chambre des députés, Débats parlementaires, Séance en comité secret du 16 juin 1916, publiée le 24 octobre 1919, p.1.

⁵³ « Il [Georges Clemenceau] n'en respecta pas moins les règles de la vie parlementaire, défendant sa politique devant la Chambre qu'il mit au défi de le renverser, acceptant aussi de s'expliquer devant les commissions : sans doute se souvint-il alors qu'en tant que président de la commission de l'armée du Sénat, il n'avait pas ménagé ses prédécesseurs au gouvernement [...] » Bock, « Parlement, pouvoir civil et pouvoir militaire (Allemagne, France, Italie, Royaume-Uni) », p.473.

⁵⁴ Bonin, « Bordeaux, capitale de la mobilisation industrielle (20 septembre 1914) », p.81.

⁵⁵ Becker et Krumeich, « La mobilisation de l'industrie », p.145.

les premiers mois, les manufactures sont incapables de répondre à la demande. Les données relatives à la production d'obus mettent en lumière l'ampleur de ces besoins :

Très rapidement, toutes les armées furent à court de munitions. Pour le [canon de] 75 [millimètres], par exemple, la dotation prévue était de 1300 obus par pièce (on en avait d'ailleurs produit un peu moins de 1200 avant l'éclatement de la guerre !) et l'on avait estimé qu'il ne serait nécessaire de fabriquer de nouveaux obus qu'à partir du cinquantième jour de guerre, à raison de 25 000 par jour, soit sept par pièce ! Dans la pratique, dès le 20 septembre 1914, la moitié du stock d'obus était épuisée et, au 15 novembre, on n'en produisait que 15 000 par jour. Tout au long de la guerre, ce fut une véritable course-poursuite entre les besoins et la production, les premiers étant toujours supérieurs à la seconde⁵⁶.

Pour pallier ces insuffisances, l'État envisage de recourir aux capacités industrielles privées. Les fondements de cette mobilisation sont établis lors de trois conférences organisées à Bordeaux, entre le 20 septembre et le 30 octobre 1914. Ces réunions se déroulent en Gironde, où les membres de l'exécutif sont mis à l'abri de l'offensive allemande depuis le 3 septembre, un exil qui prend fin avec leur retour à Paris entre le 9 décembre et le 7 janvier 1915⁵⁷. Organisées par Alexandre Millerand, le ministre de la Guerre, elles visent à définir un cadre réglementaire et stratégique. À cet effet, des personnalités politiques, militaires et industrielles sont convoquées :

De grands patrons participent à la réunion du 20 septembre : parmi eux figurent Louis Renault, les dirigeants des Aciéries de Saint-Chamond, des Aciéries de Wendel et des Forges du Creusot, Robert Pinot, le secrétaire général du Comité des Forges [...] Les dirigeants des chemins de fer du Paris-Orléans et de la Compagnie du Midi sont là également, car leurs firmes deviennent des rouages déterminants des flux de pièces de rechange, de composants à assembler, de produits finis issus des usines de la métallurgie

⁵⁶ *Ibid*, p.142-143.

⁵⁷ Bonin, « Bordeaux, capitale de la mobilisation industrielle (20 septembre 1914) », p.81-82.

et de l'armement – après que leur rôle a été décisif dans l'alimentation du front puis dans la course à la mer de septembre⁵⁸.

Ces conférences établissent un cadre collaboratif au sein duquel les industriels conservent une certaine autonomie. Ils se voient ainsi chargés de mettre en place des regroupements géographiques par secteur d'activité, répartissant ainsi la commande publique de manière autonome⁵⁹. De plus, en réponse à la demande du corps patronal, l'État consent à la démobilisation de la main-d'œuvre qualifiée, libérant ainsi environ 500 000 ouvriers du front dès 1915⁶⁰. Dans le cadre incertain de l'économie de guerre, les industriels, réticents à investir, exigent de l'État qu'il prenne en charge les coûts nécessaires à l'adaptation des infrastructures, inadéquates pour répondre à une demande si importante :

Même si les prix d'achat consentis par l'État étaient rémunérateurs, créer de nouveaux établissements était d'autant plus risqué que l'on pensait encore – et pour longtemps, assez paradoxalement – que la guerre serait courte. Les commandes d'armement, et en particulier de munitions, pouvaient s'arrêter brusquement et – pensait-on – dans un avenir bref. Les industriels furent donc conduits à réclamer à l'État les avances nécessaires pour mettre en œuvre de nouvelles usines, à charge de rembourser ces avances sur leurs bénéfices ultérieurs, si la guerre se prolongeait⁶¹.

Pour couvrir les dépenses engagées, outre les avances concédées par la Banque de France, le Gouvernement opte pour un financement basé sur l'emprunt patriotique, évitant ainsi d'augmenter

⁵⁸ *Ibid*, p.90.

⁵⁹ « *Quoi qu'il en soit, au lendemain du 20 septembre, l'alliance est nouée entre l'armée et les « marchands de canons ». Ceux-ci sont chargés de mettre en place des « groupements régionaux » [...] qui doivent servir de relais entre les industriels et le ministère pour la répartition des commandes [...]* » *ibid*, p.91.

⁶⁰ « *Les industriels réclamèrent qu'on leur rende leurs ouvriers. Dès 1915, environ 500 000 d'entre eux furent renvoyés ou directement mobilisés dans les usines d'armement ou les entreprises liées à l'effort de guerre. Par la suite, malgré les réclamations pressantes des milieux industriels, l'armée se refusa à d'autres libérations et ce chiffre resta à peu près stable.* » Becker et Krumeich, « La mobilisation de l'industrie », p.144-145.

⁶¹ *Ibid*, p.146.

ou de créer de nouveaux impôts⁶². En dehors de ses frontières, l'État emprunte également aux gouvernements et aux banques des pays neutres et alliés, principalement en Grande-Bretagne puis aux États-Unis, en gageant ses réserves d'or et ses titres boursiers⁶³.

Le concours des civils et le recours aux nouvelles techniques

La contribution des civils à la défense est renforcée par la mise en place de structures administratives qui encadrent leur engagement. Ces transformations doivent être prises en compte pour comprendre la création des sections photographiques et cinématographiques, qui formalisent l'usage de techniques nouvelles dans le cadre de la riposte militaire française.

La collaboration des civils, principalement de scientifiques, à la défense n'est pas inédite. À la suite d'échanges fructueux, mais informels, durant la guerre franco-prussienne de 1870, la Commission d'examen des inventions intéressant l'armée est créée au ministère de la Guerre en 1887⁶⁴. Face aux critiques sur son isolement, les civils sont intégrés en 1894, ce qui renforce notamment l'apport des membres de l'Académie des sciences et pérennise les relations entre les chercheurs et l'armée au sein de l'appareil d'État.

⁶² « Il n'appartenait pas à la mentalité française d'accepter de payer des impôts élevés, quelles que soient les circonstances, ni à la conception du ministre des Finances du mois d'août 1914 à mars 1917, Alexandre Ribot, un homme de la droite modérée, d'y avoir recours. [...] Le deuxième type d'emprunt, demandé également au marché intérieur, est beaucoup plus célèbre. Ce furent les emprunts de la Défense nationale, lancés chaque fois avec de grands moyens de propagande [...] Les quatre emprunts lancés par Alexandre Ribot (gouvernements Viviani et Briand) en novembre 1915 et octobre 1916 et par Louis-Lucien Klotz (gouvernements Painlevé et Clemenceau) en octobre 1917 et en septembre 1918 ne rapportèrent que 24 milliards d'argent frais. Ils sont un bon exemple de la distance entre la réalité et la représentation qui en a été conservée. Leur effet de « propagande patriotique » fut plus important que leur effet proprement financier. » *ibid*, p.147-149.

⁶³ *Ibid*, p.149.

⁶⁴ Gabriel Galvez-Behar, « Le savant, l'inventeur et le politique : Le rôle du sous-secrétariat d'État aux inventions durant la première guerre mondiale », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2005/1 (n°85), p.103-117, p.104.

L'engagement précoce du Gouvernement pour intégrer les contributions savantes se manifeste dès les premiers mois du conflit⁶⁵. Le 11 août 1914, Adolphe Messimy, ministre de la Guerre, fonde la Commission supérieure des inventions pour pallier la réduction d'activité de la Commission d'examen des inventions intéressant l'armée, alors affectée par la mobilisation générale. Composée de trois sections : électricité, TSF, optique ; explosifs, industries chimiques ; arts mécaniques, aéronautique, moteurs, balistique, elle est dirigée par Paul Appell, le président de l'Académie des sciences. L'initiative gouvernementale s'étend avec la mise en place de commissions régionales d'examen par Alexandre Millerand en août 1915, renforçant ainsi la décentralisation de l'accueil des innovations techniques. En septembre de la même année, la création de la Mission d'essais, vérifications et expériences techniques, fonctionnant depuis les laboratoires du Conservatoire national des arts et métiers, est spécialement dédiée à l'évaluation des propositions d'inventions soumises à l'État.

En novembre 1915, l'attribution du ministère de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Inventions intéressant la Défense nationale à Paul Painlevé ancre *la politique des inventions*⁶⁶ au cœur du pouvoir exécutif. Le changement de dénomination témoigne de la nouvelle orientation qui est donnée à ce ministère. Ce dernier accueille dorénavant une Direction des inventions intéressant la Défense nationale, dirigée par Émile Borel, un proche de Painlevé. Cette direction comprend huit sections au sein desquelles sont réunies des normaliens, des professeurs de facultés et des ingénieurs civils⁶⁷.

⁶⁵ *Ibid*, p.104-105.

⁶⁶ Expression fréquemment reprise et attribuée à l'historien Yves Roussel. Yves Roussel, « L'histoire d'une politique des inventions (1887-1918) », *Cahiers pour l'histoire du CNRS (1939-1989)*, 1989 (n°3), p.19-57.

⁶⁷ Galvez-Behar, « Le savant, l'inventeur et le politique : Le rôle du sous-secrétariat d'État aux inventions durant la première guerre mondiale », p.106.

La nomination de Paul Painlevé ne doit rien au hasard. Député et mathématicien reconnu pour ses contributions dans le domaine de l'aéronautique, ce proche de Paul Appell est un défenseur de longue date du rapprochement entre les scientifiques et l'armée. Il est sans conteste l'architecte de ce ministère, qui est le fruit de son engagement de longue date pour convaincre les milieux politiques, scientifiques et militaires de la nécessité de leur collaboration⁶⁸. Après son départ du Gouvernement en décembre 1916, les services en charge des inventions sont réaffectés à d'autres ministères mais restent actifs. Son retour, d'abord comme ministre de la Guerre en mars 1917, puis comme président du Conseil lors d'un bref mandat entre septembre et novembre de la même année, consolide définitivement la contribution des civils et des innovations à l'effort de guerre⁶⁹.

Malgré des remaniements fréquents et des divergences entre responsables politiques et militaires sur la conduite des opérations, le régime présente une certaine stabilité par rapport aux crises politiques qui ont émaillé la Troisième République. Jusqu'à la stabilisation du front, l'État-major et le pouvoir central, renforcés par l'état de siège et l'Union sacrée, étendent leurs prérogatives. En dépit de la reprise des activités parlementaires, le pouvoir exécutif conserve une position dominante et renforce progressivement son ascendant sur le haut-commandement militaire.

Le concours des civils et l'adoption de nouvelles technologies au sein des forces armées sont consolidés par la création de structures administratives et politiques. Par ailleurs, la mobilisation des industries lourdes offre un cadre de référence qui va nous permettre d'évaluer l'ampleur de l'intervention de l'État dans le cadre de l'activité des sections photographiques et cinématographiques. Cette comparaison révèle cependant des biais dus aux disparités entre ces

⁶⁸ Fabienne Bock, « Les scientifiques français au service de la défense nationale 1914-1918 », *Raison présente*, 2023/1 (n°225), p.31-39.

⁶⁹ Anizan, « 1914-1918, le gouvernement de guerre », p.10-11 de la version disponible en ligne.

secteurs. Plus anciennes, les industries qui contribuent à l'armement bénéficient du soutien de corporations patronales puissantes et ont donc la capacité de préserver une certaine autonomie vis-à-vis de l'État.

Chapitre 2

La tutelle de l'État sur les sections photographiques et cinématographiques

Une école d'opérateurs de prise de vues est instaurée au sein des sections photographiques et cinématographiques de l'armée en 1918⁷⁰. Cette piste semblait prometteuse pour examiner un possible lien avec le développement de l'enseignement technique, notamment la création de l'École technique de photographie et de cinématographie (ETPC). Après l'examen des archives, cette hypothèse s'est révélée infructueuse. En effet, les soldats formés au sein de cette école sont majoritairement des opérateurs professionnels et leur instruction s'oriente plutôt vers l'adaptation de leurs compétences techniques aux circonstances de guerre. Néanmoins, l'examen approfondi des documents administratifs qui retracent l'activité des sections a révélé deux autres aspects qui ont potentiellement contribué au développement puis à la création de l'ETPC.

Premièrement, les professionnels de la photographie et du cinéma sont initialement impliqués dans l'activité des sections, mais en sont rapidement écartés sous prétextes fallacieux, permettant ainsi à l'État de monopoliser les revenus générés par la vente des images qui sont produites. L'extension des prérogatives étatiques se reflète également dans l'intention de certains responsables de pérenniser les sections au-delà du conflit. Par comparaison, la mobilisation de l'industrie lourde montre que les secteurs de la photographie et du cinéma n'ont pas bénéficié du même niveau d'autonomie dans le cadre de leur contribution à l'effort de guerre, un traitement qui pourrait expliquer une certaine défiance à l'égard de l'État au terme du conflit.

⁷⁰ « Le 10 juillet 1918, le sous-lieutenant Pierre-Marcel Lévi signe l'ordre 95 de la SPCA concernant l'« École des opérateurs de prises [sic.] de vue » destinée aux photographes comme aux cameramen. » Guillot, *Les soldats de la mémoire : La Section photographique de l'armée, 1915-1919*, p.64.

Deuxièmement, les procès-verbaux des réunions portant sur l'avenir des sections après la guerre indiquent que la création d'une école nationale de photographie et de cinématographie est envisagée. Les comptes rendus mettent en lumière l'opposition entre deux groupes. D'un côté, certains responsables des sections, liés au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, favorables à ce projet, de l'autre, des représentants du ministère des Finances et des professionnels impliqués dans la création de l'ETPC, qui privilégient un enseignement technique sous tutelle privée, conformément aux usages alors en vigueur.

Ce chapitre explore d'abord la création et le cadre administratif des sections, soulignant leur gestion sous la tutelle conjointe de trois ministères afin d'établir que l'ingérence des pouvoirs publics et la marginalisation des contributions professionnelles sont programmatiques et envisagées dès leur origine. Puis, il détaille le rôle initial des professionnels du secteur et leur éviction *manu militari*, montrant qu'ils ont joué un rôle tampon le temps que les sections se dotent des équipements et des infrastructures nécessaires pour fonctionner de manière autonome. Enfin, il analyse l'extension des prérogatives de l'État, notamment l'industrialisation des sections, un projet que certains responsables souhaitent pérenniser mais que l'administration des Finances tempère.

1. Interventions préalables

Cette première partie se concentre sur les recommandations émises par des personnalités qui ont suggéré la création de services de propagande similaires à ceux de l'Allemagne. Ces contributions, passées sous silence dans les documents officiels, reflètent une tendance de l'administration à minimiser l'impact de ces contributions.

L'intervention des acteurs commerciaux

La priorité accordée à l'effort de guerre entraîne la suspension des activités des secteurs de la photographie et du cinéma. Dès août 1914, les syndicats de la cinématographie, des directeurs de salle et de la critique parisienne interpellent le Gouvernement pour exposer cette situation :

Il y a lieu de remarquer que les théâtres, concerts et cinémas peuvent être des moyens excellents pour entretenir, sous la surveillance des pouvoirs publics [...] une très utile leçon permanente de civisme, de moralité et de patriotisme élevé. Qu'ils seraient, de plus, le point de départ d'une activité heureuse dans la vie économique d'une cité telle que Paris⁷¹.

Cet extrait reprend les arguments couramment avancés pour justifier la reprise des activités, débutant par la mise en avant des vertus patriotiques et apaisantes des images sur la population, et s'achevant, plus ou moins subtilement, par des considérations financières. Le public, avide de nouvelles en provenance du front et lassé des reconstitutions, apprécie particulièrement les images capturées sur le vif⁷². Pour répondre à cette demande, les acteurs commerciaux de la photographie et du cinéma aspirent clairement à être intégrés à l'effort de guerre pour obtenir des images au plus proche des champs de bataille. Or, si à titre exceptionnel, et dans un cadre strict, des journalistes sont parfois autorisés à s'y rendre, l'armée s'oppose à la généralisation des prises de vues⁷³.

⁷¹ Véray, *Avènement d'une culture visuelle de guerre : Le cinéma en France de 1914 à 1928*, p.37. Note n°52 qui accompagne ces propos, *Texte datant de la fin août 1914 repris dans Le Cinéma*, n°186, 31 décembre 1915, p. 1.

⁷² « Pour la firme à la marguerite [Gaumont], comme pour ses concurrents, tourner et montrer des images de la guerre, c'est répondre aux attentes d'une foule qui réclame à cor et à cri de voir ce qui se passe, et par conséquent l'attirer à nouveau dans les salles, tout en faisant son devoir. » *ibid*, p.39.

⁷³ *Ibid*, p.36-44.

Pour l'industrie du film, ni Pathé ni Gaumont ne parviennent à persuader l'état-major d'infléchir sa position⁷⁴. La corporation persiste dans ses efforts et parmi les démarches notables, la Chambre syndicale de la cinématographie et des industries s'y rattachent (CSCIR), présidée par Jules Demaria, tente également d'influencer les pouvoirs publics⁷⁵. Les réponses à ces sollicitations sont cependant peu documentées dans les archives.

Dans le domaine de la photographie, Louis Meurisse, photographe et directeur éponyme d'une agence de presse, est mentionné par Hélène Guillot qui reprend cette information des travaux de Françoise Denoyelle et de Dominique Pascal⁷⁶. L'article que Dominique Pascal consacre au service photographique des armées comprend notamment la reproduction de la lettre qu'il adresse au ministre de la Guerre le 22 avril 1915. Le cachet du cabinet du ministre présent sur la copie du courrier confirme que cette dernière a bien été réceptionnée et qu'il ne s'agit pas, par exemple, d'un doublon conservé par l'expéditeur :

Je viens solliciter de votre bienveillance, l'autorisation de prendre des photographies de la Guerre. En relations avec de nombreux journaux Français et neutres, il devient de toute urgence, surtout pour ces derniers, de leur faire parvenir des documents photographiques français. En effet les journaux neutres sont inondés de photographies

⁷⁴ « Toutefois, malgré la bonne volonté étalée par [Léon] Gaumont, sa demande d'autorisation, tout comme celle de Marcel Prévost, administrateur de la maison Pathé, qui intervient quelque temps après, se heurtent à une fin de non-recevoir. Joffre, chef d'état-major général, se déclare hostile à un tel projet, prétextant que l'adjonction d'opérateurs de cinéma, avec leurs appareils encombrants, à un groupe de journalistes déjà nombreux, n'est pas souhaitable. » *ibid*, p.39.

⁷⁵ Jules Demaria, figure emblématique de la corporation parisienne du cinéma des années 1910 et 1920, apparaît à deux moments clés de cette étude. Il participe aux réunions qui visent à transformer les sections photographiques et cinématographiques en service civil et agit en tant qu'initiateur de l'ETPC. Leglise, *Histoire de la politique du cinéma français : Le cinéma et la III^e République*, p.37. Voir aussi, Coissac, *Histoire du cinématographe : De ses origines jusqu'à nos jours*, p.439-441. Cité dans, Véray, *Avènement d'une culture visuelle de guerre : Le cinéma en France de 1914 à 1928*, p.43.

⁷⁶ Françoise Denoyelle, *La lumière de Paris : Le marché de la photographie 1919-1939*, vol. 1 Paris, L'Harmattan, 1997, p.18. ; Dominique Pascal, « Les débuts du service photographique de l'armée », *Prestige de la photographie*, Septembre 1977 (n°2), p.60-93, p.68. Cités dans, Guillot, *Les soldats de la mémoire : La Section photographique de l'armée, 1915-1919*, p.31.

allemandes et la place donnée à nos informations devient nulle étant donné la pénurie des photographies que nous pouvons obtenir⁷⁷.

Dominique Pascal met ce courrier en lien avec la création du service photographique de armées par le Gouvernement : « *Le ministre convoque Meurisse très rapidement et sa décision est immédiate : il crée en avril 1915 la SPA (Section Photographique de l'Armée) – rattachée au bureau d'information de la presse*⁷⁸. » Précisons toutefois que cette relation de cause à effet n'est pas confirmée par de la documentation ou reprise dans d'autres travaux.

Bien que nous disposions de documents attestant des sollicitations de l'industrie, l'impact de ces démarches reste difficile à évaluer faute de réponses suffisantes disponibles du côté de la puissance publique. Laurent Veray identifie trois raisons derrière l'inflexibilité du haut-commandement. Premièrement, et pour ce qui constitue la ligne officielle, l'impossibilité opérationnelle de gérer des civils lourdement équipés sur un théâtre de guerre. Deuxièmement, et tel qu'attesté par des notes internes, un doute vis-à-vis des intentions réelles de firmes dont les aspirations patriotiques s'accompagnent d'intérêts commerciaux évidents⁷⁹. Enfin, un mécanisme de défiance technologique à l'encontre de la photographie et du cinéma semblable, par exemple, à l'appréhension de l'aviation militaire des officiers qui sont « [...] *formés selon des principes et une culture du XIX^e siècle*⁸⁰. »

⁷⁷ Pascal, « Les débuts du service photographique de l'armée », p.68.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ « *L'ambiguïté des tractations des entreprises cinématographiques ne semble pas avoir échappé aux militaires. Parmi eux, certains estiment, non sans raison, que sous couvert de patriotisme « elles ne paraissent avoir pour principal sinon unique objet (qu') un intérêt commercial* ». » Veray, *Avènement d'une culture visuelle de guerre : Le cinéma en France de 1914 à 1928*, p.39. Note n°66 qui accompagne ces propos, *Note du GQG [Grand Quartier général] du 4 décembre 1914, SHD [service historique de la Défense], 16N 1630.*

⁸⁰ « *Ce manque de clairvoyance peut se comprendre : le cinématographique, au même titre que l'aviation, dans un tout autre domaine, déconcerte et inquiète une bonne part des officiers supérieurs formés selon des principes et une culture du XIX^e siècle. L'un des seuls hauts responsables militaires à avoir publiquement exprimé son intérêt pour le*

L'intervention des acteurs institutionnels

Parallèlement aux appels du secteur commercial, des personnalités exerçant des responsabilités politiques ou des engagements officiels tentent de persuader l'État d'utiliser les moyens de la photographie et du cinéma dans le cadre de la riposte française. Parmi les personnalités politiques, Léon Bérard, ancien sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, présente en octobre 1914 un rapport intitulé *L'Œuvre nationale de propagande par l'image*. Ce projet, resté sans suite, envisageait la création d'une iconothèque de la guerre remplissant trois fonctions : constituer un centre de documentation historique, financer des œuvres caritatives et soutenir la propagande française⁸¹.

De plus, deux personnalités liées aux arts visuels, une fois engagées dans l'armée, ont interpellé les autorités. Pierre-Marcel Lévi, professeur à l'École nationale des Beaux-Arts a sollicité Pierre Sarraut, ministre de l'Instruction publique, pour la mise en place d'un service d'archives photographiques de guerre⁸². De façon similaire, Jean-Louis Croze, dramaturge et critique de cinéma, a plaidé auprès du capitaine Gheusi, aide de camp du général Gallieni, pour la création d'un service cinématographique⁸³. Bien que la véracité de ces interventions puisse être discutée,

cinéma fut le général Gallieni. C'était en mars 1914, il répondait alors à une enquête organisée par la revue Le Cinéma sur les applications possibles de l'image animée. Dans le texte publié, il reconnaissait l'utilité des films patriotiques, notamment ceux concernant les colonies françaises. » ibid, p.41. Note n°67 qui accompagne ces propos, Le Cinéma, n°121, 24 mars 1914, p. 1.

⁸¹ *Ibid*, p.36-37. ; Guillot, *Les soldats de la mémoire : La Section photographique de l'armée, 1915-1919*, p.32. En raison probablement d'une coquille, Hélène Guillot mentionne Maurice Bérard au lieu de Léon Bérard.

⁸² Véray, *Avènement d'une culture visuelle de guerre : Le cinéma en France de 1914 à 1928*, p.43. Note n°82 qui accompagne ces propos, *D'après son [Pierre-Marcel Lévi] témoignage paru dans La Revue du Cinéma, n°22, mai 1932, p.9.* Hélène Guillot a compilé des données biographiques substantielles concernant Pierre-Marcel Lévi. Guillot, *Les soldats de la mémoire : La Section photographique de l'armée, 1915-1919*, p.34-35. Voir aussi les informations très précieuses sur Pierre-Marcel Lévi compilées par Anne Fourestié et Isabelle Gui. Anne Fourestié et Isabelle Gui, *Photographier le patrimoine aux 19^e et 20^e siècles : Histoire de la collection photographique de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (1839-1989)*, Paris, Hermann, 2016, p.56.

⁸³ Véray, *Avènement d'une culture visuelle de guerre : Le cinéma en France de 1914 à 1928*, p.43-44. Note n°85 qui accompagne ces propos, *D'après le témoignage de Jean-Louis Croze publié sous le titre « Le cinéma aux armées », La Cinématographie française, 22 octobre 1927, n°468, p.13.*

puisqu'elle repose sur des témoignages, les faits leur confèrent malgré tout un certain crédit, notamment avec Pierre-Marcel Lévi à la tête du service photographique et Jean-Louis Croze à celle du service cinématographique.

Des intérêts économiques, le soutien à la propagande et la préservation des images de guerre incitent certaines personnalités à plaider pour l'intégration de la photographie et du cinéma dans l'effort de guerre. Toutefois, ces appels ne sont pas documentés dans les archives officielles. L'extrait suivant dans lequel Pierre-Marcel Lévi, récemment nommé à la tête de la section photographique revient sur sa création, pose une question. S'agit-il d'un compte-rendu objectif ou d'une manœuvre de communication visant à attribuer exclusivement l'initiative de la création des sections aux pouvoirs publics ?

C'est, tout à la fois, à l'initiative du général commandant en chef, à celles du ministre de la guerre, du ministre des affaires étrangères, du ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, et aux préoccupations de la commission des affaires extérieures, qu'est due la création de cet organisme nouveau de guerre ; il répond, en effet, à un double objet : assurer une propagande loyale à l'aide de documents authentiques, constituer des archives dont la sincérité est irrécusable pour l'historien soucieux d'un travail impartial⁸⁴.

2. La création des sections

En complément des images produites, les archives des sections photographiques et cinématographiques incluent un ensemble conséquent de documents administratifs. Ces derniers se divisent en deux catégories. D'une part, un nombre important de feuillets qui fournissent des

⁸⁴ Pierre-Marcel Lévi signe cet article sous le nom de Pierre Marcel, chef de la Section photographique de l'armée. Pierre-Marcel Lévi, « L'Histoire de la grande guerre : Des archives, des documents, des preuves », *Les Annales politiques et littéraires*, 18 juillet 1915 (n°1673), p.72.

éclairages ponctuels sur des aspects spécifiques et d'autre part, des rapports d'activité, plus rares, mais qui synthétisent l'activité des sections sur une période donnée. Pour étudier le cadre administratif et l'intégration des sections au sein des structures militaires et gouvernementales, notre analyse s'appuiera principalement sur un rapport produit en 1917, qui constitue la source principale de documentation sur les aspects structurels dans les recherches existantes. Ce document, essentiel pour le reste du chapitre, nécessite une présentation claire de son contexte et de sa structure avant analyse.

Daté du 10 octobre 1917, le *Rapport sur la création, le fonctionnement, les résultats de la Section photographique et cinématographique de l'armée* se distingue par sa composition⁸⁵. Sous une même pagination, il intègre trois sous-rapports rédigés par des auteurs différents, chacun dans des contextes variés et avec des visées distinctes. Compilé peu avant que Georges Clemenceau ne devienne président du Conseil le 16 novembre 1917, ce document semble avoir été préparé pour offrir à son administration une vision d'ensemble, facilitant ainsi la reprise autoritaire des décisions stratégiques qui est envisagée.

Le premier sous-rapport, remis en septembre 1915 par M. Jaillet, contrôleur adjoint de l'armée⁸⁶, est rédigé dans le cadre d'un litige entre la section photographique et les professionnels qui lui sont initialement associés⁸⁷. Le deuxième, anonyme mais probablement l'œuvre de Pierre-Marcel Lévi en raison de la nature confidentielle des informations, couvre l'activité des sections

⁸⁵ Rapport sur la création, le fonctionnement, les résultats de la Section photographique et cinématographique de l'armée du 17 octobre 1917, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02.

⁸⁶ Le contrôle des armées, placé sous la tutelle du ministère de la Guerre, est chargé de vérifier la conformité réglementaire des institutions militaires. Ses missions comprennent la réalisation d'audits, la production de notes et d'autres formes d'évaluation pour assurer l'adéquation des pratiques avec les règles établies. Henri Blandin et François Bernard, « Le contrôle général des armées », *Revue française d'administration publique*, 1988 (n°46), p.69-78.

⁸⁷ Rapport Jaillet, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02.

depuis leur création, jusqu'en septembre 1917⁸⁸. Le troisième, élaboré entre le 6 septembre et le 11 octobre 1917 par Charles Jules Petit, inspecteur des finances⁸⁹, présente un audit, relativement critique, sur la gestion et les ambitions commerciales des sections⁹⁰. Chacun des trois rapports reflète une certaine partialité liée à son commanditaire, un aspect auquel nous porterons une attention particulière. Pour des raisons de commodité, nous les désignerons respectivement sous les noms de rapport Jaillet, rapport d'activité et rapport Petit.

Le déploiement des sections

L'avance de l'Empire allemand en matière de propagande sert d'argument principal à l'État français pour justifier la création des sections photographiques et cinématographiques de l'armée. Réagissant à l'efficacité des services du *Verkehrsbureau* actifs depuis 1914, les autorités françaises mettent en place leurs propres services au printemps 1915⁹¹.

La section cinématographique est créée avant la section photographique. L'accord avec les professionnels du cinéma, signé le 15 avril 1915, précède de trois semaines l'accord du 6 mai 1915 entre le ministère de la Guerre et la Chambre syndicale française de la photographie et de ses applications (CSFPA). De plus, une lettre du 9 mai 1915 du général commandant en chef à ses généraux confirme cette antériorité : « *J'ai l'honneur de vous faire connaître que j'ai autorisé la création d'un service photographique aux armées, dans les mêmes conditions que le service*

⁸⁸ Rapport d'activité, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02.

⁸⁹ PETIT Lucien Charles Jules, Nathalie Carré de Malberg (dir.), Fabien Cardoni (dir.), et Michel Margairaz (dir.), *Dictionnaire historique des inspecteurs des Finances 1801-2009*, Paris, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 2012.

⁹⁰ Rapport Petit, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02.

⁹¹ Rapport Jaillet, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.2.

*cinématographique récemment organisé*⁹². » Jean-Louis Croze, le premier chef de la section cinématographique, affirme dans ses notes publiées en 1927 dans *La Cinématographie française* que le ministre de la Guerre aurait donné son accord pour la création de la section dès février 1915⁹³. Toutefois, les archives attestant formellement de cet accord ne sont pas disponibles.

Pour la section photographique, le rapport Jaillet reproduit un courrier daté du 10 mars 1915, par lequel Théophile Delcassé, ministre des Affaires étrangères, demande le concours du sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts au ministère de l'Instruction publique :

Les services de propagande de mon Ministère sont constamment sollicités par nos agents et amis à l'étranger qui demandent que nous leur fournissions des documents photographiques sur la guerre et notamment les dévastations artistiques [le ministre fait ici référence aux monuments]. [...] Votre administration s'est déjà préoccupée de prendre un certain nombre de clichés photographiques de cette nature et vous avez bien voulu me les communiquer. Ils ne couvrent toutefois que les dommages causés aux monument classés. J'ai été amené à me demander s'il n'y avait pas intérêt à étendre cette enquête photographique dans la mesure où le Ministère de la Guerre pourrait l'autoriser, et si votre Administration, qui est parfaitement outillée à cet effet, ne pourrait pas faire recueillir des reproductions des scènes de dévastation de la guerre⁹⁴.

À ce stade pourtant avancé des échanges, la répartition des attributions apparaît clairement définie et la distribution proposée correspond à celle qui sera ultérieurement adoptée. Ce courrier constitue

⁹² Lettre du 9 mai 1915 du général commandant en chef aux généraux commandant les armées, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02.

⁹³ « *La Section Cinématographique de l'armée date de fin février 1915. Eh quoi ! si tard ? Sept mois après le commencement des hostilités ?* » Jean-Louis Croze, « Le cinéma aux armées », *La Cinématographie française*, 22 octobre 1927, p.13. Cité dans, Véray, *Avènement d'une culture visuelle de guerre : Le cinéma en France de 1914 à 1928*, p.44.

⁹⁴ Lettre du 10 mars 1915 de Théophile Delcassé, ministre des Affaires étrangères, à Albert Dalimier, sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Pièce annexe n°1, Rapport Jaillet, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.21.

vraisemblablement l'aboutissement des sollicitations préalablement adressées aux responsables politiques et militaires. Sans surprise, la réponse d'Albert Dalimier, le sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, s'aligne précisément sur les recommandations du ministre des Affaires étrangères :

[...] Je m'empresse de vous faire savoir que le service des Monuments Historiques, qui a déjà commencé une enquête de ce genre, limitée aux édifices classés, me paraît tout désigné pour mener à bonne fin le travail dont vous m'entretenez. [...] Le moment venu, je vous demanderai de vous joindre à moi à l'effet d'obtenir de notre collègue, M. le Ministre de la Guerre pour les agents d'exécution, les moyens de transports nécessaires et les plus larges facilités de circulation⁹⁵.

Après cette réponse, les échanges préparatoires entre les ministres ne sont pas documentés. Toutefois, le rapport du contrôleur Jaillet apporte des éclaircissements sur certaines informations manquantes. Il révèle notamment qu'Albert Sarraut, ministre de l'Instruction publique, s'est rendu fin avril au Grand Quartier général pour présenter le projet à l'état-major. Cette visite a abouti à la décision, probablement influencée par le haut-commandement de l'armée, d'inclure uniquement du personnel militaire dans les sections⁹⁶. Enfin, une note issue du Bureau des informations à la presse⁹⁷, atteste que l'activité de la section photographique est officiellement reconnue dès le 8 mai 1915 :

⁹⁵ Sans date, lettre d'Albert Dalimier, sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts à Théophile Delcassé, ministre des Affaires étrangères, Pièce annexe n°2, Rapport Jaillet, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.22.

⁹⁶ « *Vers la fin d'Avril, M. Sarraut, Ministre de l'Instruction Publique se rendit au Grand Quartier Général [...] On décida que dans l'intérêt tout à la fois de la discipline, de la surveillance à exercer sur les documents recueillis et du bon fonctionnement même du service, il convenait de n'y admettre que du personnel militaire.* » Rapport Jaillet, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.3.

⁹⁷ Ne pas confondre le Bureau des informations à la presse, aussi appelé Bureau des informations militaires et relevant du ministère de la Guerre, avec le Bureau de la presse, qui est rattaché à la présidence du Conseil. « *Le bureau des informations militaires a été créé au mois de février 1915 par le ministre de la Guerre, Alexandre Millerand et rattaché directement à son cabinet [...]* ». Note n°71 qui accompagne ces propos, *Ce bureau s'appela également, au début, bureau des informations – ou des renseignements – à la presse.* Maurin, *Combattre et informer : L'armée française et*

Sur la proposition du Général Commandant en Chef, le Ministre a décidé la création d'une Section Militaire de Photographie et d'un Laboratoire militaire, placés sous la direction de Pierre Marcel-Lévi, Professeur à l'Ecole des Beaux-Arts, soldat à la 22e Section de C.O.A. [commis et ouvriers d'administrations]. [...] Les ordres relatifs aux tournées effectuées dans les armées seront donnés à la Section militaire de Photographie par le Cabinet du Ministre (Bureau des Informations à la Presse)⁹⁸.

Après cette note, et jusqu'à sa conclusion, le rapport du contrôleur Jaillet s'éloigne de l'historique de la structure et se concentre sur la description du fonctionnement des sections.

3. L'articulation des échelons administratifs

Le fonctionnement des sections repose sur une structure administrative répartie en quatre niveaux distincts. Au sommet, les ministères de tutelle, Affaires étrangères, Instruction publique et Beaux-Arts et celui de la Guerre exercent un contrôle politique direct, dictant les directives et les orientations globales. En dessous, le Bureau des informations à la presse sous l'égide du ministère de la Guerre, assure la censure des photographies et des films. Puis, les sections photographiques et cinématographiques, qui collaborent initialement avec le secteur privé, ont la charge de la production et de la commercialisation des images. Enfin, des autorités ou des personnalités, publiques ou privées, peuvent être amenés à exercer un contrôle fondé sur le fonctionnement démocratique des institutions.

les médias pendant la première guerre mondiale, p.46 pour la citation et pages de 26 à 50 pour des informations complémentaires.

⁹⁸ Note du 8 mai 1915 du Bureau des informations à la presse intitulée, Création d'une section militaire et d'un laboratoire militaire de photographie, Pièce annexe n°3, Rapport Jaillet, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02.

Les ministères de tutelle

Initialement peu dotés de moyens financiers et structurels, les services du *quai d'Orsay* se chargent essentiellement de la diffusion des images à l'étranger, dans les pays neutres et alliés⁹⁹. Néanmoins, les désaccords récurrents en matière de propagande entre le Gouvernement et l'armée aboutissent à la création de la Maison de la presse en janvier 1916. Cette structure, destinée à coordonner les organes de propagande, et qui dépend du ministère des Affaires étrangères, devient également le siège des directions des sections photographiques et cinématographiques¹⁰⁰. Notre analyse se concentrera peu sur ce ministère, dont l'activité est orientée vers des perspectives qui sortent du cadre de nos travaux.

Avant de détailler les attributions du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, il convient de revisiter la requête initiale du ministère des Affaires étrangères. La correspondance entre le sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts et le quai d'Orsay révèle non seulement qu'un plan d'action est déployé par le Service des monuments historiques, mais aussi que ce dernier est équipé adéquatement. Toutefois, l'analyse minutieuse des archives révèle des contradictions entre les ressources décrites par les responsables politiques et celles effectivement disponibles. Premièrement, au moment de la création des sections, l'État ne dispose d'aucune politique globale consacré à la sauvegarde des monuments historiques¹⁰¹. La loi de finances du 26 décembre 1914

⁹⁹ « Mais mis à part le Bureau des écoles et des œuvres françaises à l'étranger, créé en 1910 au ministère des Affaires étrangères, Paris ne pouvait s'appuyer sur aucune officine de propagande hors du territoire national. En effet, à la différence de l'Allemagne, la France avait négligé de préparer l'opinion internationale à la guerre et ne disposait donc pas d'organes destinés à l'influencer pour soutenir sa cause. » Olivier Lahaie, « Dire pour nuire. Été 1914, les prémices de la propagande de guerre », *Inflexions*, 2018/3 (n°39), p.153-163, p.160.

¹⁰⁰ Maurin, *Combattre et informer : L'armée française et les médias pendant la première guerre mondiale*, p.47-50.

¹⁰¹ « Lorsque la guerre est déclarée, il n'existe aucun programme d'ensemble pour organiser la protection des monuments historiques. Il était difficile pour l'État d'intervenir, la législation ne lui permettant pas de dicter leur conduite aux communes ou aux départements propriétaires. » Arlette Auduc, *Quand les monuments construisaient la*

et le décret du 4 février 1915, bien qu'axés sur la réparation des dommages de guerre, ne contiennent aucune disposition spécifique pour la protection du patrimoine¹⁰². Les initiatives qui sont prises pour protéger les édifices et documenter l'ampleur des destructions sont à mettre au crédit de fonctionnaires et de citoyens qui ont agi de manière empirique¹⁰³. Le rapport du contrôleur Jaillet, dès septembre 1915, souligne les avantages structurels découlant de l'intégration des sections au sein des installations du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts :

La question du personnel et celle du fonctionnement étant réglée comme il est dit ci-dessus, il restait à assurer l'organisation matérielle du service. Ce fut l'œuvre de M. Paul Léon, chef des Services d'Architecture aux Beaux-Arts et de M. Pierre Marcel Lévi, le chef de la section photographique. L'administration des Beaux-Arts mit à la disposition de ce dernier les locaux qu'elle possédait, au n°3 de la rue de Valois ; elle engageait sur ses derniers crédits les dépenses nécessaires pour les aménager pour les besoins du nouveau service [ce mot est accompagné d'un appel de note et d'une note]

[Note en question] À titre d'indication, les dépenses ainsi engagées pour l'organisation d'un Laboratoire photographique (15.000 francs environ) n'auront pas seulement une utilité momentanée pendant la guerre, l'Administration des Beaux-Arts ayant l'intention de se servir des locaux nouvellement aménagés pour y installer un service photographique des Monuments Historiques¹⁰⁴.

nation : Le service des monuments historiques de 1830 à 1940, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, 2008, p.389.

¹⁰² « Dès le 26 décembre 1914, la loi de finances pour 1915 avait envisagé les futures réparations des dommages de guerre. Le 4 février 1915, un décret portant règlement d'administration publique prévoit que des commissions locales évalueront ces dégâts, leurs rapports étant centralisés par une future commission nationale. Il est remarquable que le décret ne contienne aucune disposition spéciale concernant les dommages causés aux édifices classés. » Arlette Auduc, « Paul Léon, le service des Monuments historiques et la reconstruction. Enjeux et cadre institutionnel », dans *Living with History, 1914-1964: Rebuilding Europe after the First and Second World Wars and the Role of Heritage Preservation*, Leuven, Leuven University Press, 2011, p.73-86, p.73. Note n°1 qui accompagne ces propos, AdP [archives de Paris], 80/3/5.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Rapport Jaillet, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.5.

L'accueil des sections par le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts se révèle être une décision opportuniste, motivée en partie par les avantages structurels qu'elle semble offrir. Il devient évident que les infrastructures prétendument disponibles sont en réalité insuffisantes. Non seulement un laboratoire doit-il être construit pour répondre aux besoins spécifiques des sections, mais il s'avère également nécessaire de s'associer avec des professionnels en partie pour leur matériel :

La Chambre Syndicale, par l'intermédiaire des maisons qu'elle aura désignées, confiera aux six opérateurs choisis parmi le personnel des maisons adhérentes au Syndicat, actuellement sous les drapeaux, tout le matériel voulu ainsi que les plaques nécessaires à la prise des vues photographiques sans limitation de nombre¹⁰⁵.

À la suite de la rupture de ce contrat en octobre 1916, un point sur lequel nous reviendrons, le contrôleur Jaillet recommande vivement l'acquisition d'appareils par la section photographique dans ses conclusions. Cette initiative, réponse directe à la carence en équipements au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, est rapidement mise en œuvre par une convention entre le ministère de la Guerre et celui de l'Instruction publique et des Beaux-Arts :

[L'avis du contrôleur Jaillet] Faire acheter par le service dès qu'il le pourra tous les appareils photographiques qui lui sont nécessaires, de façon à le rendre indépendant des hommes qu'il emploie comme opérateurs et à éviter les inconvénients d'ordre disciplinaire et administratif qui peuvent résulter des errements actuels¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Contrat, Organisation d'une équipe de photographes du 6 mai 1915 signé par Carence, chef d'escadron, pour le ministre de la Guerre et MM. Gorce et Lortet, vice-présidents de la Chambre syndicale française de la photographie et de ses applications, Pièce annexe n°7, Rapport Jaillet, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.28.

¹⁰⁶ Rapport Jaillet, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.18.

[La convention] Des crédits sont mis par le Parlement à la disposition des Beaux-Arts pour l'achat et l'entretien du matériel photographique indispensable à la Section. En conséquence, le matériel nécessaire aux travaux photographiques demandés par le ministère de la Guerre sera fourni par l'administration des Beaux-Arts, ainsi d'ailleurs que toutes fournitures, ou produits quels qu'ils soient, indispensables à la photographie¹⁰⁷.

Trois facteurs peuvent expliquer le rapprochement entre le ministère des Affaires étrangères et celui de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, malgré un décalage entre l'évaluation des moyens et leur matérialité. Premièrement, il est possible que l'ampleur des mesures prises individuellement ait été exagérée. Bien que les dommages subis par des monuments aient probablement été documentés par des photographies, les actions entreprises par le Service des monuments historiques s'apparentent plus à une collecte d'images qu'à leur production active. Cette perception peut être amplifiée par le fait que les échanges entre ministres et hauts responsables peuvent offrir une vision partielle ou distancée de la réalité, due à la quantité et à la complexité des affaires qu'ils gèrent. Deuxièmement, l'affinité culturelle entre la photographie et l'enseignement pourrait avoir joué un rôle crucial. Comme le cinéma, la photographie est profondément intégrée dans les programmes scolaires, où elle sert à la fois de support pédagogique et d'objet d'étude, renforçant son importance stratégique pour le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Troisièmement, l'accueil de sections en dépit de carences matérielles, peut être la conséquence d'une attitude opportuniste du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, cela en prévision de bénéfices structurels. L'État prévoit en effet d'investir dans un laboratoire, d'acheter du matériel, de mettre à disposition du personnel, d'accorder des crédits de fonctionnements etc.

¹⁰⁷ Convention du 14 octobre 1915 entre l'administration de la Guerre et l'administration des Beaux-Arts, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02.

Or, il est avéré que le Service des monuments historique entend profiter à terme des installations nouvelles.

Pour conclure sur les attributions du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, il convient de souligner que ce ministère gère non seulement la production des images mais aussi le budget de fonctionnement, incluant les dépenses et les recettes. Le succès des images produites et les controverses autour du partage des revenus générés par leur vente constituent l'une des principales causes du litige avec la CSFPA.

Enfin, les attributions du ministère de la Guerre mettent naturellement à profit les compétences de l'armée et l'autorité qu'il exerce sur le Bureau des informations à la presse réaffirme la prééminence du pouvoir politique sur la conduite de la propagande. Les sections n'admettant que du personnel militaire, ce ministère gère essentiellement les soldes et les frais contingents aux prises de vues, tels que les transports, le casernement, les repas, etc. En dépit de responsabilités amoindries, le haut commandement maintient un contrôle accessoire sur la production d'image qui se base sur la proximité entre les opérateurs des sections et les officiers de commandement qui dirigent et orientent les prises de vues.

Les sections photographiques et cinématographiques

Les directions des sections photographiques et cinématographiques sont rattachées au Bureau des informations à la presse, lequel est plus étroitement lié aux responsables politiques du ministère de la Guerre qu'à l'état-major. Au moment de leur création, ce bureau est alors composé de quatre grand départements : la direction ; la traduction ; la section photographique et la section

cinématographique¹⁰⁸. Initialement installées dans des locaux du ministère de la Guerre, rue Saint-Dominique à Paris, les directions des sections sont ensuite transférées dans un autre immeuble, au croisement de la rue François 1^{er} et du cours de la Reine, dans le cadre de l'incorporation du Bureau des informations à la presse par la Maison de la presse en janvier 1916¹⁰⁹.

La commandement de la section cinématographique est confié à Jean-Louis Croze. Par recoupement entre les archives, on peut estimer que sa nomination intervient entre février 1915, lorsque le Gouvernement formalise le projet d'une section cinématographique, et le 15 avril 1915, date à laquelle un accord définitif est passé entre le ministère de la Guerre et la Chambre syndicale de la cinématographie et des industries s'y rattachent [CSCIR]. Ce contrat règle la participation des maisons Éclair, Éclipse, Gaumont et Pathé qui mettent à disposition de la section un opérateur et le matériel nécessaire. L'effectif de départ est constitué par : Georges Maurice pour Éclair, Émile Pierre pour Éclipse, Pierre Perrin pour Gaumont et Alfred Machin pour Pathé¹¹⁰.

La nomination de Pierre-Marcel Lévi à la tête de la section photographique intervient le 24 avril 1915, date à laquelle il est convoqué par le cabinet du ministre de la Guerre. Peu après, le 6 mai 1915, un accord est conclu entre le ministère de la Guerre et la CSFPA pour pallier les carences matérielles. Ce contrat autorise les maisons Manuel, Gorce, Vaillant, Vitry et Vallois, ainsi que la chambre syndicale, à commercialiser les clichés produits par la section :

En ce qui concerne la diffusion des clichés en France, hors les clichés censurés, toute liberté est accordée à la Chambre Syndicale. Pour ce qui est de la diffusion à l'étranger,

¹⁰⁸ Guillot, *Les soldats de la mémoire : La Section photographique de l'armée, 1915-1919*, p.39.

¹⁰⁹ Maurin, *Combattre et informer : L'armée française et les médias pendant la première guerre mondiale*, p.48.

¹¹⁰ « Les films peuvent être diffusés par les maisons d'actualités dans les salles de cinéma, après passage devant une commission de contrôle, avec la mention « vues prises avec l'autorisation de l'autorité militaire ». » Véray, *Avènement d'une culture visuelle de guerre : Le cinéma en France de 1914 à 1928*, p.50.

elle [la Chambre syndicale] s'engage à suivre les indications qui lui seraient données par le Service de Propagande au Ministère des Affaires Etrangères sur l'opportunité ou la non-opportunité de vendre certains clichés dans les différents pays neutres ou alliés. Les maisons éditrices resteront chacune propriétaires des clichés qu'elles auront respectivement pris de façon à conserver le droit de poursuivre les auteurs éventuels de reproductions non autorisées [...] Afin de supprimer toute réclame commerciale sur les divers clichés qui doivent être édités dans le but patriotique spécifié, ils ne porteront, jusqu'à la fin des hostilités aucune marque de fabrique ou de maison d'édition. Le titre portera seulement l'indication du sujet suivi de la mention "Service Photographique des Armées"¹¹¹.

À l'arrière, la section photographique déploie également des ressources humaines pour une variété de tâches, qui englobent les opérations de laboratoire, la gestion administrative, et l'archivage. Contrairement à la section cinématographique, des données exhaustives sur les effectifs initiaux de la section photographique sont disponibles grâce à un recensement réalisé en septembre 1915 :

Constitué au début avec 11 soldats, le Service Photographique de l'Armée a dû, au fur et à mesure de son extension, faire appel à un personnel plus nombreux. Actuellement, en dehors de M. Marcel Lévi, chef du Service et de M. Jouglà, Pharmacien aide major de 2^e classe, chef du laboratoire, il comprend :

4 opérateurs purement militaires ; 2 opérateurs pour le compte des maisons ;
14 photographes effectuant les manipulations de laboratoire ; 7 employés de bureau ;
3 archivistes¹¹².

¹¹¹ Contrat, Organisation d'une équipe de photographes du 6 mai 1915 signé par Carence, chef d'escadron, pour le ministre de la Guerre et MM. Gorce et Lortet, vice-présidents de la Chambre syndicale française de la photographie et de ses applications, Pièce annexe n°7, Rapport Jaillot, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.29-30.

¹¹² Rapport Jaillot, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.9.

La section cinématographique ne bénéficie pas d'un soutien technique équivalent à celui de la section photographique. Initialement, le développement et le montage des bandes sont sous la responsabilité des maisons d'édition associées, ce qui place cette section en retrait sur ce plan¹¹³. Cependant, ses effectifs augmentent progressivement au fil de la guerre. Un recensement exhaustif du personnel est entrepris après la fusion de la section photographique de l'armée avec la section cinématographique en mars 1917¹¹⁴. L'analyse de ces archives, qui détaille l'identité, le statut militaire, les professions civiles et les responsabilités au sein des sections pour chaque membre, révèle une croissance significative du nombre d'opérateurs, presque quintuplé en deux ans, passant de quatre à dix-neuf. De plus, ces opérateurs bénéficient du soutien de huit assistants-opérateurs, et la gestion intégrale des opérations de montage est désormais confiée à une équipe interne de près de vingt techniciens.

Le contrôle démocratique des sections

Nous avons adopté le terme *contrôle démocratique* pour désigner un échelon administratif non officiel, mais profondément intégré au fonctionnement des sections. Bien que non explicitement reconnu dans leur structure formelle, ce contrôle illustre la complexité des interactions institutionnelles au sein d'un État démocratique comme la France. Dotées d'une personnalité morale, les sections sont inévitablement intégrées dans un réseau d'interrelations, plus ou moins contraignantes, avec diverses structures publiques ou privées, qui ne relèvent pas directement de leurs organes de tutelle.

¹¹³ Véray, *Avènement d'une culture visuelle de guerre : Le cinéma en France de 1914 à 1928*, p.54.

¹¹⁴ Rapport d'activité, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.114-131.

Dans le domaine public, ce contrôle se manifeste au travers des avis et des directives du ministère des Finances. La gestion des sections doit respecter des normes de transparence et de conformité réglementaire, tant pour l'utilisation des budgets alloués que pour l'enregistrement des recettes issues de la vente des images. Nous approfondirons ces aspects en détail lorsque nous reviendrons sur le rapport Petit. Du côté des acteurs privés, certains regroupements expriment ouvertement leur désaccord avec les pratiques commerciales des sections.

Le contrôle démocratique engendre deux conséquences. Premièrement, il restreint les interventions de l'État, qui est tenu de justifier ses actions. Deuxièmement, bien que ce mécanisme autorise la critique, son ampleur est limitée en temps de guerre. La priorité accordée à l'unité nationale réduit l'espace pour les voix contestataires, réticentes à défier les mesures de défense adoptées par le pouvoir exécutif.

4. L'ingérence de l'État

Pour combler les besoins en matériel, les sections ont initialement fait appel à des professionnels. Cependant, moins de six mois après leur engagement, ces contrats sont abruptement résiliés. Que s'est-il donc passé pour que cette collaboration prenne fin si rapidement ?

La signature des contrats

Dans le cadre de leur engagement initial avec le secteur privé, la section cinématographique et la section photographique s'associent avec des syndicats professionnels. Les contrats passés par le ministère de la Guerre ont des clauses similaires pour les deux sections. Chaque groupement est chargé de désigner des firmes qui fournissent non seulement les opérateurs, mais également le

matériel nécessaire aux prises de vues. En contrepartie, les sociétés sélectionnés obtiennent le droit d'exploiter les images qu'elles produisent.

Le 6 mai 1915, la section cinématographique s'associe avec la Chambre syndicale de la cinématographie et des industries s'y rattachent (CSCIR). Créée le 18 juillet 1912, ce groupement succède à la Chambre syndicale des éditeurs autrefois présidée par Georges Méliès¹¹⁵. Exclusivement patronal, ce syndicat regroupe des fabricants, des marchands de matière première et d'appareils, ainsi que des producteurs de films. Les exploitants de salles n'y adhèrent pas et ont plutôt tendance à s'affilier au Syndicat français des directeurs de cinématographe, en raison de leurs relations conflictuelles avec les producteurs¹¹⁶.

Le 15 avril 1915, la section photographique s'associe avec la Chambre syndicale française de la photographie et de ses applications (CSFPA). Fondée en 1862 et comptant Paul Nadar parmi ses présidents les plus célèbres, ce groupement vise notamment à faire reconnaître la photographie comme une forme d'art¹¹⁷. Plus diversifiée que la CSCIR, la CSFPA rassemble non seulement des photographes mais également des fabricants et des marchands de matières premières et d'appareils.

Une différence notable se manifeste dans le choix des firmes associées à chacune des sections. La section cinématographique collabore avec des firmes renommées, contrairement à la section photographique qui s'appuie sur des maisons nettement moins connues. Cette distinction est fréquemment soulignée dans l'enquête du contrôleur Jaillet, qui critique ouvertement la sélection

¹¹⁵ Leglise, *Histoire de la politique du cinéma français : Le cinéma et la III^e République*, p.37.

¹¹⁶ Les relations conflictuelles trouvent leur origine dans la question épineuse de la billetterie et des remontées de recettes. *Ibid*, p.38.

¹¹⁷ Paul Nadar, né Paul Tournachon (1856-1939), est également désigné par le pseudonyme Nadar, emprunté à son père, Félix Tournachon (1820-1910). Xavier Lesage, « « Réussir quand même », la saga des Nadar, photographes-entrepreneurs », *Entreprendre & Innover*, 2023/4 (n°57), p.82-87, p.83. ; Paul Nadar, *Bulletin de la Chambre syndicale de la photographie et de ses applications*, octobre 1901, p.3.

de la CSFPA : « *Il faut remarquer à ce propos que la Chambre Syndicale [CSFPA] est loin de comprendre la majorité des Maisons de Photographie, elle laisse en dehors les grandes maisons et ne compte comme adhérents que les Maisons d'importance secondaire ou même minime*¹¹⁸. »

Pourquoi l'État n'a-t-il pas cherché à collaborer avec des firmes plus renommées pour la section photographique, comme il l'a fait pour la section cinématographique dès avril 1915 ? Par ailleurs, la convention avec la CSFPA est rompue pour un vice de forme, précisément l'absence de durée prévisionnelle au contrat. Ce flou contractuel, probablement plus facile à exploiter avec des petites entreprises qu'avec de grandes sociétés, soulève des questions sur une possible préméditation de l'État, qui aurait cherché à maintenir une certaine flexibilité dans la gestion de ses engagements.

Enfin, deux aspects transversaux méritent, à ce stade, une attention particulière¹¹⁹. Premièrement, le président de la CSCIR est Jules Demaria, une figure importante de la corporation cinématographique et instigateur de l'ETPC. Bien que le contrat avec la CSCIR soit également rompu, son interruption se fait de manière beaucoup plus apaisée et les sections maintiennent un lien contractuel pour la distribution des films tout au long de la guerre. Par ailleurs, Demaria est également membre de la commission dédiée à la transformation des sections en service civil et est donc pleinement informé du projet d'école nationale de photographie et de cinématographie envisagé par les pouvoirs publics. Son implication directe renforce l'hypothèse d'un lien entre l'activité des sections et la création ultérieure de l'École technique de photographie et de cinématographie. Deuxièmement, l'implication de l'État dans la gestion des sections n'est pas

¹¹⁸Rapport Jaillot, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.8. Autre exemple des critiques formulées par le contrôleur Jaillot à l'encontre de la CSFPA : « [...] *comme on l'a déjà fait observer on remarque que cette Chambre Syndicale [CSFPA] est loin de pouvoir prétendre parler au nom des photographes de France dont elle ne groupe qu'un petit nombre et des moindres.* » *ibid*, p.16.

¹¹⁹ Chacun de ces aspects est développé plus en détail dans les sections suivantes.

dissimulée. Les pouvoirs publics collaborent ouvertement avec des syndicats influents dans leurs domaines respectifs. Cette relation visible par l'ensemble de la profession contribue certainement à façonner la perception du secteur privé quant à l'intrusion potentielle de l'État dans leurs affaires.

La ruptures des contrats

La stabilité contractuelle s'avère de courte durée. Seulement trois mois après la signature des contrats initiaux, l'État envisage déjà de rompre son engagement avec les professionnels. La résiliation du contrat avec la CSFPA marque un tournant dans les relations entre l'État et les secteur de la photographie et du cinéma, un moment dont l'importance mérite une réévaluation approfondie.

Le 22 juillet 1915, Albert Dalimier, sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, sollicite l'autorisation du ministre des Finances pour permettre à la section photographique de vendre des images, d'encaisser des recettes et d'obtenir un budget pour l'acquisition de matériel. Il met en avant la forte demande des journaux et des recettes potentiellement *importantes*¹²⁰ pour le Trésor public. Le 11 août, le Ministre approuve cette requête avec l'intention de la soumettre au Parlement¹²¹. Avant même le vote des Chambres, le rapport d'enquête du contrôleur Jaillet, rendu le 24 septembre, divulgue les intentions préalables de la Commission du budget : « *Les crédits vont être votés incessamment, la Commission du Budget ayant fait connaître officieusement qu'elle était favorable à leur adoption*¹²². » Bien que nous ne puissions le prouver, il est plausible que le

¹²⁰ Lettre du 22 juillet 1915 d'Albert Dalimier, sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts à Alexandre Ribot, ministre des Finances, Pièce annexe n°5, Rapport Jaillet, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.24.

¹²¹ Lettre du 11 août 1915 d'Alexandre Ribot, ministre des Finances, à Albert Dalimier, sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Pièce annexe n°6, Rapport Jaillet, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.26-27.

¹²² Rapport Jaillet, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.6.

ministre des Finances ait donné son aval après avoir officieusement recueilli l'avis des parlementaires.

Le 2 septembre 1915, Dalimier, envoie une requête au ministre de la Guerre pour demander la rupture du contrat avec la CSFPA. Dans sa correspondance, il met en avant plusieurs préoccupations, parmi lesquelles, le privilège commercial exclusif accordé à la CSFPA et le risque d'espionnage par les opérateurs civils mis à disposition par les firmes partenaires. Il pointe également l'absence d'une durée contractuelle, seul argument juridique permettant à l'État de mettre fin unilatéralement à son engagement¹²³.

Avec peu de missions réalisées par la section photographique au moment où l'État envisage de rompre le contrat, les justifications avancées semblent incohérentes, étant donné le bref intervalle écoulé depuis la signature du contrat. L'octroi d'un privilège commercial et le risque d'espionnage étaient probablement connus des parties dès le début de leur accord. En ce qui concerne l'absence de durée contractuelle, cette lacune bénéficie clairement à l'État, car le remplacement d'un prestataire pour une mission lucrative n'aurait probablement pas posé de problème significatif. Toutefois, comme le reconnaissent les responsables politiques dans leurs correspondances, la possibilité d'encaisser librement des recettes semble constituer la principale motivation derrière leur décision d'exclure les professionnels.

¹²³ Lettre du 2 septembre 1915 d'Albert Dalimier, sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts à Alexandre Millerand, ministre de la Guerre, Pièce annexe n°15, Rapport Jaillet, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.46.

La plainte de la CSFPA

Le rapport du contrôleur Jaillot ne précise pas comment la situation évolue entre le 2 septembre 1915, date à laquelle le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts exprime officiellement son intention de rupture au ministre de la Guerre, et le 18 septembre 1915, quand la plainte de la CSFPA est enregistrée. Il est probable que les professionnels aient été informés des ambitions commerciales de la section photographique et de son intention de rompre le contrat via leurs contacts dans les rédactions ou au sein des cercles politiques et militaires.

En réexaminant la plainte de la CSFPA, deux aspects souvent négligés ressortent. Premièrement, elle souligne la perspicacité des professionnels face aux stratégies commerciales, juridiques et politiques employées par les pouvoirs publics pour les écarter. Deuxièmement, bien que l'on puisse hésiter à associer directement l'État à la section photographique, les professionnels, eux, la perçoivent comme une extension directe du Gouvernement. Cette rupture mérite une réévaluation approfondie, car son ampleur et sa rémanence n'ont pas été pleinement reconnues.

Le 18 septembre 1915, la CSFPA adresse une plainte à Alexandre Millerand, le ministre de la Guerre¹²⁴. Le syndicat y détaille les motifs de sa démarche et désigne Pierre-Marcel Lévi, chef de la section photographique, comme responsable des faits reprochés. Ce ciblage délibéré semble une tactique pour éviter de critiquer directement l'ensemble de la section, et par extension, l'appareil militaire et l'État lui-même.

¹²⁴ Lettre du 18 septembre 1915 de M. Lortet, vice-président de la Chambre syndicale française de la photographie et de ses applications à Alexandre Millerand, ministre de la Guerre, Pièce annexe n°13, Rapport Jaillot, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.42-43.

La CSFPA met vite de côté les préoccupations commerciales pour aborder le cœur de sa plainte, à savoir son opposition à la *création d'une photographie officielle*¹²⁵. Malgré le statut de son interlocuteur, la chambre adopte un ton ferme, consciente des stratégies politiques en jeu. Elle indique au Ministre que les crédits demandés au Parlement, présentés comme un soutien à l'activité de la section photographique, visent en réalité à légaliser la commercialisation des images, transformant la section en un concurrent direct. Consciente de l'issue probable, elle conclut en demandant l'ouverture d'une enquête.

La plainte déroule une progression sémantique dont l'acuité n'a pas été suffisamment soulignée. Le discours de la CSFPA part du *service photographique de l'armée*, puis introduit la notion de *photographie officielle*, pour critiquer ensuite l'exploitation du *Gouvernement* et se conclure sur une mise en garde contre le risque que *l'État ne devienne pas photographe sans besoin*¹²⁶. À la lumière de ces termes habilement choisis et ordonnés, il apparaît clair que nous ne devons pas sous-estimer l'association faite, du moins par les professionnels, entre les sections et le pouvoir central.

La plainte de la CSFPA met en lumière, non seulement les tensions entre les professionnels et les pouvoirs publics, mais aussi la complexité des enjeux politiques et économiques qui entourent la production d'images pendant la guerre. En soulignant la contradiction entre le contrat établi et les pratiques envisagées, la chambre dénonce une situation qui menace ses intérêts économiques à long terme. Cette affaire, bien plus qu'un simple litige entre la CSFPA et l'État, a inévitablement capté l'attention de l'ensemble de la profession. Cette situation souligne le caractère profondément politique de l'activité des sections qui implique des interactions entre le pouvoir central et les

¹²⁵ *Ibid*, p.43.

¹²⁶ *Ibid*, p.42-43.

professionnels, ainsi que la participation active du Parlement. Ce litige doit donc être perçu au-delà du cadre habituel de l'activité des sections comme un acte fondateur et disruptif qui redéfinit le rapport de force entre l'État et les professionnels de l'image.

L'ouverture d'une enquête

En contraste avec la plainte concise et directe de la CSFPA, le rapport du contrôleur Jaillet est un document long et insidieux. En introduction, un propos liminaire expose les circonstances de l'enquête : « [...] [Jaillet] a été chargé, conformément à une entente verbale entre la Direction du Contrôle et le Chef du Service des Informations à la Presse (Colonel Dupuis) de faire une enquête sur l'organisation et le fonctionnement de la dite Section Photographique de l'Armée¹²⁷. » Bien que le corps des contrôleurs de l'armée soit compétent pour mener un tel audit, le caractère informel de cette sollicitation et le délai très court entre la réception de la plainte de la CSFPA, datée du 18 septembre 1915, et la remise du rapport le 24 septembre 1915, soulèvent d'emblée des questions sur l'impartialité et la rigueur du processus d'enquête.

Globalement, le rapport ne suit pas un raisonnement contradictoire. Les motifs juridiques qui permettent de justifier la rupture du contrat sont dilués dans un amalgame d'incriminations morales contre la CSFPA et d'éloges sur l'activité de la section photographique. Cette dispersion présage d'une intention de noyer les faits essentiels au sein de récriminations plus générales, cela afin de rendre difficile la distinction entre les aspects juridiques et moraux. Dans la même veine, le dénombrement des documents annexés met en doute l'objectivité du processus. Sur les quinze

¹²⁷ Rapport Jaillet, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.2.

pièces retenues, seules deux, dont une particulièrement à charge, proviennent du camp des plaignants.

Cette configuration, mêlant initiation informelle et sélection biaisée des preuves, remet sérieusement en question l'impartialité de l'enquête menée par le contrôleur Jaillet. Cette approche, où les motifs juridiques sont dilués dans des accusations morales, interroge l'équité du processus. Face à la densité du rapport et à la dispersion des données qu'il contient, une analyse thématique s'impose pour distinguer clairement les faits des interprétations et évaluer précisément l'impact des décisions qui en découlent.

Le discrédit moral des professionnels

Le discrédit moral orchestré dans le rapport du contrôleur Jaillet ne se limite pas à minimiser le rôle de la CSFPA et des firmes associées à la section photographique. L'enquête développe une narration où les professionnels sont présentés comme des embusqués, exploitant leur position pour éviter le front. Leur implication est décrite non pas comme un acte patriotique, mais comme une poursuite égoïste de profits, en contradiction avec les idéaux de sacrifice partagés par le reste de la population.

Pour étayer cette critique, le rapport exhume une lettre qui n'est pas directement liée au litige. Dans ce courrier du 26 juillet 1915, M. Gorce, vice-président de la CSFPA, demande au ministre de la Guerre que son fils, opérateur mobilisé auprès de la section, ne soit pas envoyé sur le front¹²⁸. Cette requête sans rapport avec l'affaire en cours sert une stratégie particulièrement insidieuse qui

¹²⁸ Lettre du 26 juillet 1915 de M. Gorce, vice-président de la Chambre syndicale française de la photographie et de ses applications à Alexandre Millerand, ministre de la Guerre, Pièce annexe n°8, Rapport Jaillet, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.31-33.

joue sur la question épineuse des embusqués au moment même où les parlementaires sont accusés d'éviter les premières lignes¹²⁹. En choisissant une thématique clivante, mais étrangère au litige initial, le rapport du contrôleur Jaillot exploite habilement des tensions nationales pour marginaliser les professionnels et faciliter ainsi leur exclusion.

L'autre aspect crucial de cette stratégie cible l'opportunisme financier des professionnels. Non seulement le rapport reprend l'argument du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, selon lequel un marché si lucratif ne peut être confié à une poignée de firmes, mais il y ajoute une nuance encore plus dévalorisante. Leur présence est décrite comme un fardeau financier pour l'État qui doit prendre en charge l'intendance des opérateurs. Ainsi, les firmes associées ne sont pas seulement vénales, elles profitent et exploitent indûment les ressources publiques tout en privant l'État d'importantes recettes.

Ces attaques morales servent à détourner l'attention de la fragilité des arguments juridiques. En effet, au-delà de l'absence de durée contractuelle spécifiée, deux autres motifs dont la pertinence est discutable sont retenus. Le premier concerne le respect de la chaîne hiérarchique lors de la signature du contrat initial dont le paraphe mentionne : « *Pour le Ministre de la Guerre : Le Chef d'Escadron, Signé Carence*¹³⁰ ». Cette thèse suggère que le Ministre n'aurait pas personnellement ratifié le contrat, un point que le rapport utilise pour questionner la validité de l'engagement. Cependant, l'hypothèse d'un tel manquement à la procédure formelle, de surcroît au nom du

¹²⁹ Charles Ridet, « Le scandale des embusqués. Le Parlement français dans la tourmente (1914-1918) », *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, 2008/2 (n°10), p.31-45.

¹³⁰ Contrat, Organisation d'une équipe de photographes du 6 mai 1915 signé par Carence, chef d'escadron, pour le ministre de la Guerre et MM. Gorce et Lortet, vice-présidents de la Chambre syndicale française de la photographie et de ses applications, Pièce annexe n°7, Rapport Jaillot, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.30. Il est à noter que le commandant Carence est le premier chef du Bureau des informations à la presse. Maurin, *Combattre et informer : L'armée française et les médias pendant la première guerre mondiale*, p.45.

Ministre, ne semble pas plausible et n'est guère convaincante. Le second argument porte sur la nature apocryphe de la plainte déposée par la CSFPA, une affirmation qui est d'ailleurs soutenue par une comparaison des signatures entre le contrat et la plainte, et confirmée par la CSFPA¹³¹. Bien que pertinent pour discréditer la plainte, cet argument ne justifie pas en soi la rupture du contrat. Qu'elle soit vraie ou fautive, il n'y a pas de lien logique entre la plainte de la CSFPA et la décision de rompre le contrat qui est prise préalablement par le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Les motifs avancés pour justifier la rupture du contrat ne reposent pas sur des manquements contractuels avérés. Bien que l'on puisse suspecter une pression politique sur M. Jaillot, en raison notamment de la subordination du corps des contrôleurs de l'armée au ministre de la Guerre, aucun élément concret ne permet de le confirmer. Néanmoins, la rapidité de l'enquête, l'usage d'attaques morales, ainsi que la faiblesse des arguments juridiques soulèvent des questions. Si l'absence de durée contractuelle constitue un motif légitime de rupture unilatérale, il est pertinent de s'interroger sur l'inclusion de ces attaques morales. Cette stratégie semble viser à envoyer un signal fort, non seulement à la CSFPA, mais à l'ensemble du secteur professionnel. En prévision de la mise en œuvre d'une activité commerciale et de l'encaissement des recettes, il est probable que l'État cherchait à affirmer fermement son autorité face à l'industrie, en recourant à des arguments péremptaires et populistes difficiles à réfuter en période de guerre.

¹³¹ « Avant de passer à l'examen des allégations de cette lettre [la plainte de la CSFPA], une remarque préjudicielle s'impose : elle est signée du nom d'un des vice-présidents : M. Lortet. Or, d'après un renseignement téléphonique fourni directement au soussigné par la Chambre Syndicale, ce commerçant est absent de Paris depuis un mois environ ; la lettre étant datée de Paris, 18 septembre, l'idée est venue d'examiner la signature de près [...] Sans être expert en écritures, il saute aux yeux que la signature de la lettre du 18 Septembre, n'a pas été apposée par M. Lortet et qu'on a même pas cherché à imiter cette signature. La lettre envoyée est donc sans valeur à priori. » Rapport Jaillot, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.16.

Il est important d'insister sur le fait que cette rupture contractuelle constitue un tournant majeur dans les relations entre l'État et les professionnels de l'image. Bien qu'il soit difficile de mesurer précisément l'ampleur de la réaction de l'industrie à la fin de la guerre, il est probable que l'intensité des manœuvres des pouvoirs publics ait laissé une empreinte durable. Ainsi, les conséquences de cette affaire dépassent la simple réorganisation de la section photographique, et il est essentiel de prendre en compte l'impact plus large de cette ingérence étatique sur l'ensemble du secteur.

Vers l'autonomie des sections

Les résolutions qui suivent l'enquête du contrôleur Jaillet sont présentés dans des pages de transition entre son rapport et le rapport d'activité¹³². On y apprend que la rupture du contrat avec la CSFPA a été actée par le ministre de la Guerre le 14 octobre 1915¹³³. Le même jour, un nouvel accord est conclu entre les ministères de la Guerre et de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Cette convention, effective à partir du 1^{er} novembre, jour de la rupture administrative avec la CSFPA, fait du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, le principal gestionnaire de la section photographique. En gage de validité cette nouvelle convention précise, cette fois, que la durée de l'engagement court jusqu'à la fin de la guerre¹³⁴.

¹³² Pierre-Marcel Lévi pourrait être l'auteur de ces pages, voire peut-être même le compilateur de l'ensemble du rapport.

¹³³ Pages de transition entre le rapport Jaillet et le rapport d'activité, Rapport sur la création, le fonctionnement, les résultats de la Section photographique et cinématographique de l'armée du 17 octobre 1917, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.47-48. ; Convention du 14 octobre 1915 entre l'administration de la Guerre et l'administration des Beaux-Arts, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02.

¹³⁴ « *La présente convention valable à compter du 1^{er} novembre mil [sic.] neuf cent quinze et pendant toute la durée des hostilités.* » Convention du 14 octobre 1915 entre l'administration de la Guerre et l'administration des Beaux-Arts, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02.

Si la lettre de rupture envoyée par le ministre de la Guerre n'est pas reproduite, on dispose cependant du courrier du 27 octobre 1915 dans lequel la CSFPA en accuse réception¹³⁵. Dans celui-ci, le ton des professionnels est particulièrement déférent. Leur attitude semble refléter d'une volonté de ne pas détériorer davantage les relations avec les instances gouvernementales, qui restent de potentiels partenaires commerciaux dans le cadre des achats de matériel et de consommables qui sont envisagés. Les sections restent d'ailleurs attentives à la réaction des milieux professionnels. Un document intitulé *Note relative aux dénonciations de l'Association Syndicale des Photographes Français*, indique que cette rupture a provoqué une scission au sein de la CSFPA et la création d'un nouveau regroupement par des membres dissidents¹³⁶. En décembre 1915, la corporation visée par cette note publie d'ailleurs une brochure qui dénonce les pratiques concurrentielles de la section photographique. Néanmoins, les autorités décident de ne pas engager de polémique publique et choisissent de ne pas répondre à ces critiques.

Alors que la section photographique a fait l'objet de nombreux débats et de remaniements, la section cinématographique semble avoir été épargnée de ces controverses. Cette différence de traitement est notable dans la mesure où les griefs soulevés à l'encontre de la section photographique auraient également pu lui être relevés. Malgré tout, la section cinématographique va subir des changements administratifs, mais cela avec moins de remous et à retardement. Le 24 janvier 1917, une nouvelle convention, effective au 1^{er} février, rompt les accords préexistants et transfère les prérogatives de la Chambre syndicale de la cinématographie et des industries qui s'y

¹³⁵ Note relative aux dénonciations de l'Association syndicale des photographes français [CSFPA, mal désignée], Lettre du 27 octobre 1915 de M. Lortet, vice-président, faisant fonction de président de la Chambre syndicale française de la photographie et de ses applications à Alexandre Millerand, ministre de la Guerre, Pièce annexe n°5, Rapport d'activité, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.109.

¹³⁶ Note relative aux dénonciations de l'Association syndicale des photographes français [CSFPA, mal désignée], Pièce annexe n°5, Rapport d'activité, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.107-113.

rattachent (CSCIR) au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts¹³⁷. Comme l'atteste et le souligne la note de transition, cette rupture s'est faite : « [...] [sans que] *des incidents comparables à ceux qui [ce sont] produits pour la Photographie aient lieu [...] [et qu'] Au contraire, dans l'ensemble les rapports avaient toujours été bons entre la Chambre Syndicale de la Cinématographie et le Ministère de la Guerre*¹³⁸. » De plus, la rupture avec la CSCIR n'a été que partielle, et un lien contractuel est maintenu avec les autorités. Un nouvel accord, signé le 1^{er} avril 1917, attribue la distribution des films produits par la section à la CSCIR¹³⁹. Cet accord suggère que les professionnels du cinéma ont été préservés en raison de la complexité du marché cinématographique, plus difficile à réguler que celui de la photographie.

L'enquête menée par le contrôleur Jaillet couplée à la nouvelle convention signée entre les ministères de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et celui de la Guerre entraînent trois changements qui visent à simplifier et à clarifier les responsabilités entre les différents ministères. Premièrement, le statut du personnel est redéfini. Désormais, seuls des militaires sont admis au sein des sections. Le ministère de la Guerre prend en charge les soldes et les frais de transport, tandis que celui de l'Instruction publique et des Beaux-Arts gère le casernement. Deuxièmement, l'administration de l'Instruction publique et des Beaux-Arts est dorénavant responsable des questions matérielles ce qui entraîne de nouvelles prérogatives en matière de gestion et de suivi

¹³⁷ Convention du 24 janvier 1917 entre le ministère de la Guerre et le sous-secrétariat d'État aux Beaux-Arts, Pièce annexe n°4, Rapport d'activité, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.106.

¹³⁸ Pages de transition entre le rapport Jaillet et le rapport d'activité, Rapport sur la création, le fonctionnement, les résultats de la Section photographique et cinématographique de l'armée du 17 octobre 1917, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.48.

¹³⁹ Contrat [sur la distribution des films produits par la Section photographique et cinématographique de l'armée] signé le 1^{er} avril 1917 par Albert Dalimier, sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Pierre-Marcel Lévi, chef de la Section photographique et cinématographique de l'armée et Jules Demaria, président de la Chambre syndicale de la cinématographie et des industries qui s'y rattachent, Pièce annexe n°15, Rapport Petit, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.165-167.

comptable des financements publics. Troisièmement, ce même ministère prend en charge la commercialisation des images et l'encaissement des recettes.

Conformément aux préconisations du contrôleur Jaillet, le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts devient donc le pivot opérationnel de la section photographique. Bien qu'elle reste théoriquement sous la direction du ministère de la Guerre, cette subordination semble essentiellement maintenue pour que la censure demeure la compétence de l'armée. Par ailleurs, cette gestion hybride, décrite par le contrôleur Jaillet comme *bâtarde*¹⁴⁰, brouille la chaîne de commandement. En l'occurrence, le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, censé fournir essentiellement un soutien matériel, se voit octroyer des prérogatives qui sont quasiment équivalentes à celles du ministère de la Guerre.

5. L'expansion commerciale des sections

Libres de leurs engagements, les sections ont entrepris une restructuration ambitieuse, orientée vers des objectifs commerciaux. Cette expansion, qui voit l'État s'octroyer un monopole sur la production et la vente de photographies et de films, pouvait-elle se dérouler sans opposition ?

L'ambition industrielle

Le rapport d'activité dépeint avec enthousiasme les opérations des sections, suggérant une rédaction interne, probablement par Pierre-Marcel Lévi, compte tenu de la précision des détails stratégiques. Toutefois, les données y sont présentées avec un optimisme sans réserve, sans analyse critique approfondie. Par exemple, bien que le rapport mentionne la production de 2 250 000

¹⁴⁰ Rapport Jaillet, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.19.

épreuves photographiques et 150 000 mètres de films entre mai 1915 et septembre 1917, il ne fournit pas de ventilation périodique de ces chiffres, ce qui permettrait une analyse évolutive plus approfondie¹⁴¹. À l'inverse, le rapport Petit offre des informations plus fiables, notamment lorsqu'il détaille les dotations publiques annuelles. Le document montre une augmentation rapide et substantielle des crédits alloués par le Parlement, passant de 30 000 francs en 1915 à 120 000 francs en 1916, pour atteindre 260 000 francs au troisième trimestre de 1917, avec une demande additionnelle de 100 000 francs prévue pour la fin d'année¹⁴².

La diversité des productions offre un contraste saisissant avec la justification initialement avancée par le secrétariat d'État aux Beaux-Arts, qui prônait une simple commercialisation d'images auprès de la presse pour évincer les professionnels. Les travaux photographiques et cinématographiques, déclinés sous une douzaine de formes, répondent à des besoins variés : soutien à la propagande, usage éducatif, loisirs, etc.¹⁴³. En parallèle, les sections fournissent des prestations techniques spécialisées à quinze ministères ou secrétariats d'État en France, ainsi qu'à six pays étrangers¹⁴⁴.

Enfin, le rapport d'activité souligne la transition d'une production artisanale à une production à grande échelle, marquant un passage vers une organisation industrielle. Cette évolution est spécifiquement abordée dans un paragraphe intitulé *Service industriel et technique*, qui décrit

¹⁴¹ Rapport d'activité, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.50.

¹⁴² Crédits ouverts, Pièce annexe n°20, Rapport Petit, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.177.

¹⁴³ Sommaire, Rapport sur la création, le fonctionnement, les résultats de la Section photographique et cinématographique de l'armée du 17 octobre 1917, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.III à V.

¹⁴⁴ *Ibid.*

l'aménagement des laboratoires. Il est crucial de prêter attention à la terminologie employée, laquelle révèle clairement l'ambition de cette transformation :

Fonctionnant au début avec un matériel de fortune, ils ont été petit à petit industrialisés. Le séchage et le redressage des épreuves sont devenus mécaniques par l'installation d'une machine spéciale capable de débiter 6.000 épreuves par jour. [...] Les nombreuses expositions auxquelles la Section a été appelée à participer ont prouvé que, nonobstant ce travail industriel à grand rendement, les laboratoires savaient également fournir, le cas échéant, un travail artistique¹⁴⁵.

En somme, à l'exception de la fabrication et du commerce de matières premières et d'équipements, les sections jouissent d'un monopole qui consolide une position dominante pendant la guerre.

L'organisation et la répartition des tâches

En mars 1917, les sections photographiques et cinématographiques sont fusionnées pour former la Section photographique et cinématographique des armées (SPCA)¹⁴⁶. Les départements de chaque section sont dédoublés, résultant en deux ensembles distincts d'opérateurs, de laboratoires, de services d'information, de services d'archives, et de services généraux pour mieux gérer les opérations spécifiques à chaque médium¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Rapport d'activité, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.50.

¹⁴⁶ « *Le traité ayant été rompu avec la Chambre Syndicale de la Cinématographie [CSCIR], une convention semblable à celle qui régissant la Section Photographique fut passée pour la Cinématographie entre la Guerre et les Beaux-Arts (Pièce annexe n°4) et des crédits supplémentaires furent demandés au Parlement ; le Parlement les accorda dès le mois de Mars 1917. Depuis cette époque, la Section Photographique, devenue Section Photographique et Cinématographique de l'Armée fonctionne normalement.* » Pages de transition entre le rapport Jaillet et le rapport d'activité, Rapport sur la création, le fonctionnement, les résultats de la Section photographique et cinématographique de l'armée du 17 octobre 1917, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.48.

¹⁴⁷ Quatre tableaux donnant l'affectation de tous les militaires employés à la section et leurs situations civiles, Pièce annexe n°6, Rapport d'activité, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.114-131.

En vertu des lois Dalbiez et Mourier, l'intégration des opérateurs au sein de la SPCA s'avère complexe¹⁴⁸. Les candidats doivent appartenir au service auxiliaire, qui se distingue du service armé par la regroupement de soldats aptes à servir, mais dans des unités non mobilisables. Le rapport d'activité détaille l'identité des membres du personnel, leur grade, leur affectation, ainsi que leur profession civile et les entreprises qui les emploient¹⁴⁹. En général, la profession exercée dans le civil correspond au rôle assigné au sein des sections, dont les membres comprennent également du personnel féminin. En ce qui concerne l'évolution des effectifs, la tendance est à l'augmentation. Par exemple, de mai 1915 à septembre 1917, le nombre d'opérateurs de la section photographique passe de cinq à vingt-sept.

Conformément à l'ambition industrielle des sections, toutes les étapes de la production d'images sont prises en charge¹⁵⁰. Bien que la distribution et l'exploitation aient été initialement négligées, le rapport d'activité indique qu'elles sont progressivement internalisées. La location des films, par exemple, est gérée en collaboration avec la CSCIR en vertu d'un contrat établi le 1^{er} avril 1917. Dans ce cadre, la CSCIR agit en tant qu'agent de vente et reverse une partie des recettes aux

¹⁴⁸ « La recherche de nouveaux combattants touche enfin certains de ceux qui sont en « sursis d'appel », concernés par l'application de la loi Dalbiez du 17 août 1915 qui se propose d'assurer une « juste répartition et une meilleure utilisation des hommes mobilisés et mobilisables ». Cette loi prévoit l'incorporation de tous ceux qui, en sursis d'appel et classés service armé, pourront être remplacés dans leur fonction par des retraités, des militaires réformés, mutilés, ou des femmes. Elle soumet aussi les hommes classés dans le service auxiliaire, et qui sont en sursis d'appel, à un examen trimestriel par une commission spéciale de réformes qui ne comprendra ni les médecins de la subdivision ni ceux de subdivisions limitrophes. Quant à la loi Mourier du 10 août 1917, elle demande, entre autres, que les commissions de réforme précisent si les récupérés sont aptes à faire campagne dans des unités combattantes ou non. » Guy Pedroncini (dir.) et al., *Histoire militaire de la France*, vol. 3 - De 1871 à 1940 Paris, Presses universitaires de France, 1992, p.262. Voir aussi, Guillot, *Les soldats de la mémoire : La Section photographique de l'armée, 1915-1919*, p.57-66.

¹⁴⁹ Quatre tableaux donnant l'affectation de tous les militaires employés à la section et leurs situations civiles, Pièce annexe n°6, Rapport d'activité, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.114-131.

¹⁵⁰ Liste des emplois du personnel technique de la Section cinématographique : opérateur de prise de vues, assistant opérateur de prise de vues, chef de laboratoire, développeur, sécheur, monteur, et projectionniste. *Ibid.*, p.124-126.

sections. Concernant l'exploitation, un département spécifique, le *ciné cantonnement*¹⁵¹, dédié à la projection de films auprès des troupes, est instauré par la SPCA en août 1917 :

Au mois d'août 1917, d'accord avec le Général en Chef, la Section a été chargée d'une nouvelle organisation, celle des représentations cinématographiques dans les zones de cantonnements. Cette tâche nouvelle, dont les détails seront exposés plus loin, est en pleine voie de réalisation et on peut compter qu'avant la fin de l'année elle sera menée à bonne fin¹⁵².

L'expansion des sections, tant en termes de variété des produits et services offerts, que de la structuration et de l'augmentation de ses effectifs, témoigne d'une ambition à visée industrielle. La diversité des professionnels impliqués et des maisons représentées montre que l'activité des sections est visible par des cadres, des techniciens et des ouvriers, et ne se limite pas uniquement au corps patronal.

Les réserves du ministère des Finances

Depuis le 25 avril 1916, des échanges entre le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et celui des Finances, portant sur l'élaboration d'un statut financier pour les sections, n'ont pas abouti à un consensus¹⁵³. En conséquence, du 6 au 11 octobre 1917, l'Inspection des finances mène

¹⁵¹ Il convient de préciser que le terme utilisé n'est pas de notre invention, mais correspond au nom officiellement attribué à ce nouveau service. *Ibid*, p.128.

¹⁵² Pages de transition entre le rapport Jaillet et le rapport d'activité, Rapport sur la création, le fonctionnement, les résultats de la Section photographique et cinématographique de l'armée du 17 octobre 1917, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.134.

¹⁵³ « *L'irrégularité de cette situation [manquements comptables au sein de la SPCA] a provoqué, de la part du Ministre des Finances, à la date du 25 Avril 1916, l'envoi au Ministre de l'Instruction Publique d'une lettre demandant notamment l'élaboration d'un règlement qui précisât les conditions du fonctionnement de la S.P.C.A. au point de vue financier. Le projet de règlement préparé par la S.P.C.A. fut transmis le 9 juin 1916 au Ministre de l'Instruction Publique, et le 22 juillet 1916 au Ministre des Finances. Il a été renvoyé par le Ministre des Finances avec quelques propositions de modifications, le 3 Mai 1917 (Annexe 16).* » Rapport Petit, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.139.

une enquête sur la comptabilité des sections afin de clarifier leur organisation financière¹⁵⁴. Bien qu'officiellement destinée à résoudre des irrégularités comptables, ses conclusions semblent servir un agenda plus large. En effet, l'administration des Finances saisit cette occasion pour exprimer sa réticence à la poursuite des activités commerciales des sections. Comme pour le rapport Jaillet, les recommandations dépassent la simple critique des manquements procéduraux pour aborder des questions de politique et de stratégie économique à long terme. Nous nous attacherons à démontrer que les réserves du ministère des Finances sont principalement fondées sur deux aspects. D'une part, une réalité financière déficitaire, et d'autre part, une adhésion aux préceptes libéraux qui préconisent que l'État ne doit pas s'immiscer dans le marché économique privé.

Le rapport de l'Inspection des finances révèle des irrégularités comptables dans la gestion des sections, attribuées à la nouveauté et à l'ampleur des opérations, mais jugées insuffisamment graves pour être rédhibitoires. Il se focalise d'ailleurs davantage sur la critique de l'ambition commerciale des sections que sur ces dysfonctionnements. Bien qu'à première vue, la différence entre les dépenses et les recettes semble positive, l'analyse devient plus critique lorsqu'on intègre les coûts que les sections devraient normalement couvrir. Pour illustrer son propos, tout en étant conciliant, l'inspecteur Petit revoit les calculs en incluant uniquement les soldes du personnel militaire, qu'il juge inférieurs aux salaires du secteur privé¹⁵⁵. Le résultat de cette réévaluation est sans appel :

Si d'ailleurs on voulait obtenir un bilan exact de cette entreprise, il faudrait encore faire entrer en ligne de compte plusieurs autres éléments : loyers, frais de transport des

¹⁵⁴ « Paris, le 11 Octobre 1917 [...] Par une lettre du 6 septembre 1917, j'ai été chargé de vérifier la Comptabilité des Recettes et des Dépenses du service de la Section Photographique et Cinématographique de l'Armée dépendant de l'Administration des Beaux-Arts. La présente note expose les résultats de cette vérification. » *ibid*, p.135.

¹⁵⁵ « Mais il y a lieu d'observer que pour la très grande majorité du personnel, ces dépenses représentent la solde d'hommes mobilisés et qu'elles sont par conséquent réduites très fortement et tout à fait insuffisantes si l'on se place au point de vue de ce qu'elles seraient dans une exploitation normale. » *ibid*, p.144.

opérateurs, amortissements, impôts, etc... On peut se demander quelle serait la balance d'un tel bilan¹⁵⁶.

Janvier – Août 1917 (en francs de 1917)	Dépenses	Recettes	Balance
Sans les soldes du personnel	215 809,35	246 668,95	30 859, 60
Avec les soldes du personnel	255 148,35	246 668, 95	- 8479

Balance, dépenses-recettes, avec et sans les soldes du personnel¹⁵⁷

En se limitant à inclure uniquement les soldes, ce bilan révèle une situation financière défavorable. Si tous les coûts étaient comptabilisés, la réalité serait assurément plus grave. Cette évaluation, qui ne prend en compte qu'une seule dépense, de surcroît atténuée, indique que les sections sont très loin de la viabilité économique.

Néanmoins, en reconnaissance de la contribution des sections à l'effort de guerre, l'administration des Finances tolère ce déficit, mais prend soin de préciser que son indulgence ne se prolongera pas après la guerre, sauf si les sections passent sous sa tutelle : « *Il est entendu que, dans les circonstances actuelles, ce n'est pas le point de vue financier qui doit prédominer, et qu'il s'attache aujourd'hui à cette organisation [la SPCA] des intérêts supérieurs qui ne peuvent pas se chiffrer*¹⁵⁸. »

¹⁵⁶ *Ibid*, p.145.

¹⁵⁷ *Ibid*, p.144-145.

¹⁵⁸ *Ibid*, p.145.

Le veto du ministère des Finances

Le rapport Petit montre que l'ambition de maintenir l'activité des sections au-delà du conflit est envisagée bien avant la perspective d'un horizon de paix par des responsables au sein du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts :

Mais il est dans les intentions de l'Administration des Beaux-Arts de maintenir ce service après la guerre, de le développer en l'adaptant aux conditions du temps de paix et en absorbant certaines entreprises autrefois privées (Braun ; Musées Nationaux ; Neurdein ; Monuments Historiques) la question financière prendra alors toute son importance¹⁵⁹.

Face à ces velléités d'expansion, l'Inspection des finances réaffirme que de telles ambitions ne sauraient se concrétiser dans les conditions actuelles, encore moins sans l'assentiment du ministère des Finances : « [...] *c'est, ce semble, au Ministre des Finances que devrait être donné une opinion prépondérante dans la question de la création de l'entreprise*¹⁶⁰. » Cette mise en garde est suivie d'un argumentaire qui vise à clarifier les rôles respectifs des secteurs public et privés. L'administration des Finances insiste sur la clarté concernant le fonctionnement futur des sections, soit comme un service public, soit comme *un service industriel de l'État*¹⁶¹. Dans le second cas, le ministère des Finances considère qu'il doit conduire les opérations pour garantir qu'elles respectent les principes réglementaires, économiques et politiques en vigueur.

Il est avéré que certains responsables des sections en lien avec le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts envisagent de maintenir l'ingérence de l'État dans les secteurs de la photographie et du cinéma après la guerre. Alors que les professionnels n'ont pas réussi à endiguer

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.146.

¹⁶¹ *Ibid.*

cet élan, le ministère des Finances, mieux positionné pour réagir, n'a pas hésité à formuler des réserves, non sans conséquences dans le cadre des restructurations qui affectent les sections à partir de 1918.

6. La transformation des sections

Le 16 novembre 1917, Georges Clemenceau prend la tête du Gouvernement, se réserve le ministère de la Guerre, et opère une reprise en main autoritaire des armées. Dans ce contexte, les réserves exprimées par l'Inspection des finances, alliées à de nouvelles plaintes émanant des professionnels, poussent son cabinet ministériel à intervenir dans les discussions, qui impliquaient auparavant uniquement les ministères de tutelle des sections et le ministère des Finances. En août 1918, ces échanges aboutissent à une restructuration qui restreint les ambitions commerciales des sections et les réoriente vers des missions d'archivage. Cette réorganisation esquisse le cadre des attributions envisagées pour les sections après la guerre, un sujet débattu tout au long de la période de démobilisation, de novembre 1918 à janvier 1920. En parcourant les archives de la commission d'examen consacrée à la transformation des sections en service civil, nous avons découvert des documents qui permettent potentiellement d'éclairer la compréhension du développement de l'enseignement technique du cinéma en France. Durant les délibérations, la création d'une école nationale de photographie et de cinématographie est envisagée, mais rejetée. Parmi les membres de la commission figurent des représentants influents de l'industrie photographique et cinématographique, qui sont ensuite impliqués dans la création de l'École technique de photographie et de cinématographie (ETPC). Dans cette dernière partie, nous reviendrons d'abord sur les circonstances qui conduisent à la réorganisation des sections avant de détailler les discussions de la commission d'examen consacrée à l'étude de leur transformation en service civil.

L'intervention de la présidence du Conseil

Mécontent des conclusions du rapport Petit, Jules Jeanneney est également alerté par certains professionnels de la concurrence commerciale exercée par les sections¹⁶². Jeanneney, sous-secrétaire d'État à la présidence du Conseil et au ministère de la Guerre, sollicite une enquête approfondie pour évaluer leur fonctionnement en préparation d'une restructuration. Le 1^{er} février 1918, dans une lettre adressée au ministre des Finances, Jeanneney pointe les lacunes des investigations menées par l'inspecteur Petit, en particulier l'évaluation incomplète des produits commerciaux générés par les sections¹⁶³. Appelant à des investigations plus approfondies, Jeanneney exprime également ses préoccupations face aux plaintes des milieux professionnels. Sa démarche est empreinte d'ambiguïté. Tout en demandant l'ouverture d'une enquête, il précise déjà les changements qu'il envisage pour les sections, cela sans attendre les conclusions de l'investigation qu'il exige. Cette posture ambivalente, qui entremêle des suggestions et des injonctions, culmine avec une mise en garde qui s'apparente à une menace politique à peine voilée : *« J'appelle votre attention sur la nécessité d'agir vite, l'affaire pouvant donner lieu à des interventions qu'il vaudrait mieux éviter¹⁶⁴. »* Cette assertion implique-t-elle d'agir promptement pour prévenir l'intervention de Clemenceau, qui d'autre sinon pourrait être visé ?

¹⁶² « D'autre part, l'Association Syndicale des photographes français se plaint de la concurrence commerciale que lui fait l'Etat grâce à l'utilisation d'un personnel mobilisé et fait observer qu'il est choquant de voir des soldats courir les salles de rédaction des journaux pour offrir à des prix arbitrairement fixés par leurs Chefs, des clichés pris par d'autres soldats en service commandé. » Lettre du 1^{er} février 1918 de Jules Jeanneney, sous-secrétaire d'État à la présidence du Conseil et à la Guerre à Louis-Lucien Klotz, ministre des Finances, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*

Le lendemain, Jeanneney informe le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts de sa correspondance avec son homologue des Finances¹⁶⁵. Dans cette lettre, le ton est plus impérieux et des arguments juridiques sont invoqués : « *La gravité des faits qu'elle vise, [en référence au courrier adressé la veille au ministre des Finances] dont certains sont même délictueux, ne vous échappera certainement pas*¹⁶⁶. » Là encore, Jeanneney est plutôt direct quant aux intentions qui motivent l'enquête qu'il exige : « *Dans ces conditions, une réorganisation s'impose ; elle doit être faite promptement dans l'intérêt commun des administrations en cause (Affaires Étrangères, Finances, Guerre, Instruction Publique)*¹⁶⁷. »

Le 6 février 1918, le ministre des Finances envoie deux lettres, aux styles et aux contenus distincts, afin d'entériner le réexamen de la comptabilité et la réorganisation des sections. Dans la première, adressée à Jeanneney, le ministre précise que M. Sénéchal¹⁶⁸, inspecteur général des finances et M. Petit, inspecteur des finances, seront responsables de la nouvelle investigation¹⁶⁹. Notons que ces deux fonctionnaires sont par la suite membres de la commission qui examine la transformation des sections en service civil entre février et avril 1919. Dans la seconde, adressée à Louis Lafferre, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, le ton est moins déférent et plus ferme¹⁷⁰. Le courrier précise que la procédure envisagée par Jeanneney vise, en creux, à

¹⁶⁵ Lettre du 2 février 1918 de Jules Janneney, sous-secrétaire d'État à la présidence du Conseil et à la Guerre à Louis Lafferre, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ SÉNÉCHAL Edmond Jacques Albert, Carré de Malberg (dir.), Cardoni (dir.), et Margairaz (dir.), *Dictionnaire historique des inspecteurs des Finances 1801-2009*.

¹⁶⁹ Lettre du 6 février 1918 de Louis-Lucien Klotz, ministre des Finances à Jules Janneney, sous-secrétaire d'État à la présidence du Conseil et à la Guerre, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02.

¹⁷⁰ Lettre du 6 février 1918 de Louis-Lucien Klotz, ministre des Finances à Louis Lafferre, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02.

transformer les sections et à recentrer leur commandement sous l'autorité directe de la présidence du Conseil et du ministère de la Guerre :

J'ai l'honneur de vous faire connaître que M. JEANNENEY, Sous-Secrétaire d'Etat à la Guerre, m'a fait connaître officieusement depuis déjà plusieurs jours que ce Département a l'intention non seulement de remanier la réglementation financière mais encore de modifier assez profondément l'ensemble de l'organisation et du fonctionnement de la Section photographique¹⁷¹.

Après ces échanges, les archives sont fragmentées et le contenu des correspondances manquantes se déduit des données présentes dans les réponses dont nous disposons. Ainsi, une lettre du 16 février 1918, envoyée par Jeanneney au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, nous permet d'apprendre que Louis Lafferre s'est d'abord opposé à l'ingérence du pouvoir central en arguant qu'un audit était déjà en cours avec le ministère des Finances. Cependant, Jeanneney, qui représente à la fois la présidence du Conseil et le ministère de la Guerre, réaffirme fermement son autorité et fait savoir, une bonne fois pour toutes, à Lafferre que ses services reprennent la pleine gestion des sections, mettant fin à tous les travaux antérieurs : « *Dans ces conditions, la réorganisation générale de ce service paraissant s'imposer, M. Le Ministre des Finances et moi-même estimons que cette Commission [celle préalablement en cours entre l'Instruction publique et les Finances] n'a plus d'objet*¹⁷². »

Les documents que nous avons examinés témoignent d'une reprise autoritaire des sections par la présidence du Conseil et le ministère de la Guerre. Jules Jeanneney, son représentant, définit les

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² Lettre du 16 février 1918 de Jules Jeanneney, sous-secrétaire d'État à la présidence du Conseil et à la Guerre à Louis Lafferre, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02.

grandes lignes d'une réorganisation formellement démocratique, mais substantiellement directive. Même si les procès-verbaux des réunions concernant cette réorganisation ne sont pas accessibles, la décision de les tenir à la présidence du Conseil, avec un nombre restreint de délégués, témoigne du contrôle rigoureux exercé par Jeanneney qui fait clairement comprendre à Lafferre, qu'il n'a pas son mot à dire :

Après accord officieux avec nos collègues des Finances et des Affaires Etrangères, il m'apparaît que la solution suivante s'impose : [...] Réunir ensuite à la Présidence du Conseil, une commission qui sera présidée par M. SENECHAL [...] Je vous serais reconnaissant de bien vouloir me faire connaître d'urgence si vous adoptez ces propositions, et, en ce cas, de me désigner un seul délégué de votre département, si vous n'y voyez pas d'inconvénient, afin que la Commission soit aussi restreinte que possible¹⁷³.

Le Service photographique et cinématographique de Guerre

Le 17 août 1918, un arrêté interministériel transforme la Section photographique et cinématographique des armées (SPCA) en Service photographique et cinématographique de guerre (SPCG)¹⁷⁴. Ce changement intervient pendant la contre-offensive alliée et à l'issue de la seconde bataille de la Marne, une période qui marque un tournant stratégique à l'issue duquel la France et ses alliés reprennent l'ascendant sur l'Empire allemand¹⁷⁵. Nous analyserons les principaux changements induits par cette réorganisation, détaillerons le renouvellement du fonctionnement et

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ Ministère de la Guerre, *Arrêté relatif au fonctionnement du service photographique et cinématographique de guerre*, Journal officiel de la République française, 19 août 1918, p.7322.

¹⁷⁵ Becker et Krumeich, « La victoire et la paix », p.276-278.

tâcherons de montrer comment cette restructuration prépare la transition des sections vers un service civil.

Le premier élément à prendre en compte est la modification du nom qui ne semble pas dénuée d'intentions politiques. Le remplacement de la dénomination qui liait initialement la section aux armées par une subordination explicite à la guerre ne signale pas seulement un changement de fonction, mais marque également un renforcement de l'autorité politique. De plus, le passage du terme sections, à connotation principalement militaire, à celui de service, augure d'un cadre public et administratif qui souligne une volonté de normaliser et d'intégrer des activités militaires dans un contexte civil.

La transformation entraîne une répartition plus claire des compétences entre les ministères de tutelle et met un terme à une gestion *bâtarde*¹⁷⁶ au sein de laquelle la hiérarchie n'était pas clairement établie entre le ministère de la Guerre et celui de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Désormais, la présidence du Conseil et le ministère de la Guerre dirigent les opérations par l'intermédiaire de leur secrétariat d'État¹⁷⁷. Si les autres ministères conservent certaines prérogatives, telles que la distribution des images à l'international pour les Affaires étrangères et la gestion administrative, financière et technique pour l'Instruction publique et les Beaux-Arts, la responsabilité ultime demeure entre les mains de l'administration de Clemenceau.

En ce qui concerne l'objet du nouveau service, l'article premier de l'arrêté du 17 août 1918 modifie les priorités initialement définies en 1915. À l'origine, l'activité des sections était axée

¹⁷⁶ Rapport Jaillot, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.19.

¹⁷⁷ « *La direction [de la SPCG] est confiée à un officier relevant, à cet effet, du cabinet militaire du président du conseil, ministre de la guerre, assisté d'un comité de direction et d'un comité de contrôle technique et financier.* » Article 2, Arrêté relatif au fonctionnement du service photographique et cinématographique de guerre.

principalement autour de la production d'images destinées à alimenter la propagande. Ces fonctions sont désormais reléguées au second plan et l'objectif principal est réorienté vers des aspects moins marqués par des enjeux stratégiques ou militaires : « *Le service photographique et cinématographique de guerre a pour objet de procurer, en ce qui concerne sa spécialité, des moyens de : Documentation militaire ; Documentation historique et artistique ; propagande*¹⁷⁸. »

Le SPCG se structure dorénavant en deux sections¹⁷⁹. La première, dite section active, est rattachée au ministère de la Guerre et se consacre aux opérations de prises de vues et aux projections dans les cantonnements. La seconde, dite section administrative et technique, est supervisée par le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Depuis l'arrière, elle gère les questions techniques, commerciales, financières, et archivistiques.

Deux nouvelles instances supervisent cette nouvelle organisation¹⁸⁰. D'abord, un Comité de direction, composé du directeur général et des chefs de chaque section, est établi. Ce comité coordonne et implémente les directives des responsables politiques. Là encore, la présidence du Conseil et le ministère de la Guerre conservent une prééminence décisionnelle. Ensuite, une Commission de contrôle, présidée par un délégué de la présidence du Conseil et qui comprend un contrôleur de l'armée, un inspecteur des finances, et de manière notable, deux représentants des industries photographiques et cinématographiques, est formée. Cette commission qui dirige les orientations financières et commerciales du SPCG est probablement instaurée afin d'apaiser les tensions avec les professionnels. Bien que nous n'ayons pas réussi à confirmer l'identité des deux

¹⁷⁸ Il est important de noter que l'ordre présenté dans cette liste n'est pas alphabétique, mais semble plutôt refléter une nouvelle hiérarchie des attributions. Article 1^{er}, *ibid.*

¹⁷⁹ Article 2, *ibid.*

¹⁸⁰ Articles 5 et 7, *ibid.*

personnalités désignées pour siéger dans la commission, il est plausible que Jules Demaria et Édouard Grieshaber, tous deux membres de la commission de transformation du SPCG en service civil de 1919, soient les individus concernés.

Enfin, deux arrêtés complémentaires sont pris le 17 août 1918 pour désigner les nouveaux responsables. La présidence du Conseil et le ministère de la Guerre nomment le commandant Chaix à la direction générale du nouveau service et le capitaine Montagne à la tête de la section active¹⁸¹. Le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts désigne Pierre-Marcel Lévi comme chef de la section administrative et technique¹⁸². Pierre-Marcel Lévi, instigateur officieux des sections, passe de chef de la SPCA à sous-chef au sein du SPCG, une rétrogradation qui témoigne, une fois de plus, du recul des prérogatives de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Cette réorganisation marque une convergence politique entre la présidence du Conseil, le ministère de la Guerre et le ministère des Finances, qui cherchent à centraliser le contrôle et à réduire les ambitions commerciales des sections. Dans ce nouveau cadre, le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts voit son influence réduite, avec des responsabilités restreintes à l'arrière et réaxées sur la conservation des photographies et des films de guerre. Enfin, l'intégration de professionnels dans la Commission de contrôle, bien que symbolique, permet non seulement d'incorporer une expertise sectorielle, mais aussi d'apaiser les contestations. Après la

¹⁸¹ Lettre du 18 août 1918 de Jules Janneney, sous-secrétaire d'État à la présidence du Conseil et à la Guerre à Louis Lafferre, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02.

¹⁸² L'arrêté est présent dans les archives détenues à la Médiathèque du patrimoine et de la photographie, mais nous n'avons pas retrouvé sa publication au Journal officiel. Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, *Arrêté portant désignation du chef de la section administrative et technique du Service photographique et cinématographique de guerre*, 17 août 1918, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02.

création du SPCG, aucune autre transformation majeure n'intervient jusqu'à l'armistice du 11 novembre 1918.

La formation au sein des sections

La création d'une école d'opérateurs de prise de vues au sein des sections nous a conduit à examiner si les initiatives en lien avec la formation peuvent être reliées au projet d'école nationale de photographie et de cinématographie qui est envisagé en 1919. Pour tester cette hypothèse, nous reviendrons d'abord sur l'instruction des opérateurs projectionnistes, puis sur celle des opérateurs de prise de vues.

Dans le rapport d'activité, quelques lignes présentes dans la colonne des observations du document annexe qui détaille les effectifs du ciné cantonnement mentionnent qu'une instruction spécifique est mise en place pour les opérateurs projectionnistes :

Le personnel de ce service [du ciné cantonnement] est composé :

1°. d'hommes n'appartenant pas aux cadres fixes de la S.P.C.A. Ce sont des auxiliaires, aptes aux armées, qui ne font que passer à Paris le temps nécessaire à leur instruction de projectionnistes, puis qui sont dirigés sur les armées. Il en faut 2 par poste soit un total pour 400 postes de 800 hommes auxquels il faut ajouter 200 hommes comme réserve de personnel pour remplacer les malades et les permissionnaires. Ce personnel n'est pas porté sur cet état.

2°. d'hommes appartenant aux cadres fixes de la Section. Ces hommes en très petit nombre encore, et qui font l'objet de l'état ci-contre sont destinés à administrer le personnel partant aux armées et à ravitailler les postes. Les femmes sont chargées du collage et du montage des films. Il est certain qu'avant 3 mois, quand le service

fonctionnera en plein, le personnel sera entièrement insuffisant comme nombre et qu'il y aura lieu de prévoir son augmentation¹⁸³.

Cette instruction destinée à des soldats qui ne proviennent pas des milieux de l'image est prise en charge à Paris par les membres professionnels de la SPCA. Le 25 juillet 1918, l'ordre n°97 du livre d'ordre de la SPCA précise le programme de cette formation¹⁸⁴. On y apprend que l'apprentissage dure au minimum deux mois et qu'il se termine par un examen¹⁸⁵. Le temps passé sur le front, les compétences techniques et les aptitudes militaires déterminent l'affectation des opérateurs au ciné cantonnement ou dans les zones de l'intérieur dans le cadre du *ciné régions*¹⁸⁶.

Le livre d'ordre contient également une instruction spécifique pour les opérateurs de prise de vues. L'ordre n°95 du 10 juillet 1918 présente des données moins explicites et plus complexes à analyser quant à la professionnalité des soldats concernés :

Les candidats à l'école sont recrutés parmi le personnel de la Section Photographique et Cinématographique de l'Armée et désignés par le Chef de la S.P.C.A. sur proposition des chefs de groupes transmises par l'Inspecteur Général des Services aux Armées. Ils font à Paris un premier stage d'une semaine après lequel, suivant les résultats fournis, ils

¹⁸³ Quatre tableaux donnant l'affectation de tous les militaires employés à la section et leurs situations civiles, Pièce annexe n°6, Rapport d'activité, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.129.

¹⁸⁴ Ordre n°97 du 25 juillet 1918, Instruction des projectionnistes, SPCA, Livre d'ordres, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.142-143.

¹⁸⁵ L'Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense (ECPAD), héritier moderne du SPCG, détient dans ses archives un film intitulé : *Projectionnistes de cinéma à l'instruction. Camion du Service cinématographique de la VIII^e Armée*. Ce métrage, d'une durée d'un peu moins de cinq minutes, tournée entre le 15 et le 18 juillet 1918, offre un aperçu de la formation des aspirants opérateurs projectionnistes.

¹⁸⁶ Ordre n°97 du 25 juillet 1918, Instruction des projectionnistes, SPCA, Livre d'ordres, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.142.

peuvent être définitivement éliminés. S'ils sont reconnus présenter les aptitudes suffisantes, ils continuent leur stage qui en aucun cas ne pourra dépasser deux mois¹⁸⁷.

Cette instruction s'adresse apparemment aux membres des sections qui, en principe, possèdent déjà des compétences techniques. Un rapport sur l'activité de la SPCA d'octobre 1917 à février 1918 précise que la première semaine de formation sert notamment à tester les aptitudes physiques des candidats¹⁸⁸. En ce qui concerne l'usage du terme *école*, il faut noter que ce mot s'emploie couramment pour des enseignements spécifiques à l'armée, à l'instar de l'École de guerre qui forme des officiers supérieurs.

Étant donné l'effort constant des responsables des sections pour anticiper l'après-guerre, l'hypothèse d'un lien entre la formalisation de l'enseignement et le projet d'école envisagé lors de leur transformation paraît plausible. Cependant, nous manquons de preuves directes pour étayer davantage cette piste.

La commission d'examen

Durant la démobilisation, la transformation du SPCG s'inscrit dans le processus de démantèlement des dispositifs établis pour la durée de la guerre. Dans ce contexte, l'État envisage

¹⁸⁷ Ordre n°95 du 10 juillet 1918, École d'opérateurs de prise de vues des projectionnistes, SPCA, Livre d'ordres, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.138.

¹⁸⁸ « Difficile de croire qu'aucune formation n'était dispensée aux photographes avant leur départ sur le front. Elle reste donc informelle jusqu'en juillet 1918. La SPCA a obtenu, pour installer ses classes d'instruction, des locaux supplémentaires : une partie de l'orangerie des Tuileries et une grande salle au deuxième étage de l'Imprimerie nationale. Les hommes nouvellement affectés à la SPCA semblent tous passer par deux phases de formation successives : l'instruction préparatoire et la classe supérieure. L'instruction préparatoire se déroule dans les locaux de l'Imprimerie nationale et consiste au « dégrossissement et à l'élimination des inaptes physiques ». » Note n°24 qui accompagne ces propos, *Section Photographique et Cinématographique de l'Armée, Résultats et Fonctionnement d'octobre 1917 à fin février 1918, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, ministère de la Culture, p. 55.* Guillot, *Les soldats de la mémoire : La Section photographique de l'armée, 1915-1919*, p.65.

la poursuite du SPCG sous la forme d'un service civil, principalement axé sur l'archivage des images prises pendant le conflit.

Entre le 17 février et le 14 avril 1919, une commission d'examen, composée de responsables politiques, de hauts fonctionnaires, d'agents du SPCG, et de professionnels, se réunit pour discuter des modalités de cette prolongation. Il est essentiel de souligner que cette assemblée regroupe des personnalités engagées depuis longtemps à divers niveaux dans l'activité des sections. Avant de détailler les réunions, il s'avère nécessaire d'analyser la composition de la commission et les intérêts représentés par chacun de ses membres.

Une note, anonyme et non datée, fournit des détails précis sur les membres de la commission d'examen. Ce document semble avoir été rédigé après le 10 juin 1919, comme le suggère une référence à une lettre envoyée à cette date au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, ainsi qu'au ministre du Commerce par le Cercle de la librairie. Dans cette correspondance, ce syndicat patronal de l'industrie du livre manifeste son opposition à la transformation du SPCG en service d'archives, en faisant notamment référence à la commission d'examen¹⁸⁹.

¹⁸⁹ « Par lettre du 10 juin [1919] à Monsieur le Ministre de l'Instruction Publique et à M. le Ministre du Commerce, le Cercle de la Librairie proteste contre la transformation de la Section Photographique & Cinématographique de l'Armée en service civil chargé de l'exploitation des clichés de guerre et de la fabrication et de l'exploitation des photographies des monuments historiques et des musées nationaux, et se plaint que l'on veuille créer là un monopole d'Etat. » Note, sans date et anonyme, sur la transformation de la Section photographique et cinématographique de l'armée en service civil, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-02, p.1.

Les statuts d'ailleurs purement provisoire de la Section Photographique et Cinématographique a été établi par une Commission remise au Ministère de l'Instruction Publique, sous la présidence de M. Paul Léon et comprenant comme membres :

M.M. Maurice FAURE, Sénateur, rapporteur du Budget des Beaux Arts
SYMIAN, Député, rapporteur du Budget des Beaux Arts.
DENOIX, Directeur adjoint de la comptabilité Publique
SENECHAL, Inspecteur Général des Finances
PETIT, Inspecteur des Finances
Et TOURNASSOUD, Directeur du Service Cinématographique de Guerre
PERDREAU, Chef du Bureau des Monuments Historiques
MOULLE, Chef du Bureau des travaux d'art.

PIERRE MARCEL, Chef du Service Photographique.
Jean GUIFFREY, Conservateur au Musée du Louvre.
VERDIER, Sous Chef de Bureau des Monuments Historiques
DEMARIA, Président de la Chambre Syndicale Française de la Cinématographie
GRIESHABER, Président de la Chambre Syndicale des fabricants de la photographie
NADAR, Président d'Honneur de la Chambre Syndicale Française de la Photographie et de ses applications.

Figure.2 Composition de la commission d'examen¹⁹⁰

À l'exception des représentants professionnels et de ceux du ministère des Finances, les membres de la commission sont des personnalités étroitement liées au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Par exemple, Maurice Faure, sénateur de la Drôme, est un ancien ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. De même, Julien Simyan¹⁹¹, député de Saône-et-Loire, est membre de plusieurs commissions parlementaires liées à l'enseignement et aux beaux-arts. Paul Léon, le président, et douze des quinze membres de la commission ont des antécédents qui les positionnent comme des personnalités vraisemblablement intéressées par le développement et le rayonnement des services de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

¹⁹⁰ *Ibid*, p.2-3.

¹⁹¹ On notera que le rédacteur de la note identifiant les membres de la commission a commis une erreur d'orthographe, il s'agit bien de Julien Simyan et non de Symian.

Parmi les représentants de l'administration des finances, on remarque la présence de MM. Sénéchal et Petit, les inspecteurs qui ont mené les audits de la SPCA et du SPCG. Quant à Georges Denoix, ce dernier ne représente pas l'Inspection des finances, mais l'administration en charge de la comptabilité publique¹⁹². Alors que les questions budgétaires sont centrales dans le cadre de la démobilisation, on peut s'attendre à ce que ces fonctionnaires adoptent une approche plutôt pragmatique.

En ce qui concerne les professionnels, Jules Demaria, président de la Chambre syndicale de la cinématographie et des industries qui s'y rattachent (CSCIR), accompagne l'activité des sections depuis leur création. Tout au long de la guerre, la CSCIR a maintenu un partenariat contractuel avec les sections, notamment dans le cadre de la distribution des films produits. Pour ce qui est d'Édouard Grieshaber, président de la Chambre syndicale des fabricants et négociants de la photographie (CSFNP), aucune archive ne confirme un lien direct entre ce syndicat et les sections. Cependant, le rapport Petit indique que les sections ont conclu plusieurs contrats pour l'acquisition d'appareils et de matières premières. Il est donc envisageable que ce syndicat ait joué un rôle d'intermédiaire entre les sections et les fournisseurs. Notons que la CSFNP, dont Édouard Grieshaber est le président, fonction qu'il cédera en 1922 à Jules Demaria, est le groupement à l'origine de l'École technique de photographie et de cinématographie (ETPC). Concernant enfin Paul Nadar, le procès-verbal de la première séance indique qu'il rejoint la commission à la demande de Demaria et Grieshaber qui souhaitent que les *photographes opérateurs*¹⁹³ soient représentés.

¹⁹² DENOIX Jean François Georges, Carré de Malberg (dir.), Cardoni (dir.), et Margairaz (dir.), *Dictionnaire historique des inspecteurs des Finances 1801-2009*.

¹⁹³ Procès-verbal, Commission d'examen des conditions de transformation du Service photographique et cinématographique de l'armée en Service photographique et cinématographique de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, 1^{re} séance du 17 février 1919, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-05.

Nous avons désormais une compréhension précise de la composition de la commission d'examen. Bien qu'il soit impossible de connaître les motivations profondes des membres, il est essentiel de prendre en compte leur expérience personnelle, leurs liens avec le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts ou celui des Finances, et pour certains, leurs interactions préalables avec les sections. Ces facteurs, alliés à leurs antécédents professionnels et politiques, aident à discerner les influences possibles sur leurs décisions. La connaissance de la composition de la commission est cruciale, car les procès-verbaux ne permettent pas toujours d'identifier clairement les auteurs des résolutions et des réserves exprimées.

Les réunions de la commission d'examen

Entre le 17 février et le 14 avril 1919, trois réunions de la commission d'examen dédiée à la transformation du SPCG en service civil se tiennent au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Bien qu'il soit convenu de transformer l'institution militaire en un service public centré sur une mission archivistique, la création d'une école nationale de photographie et de cinématographie est également envisagée, mais finalement rejetée. En complément des données consignées dans les procès-verbaux, nous examinerons comment l'intervention des services du ministère des Finances a scellé le sort de ce projet.

La première réunion a lieu le 17 février 1919, de 16h15 à 17h15¹⁹⁴. La liste des membres présents comprend : Maurice Faure, Paul Léon, Jean Guiffrey, Jean-Baptiste Tournassoud, Charles-Félix Perdreau, Pierre-Marcel Lévi, Émile Grieshaber et Jules Demaria. Georges Denoix, Jules Simyan, et Antoine-Eugène Moullé sont excusés. L'absence de Sénéchal et Petit, de

¹⁹⁴ *Ibid.*

l'Inspection des finances, n'est pas documentée dans le procès-verbal. Leur absence, difficile à interpréter faute d'archives complémentaires, pourrait procéder d'une manœuvre politique délibérée pour limiter la représentation de l'Inspection des finances, connue pour ses positions critiques. Au cours de cette première séance, la commission établit le plan général pour la transformation du SPCG. À cette occasion, certains membres saisissent l'opportunité d'affirmer leurs intérêts. Demaria et Grieshaber, les représentants professionnels, expriment le souhait que « [...] *le nouveau Service ne fasse pas de concurrence aux exploitations commerciales privées*¹⁹⁵. » Maurice Faure, qui représente le Sénat, insiste sur la nécessité de respecter les contraintes budgétaires fixées par le Parlement : « *M. Maurice Faure signale que le Parlement se montrera vraisemblablement hostile à la création d'un Office photographique. Les Commissions des Finances sont, en effet, opposées à ces organisations qui ont l'inconvénient de porter atteinte à l'unité budgétaire*¹⁹⁶. » La commission s'accorde sur l'orientation du nouveau service, qui, outre la conservation des images de guerre, englobera l'exploitation des activités photographiques des monuments historiques et des musées. Dans ce cadre, il est décidé que les professionnels pourront acheter des images au prix de gros et seront autorisés à photographier dans les musées, sans toutefois décrocher les tableaux. Avant l'ajournement des travaux, et de manière inattendue, la création d'une école de photographie est mise sur la table : « *Elle [la commission] exprime le vœu que le nouveau Service constitue en quelque sorte un Conservatoire National de la photographie, comprenant une école pratique de perfectionnement de la photographie*¹⁹⁷. » Ce projet, non inscrit à l'ordre du jour, et dont l'auteur reste inconnu, n'est vraisemblablement pas issu des représentants professionnels, dont les priorités demeurent principalement commerciales. Maurice Faure, partisan

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.*

convaincu d'une transformation économique du SPCG, ne semble pas non plus être l'instigateur de cette initiative. En revanche, l'affiliation étroite des autres membres au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts suggère fortement qu'ils pourraient être à l'origine de cette proposition. Précisons que, dans les procès-verbaux, la terminologie oscille entre les termes *école* et *conservatoire* de la photographie, tandis que le programme, sur lequel nous reviendrons porte l'entête *École de photographie et de cinématographie*, et inclut des enseignements cinématographiques. Ce glissement dans les termes est une synecdoque, où le terme *photographie* est utilisée pour désigner à la fois la photographie et le cinéma, en raison de leur lien historique et technique à l'époque.

La deuxième réunion se tient le 4 mars 1919 de 16h15 à 18h15¹⁹⁸. À noter les absences de Denoix, Faure et Demaria, tandis que Simyan, député de Saône-et-Loire, participe à cette session à laquelle Paul Nadar se joint également à la demande de Demaria et Grieshaber. Les inspecteurs des finances, Sénéchal et Petit, ne sont toujours pas mentionnés dans le procès-verbal qui se concentre sur trois avancées principales. D'abord, Julien Simyan partisan d'une certaine rigueur budgétaire, préconise la transformation du SPCG sous la forme d'un office autonome doté d'une subvention annuelle. Il s'oppose à la création d'une régie directe dont les crédits seraient accordés par le Parlement et le fonctionnement similaire à celui d'un service public traditionnel. Ensuite, compte tenu de l'incertitude quant à *l'importance*¹⁹⁹ du nouveau service, la commission décide de prolonger l'activité du SPCG en remplaçant progressivement les militaires démobilisés par du personnel civil. Sur la base des résultats obtenus, les ajustements nécessaires seront entrepris à la

¹⁹⁸ Procès-verbal, Commission d'examen des conditions de transformation du Service photographique et cinématographique de l'armée en Service photographique et cinématographique de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, 2^e séance du 4 mars 1919, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-05.

¹⁹⁹ *Ibid.*

fin du troisième trimestre de l'année 1919 dans le cadre de l'élaboration du budget de l'année 1920. Concernant enfin la création d'une école de photographie, le procès-verbal témoigne de l'enthousiasme de Paul Nadar pour ce projet. Durant la réunion, ce dernier aurait même réalisé un exposé sur les établissements similaires établis en Allemagne et en Autriche. Bien que la commission soit favorable à la création d'une école, elle recommande une mise en œuvre sur des bases *moins étendues*²⁰⁰ que les écoles étrangères, afin de limiter les dépenses publiques. En fin de session, Paul Nadar s'engage à fournir des informations sur l'organisation des écoles à l'étranger, et la commission charge Pierre-Marcel Lévi de rédiger le projet de transformation qui sera débattu lors de la troisième et dernière séance.

Coup de théâtre ! Le 28 mars 1919, Georges Denoix, directeur adjoint de la comptabilité publique, et absent lors des deux premières réunions, adresse une lettre à Paul Léon, chef de la Division des services d'architecture à l'administration des Beaux-Arts et président de la commission d'examen²⁰¹. Dans cette correspondance, Denoix accuse bonne réception des procès-verbaux de la commission ainsi que d'une note dont il ne précise pas clairement la nature. Cette note correspond-elle au document dans laquelle nous avons découvert le programme de l'école nationale de photographie et de cinématographie restée inachevée ? Probablement, car elle contient, non seulement le projet de transformation du SPCG, mais aussi des informations sur les écoles à l'étranger. Ces détails s'alignent avec les renseignements que Paul Nadar s'est engagé à fournir et correspondent au document que Pierre-Marcel Lévi doit rédiger après la deuxième commission. La

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ Lettre du 28 mars 1919 de Georges Denoix directeur-adjoint de la comptabilité publique à Paul Léon, chef de la division des services d'architecture à l'Administration des Beaux-Arts et président de la Commission d'examen des conditions de transformation du Service photographique et cinématographique de l'armée en Service photographique et cinématographique de l'Instruction publique et des Beau-Arts, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-05.

concordance entre la chronologie et les données disponibles vient solidement étayer cette hypothèse. Tout en soulignant la primauté de la rigueur budgétaire en période de démobilisation, et sous réserve de l'approbation du ministre des Finances, Denoix approuve malgré tout le cadre général de la transformation du SPCG en service d'archives. Il exprime cependant une opposition ferme à la création d'une école de photographie, et considère que sa création incombe au secteur privé :

Je ne saurais pas contre donner mon adhésion à l'institution d'une école de photographie d'Etat. Si, dans cet ordre d'idées, un effort est nécessaire, il doit appartenir aux associations intéressées de prendre les initiatives nécessaires. L'Etat pourrait d'ailleurs les encourager par des subventions et peut-être par des remises gratuites de matériel si le service photographique est largement pourvu d'appareils²⁰².

La réponse de Denoix mérite une attention particulière. Elle révèle, non seulement son avis contre la création d'une école, mais pourrait également avoir influencé la composition de la dernière réunion de la commission. Cette séance finale, marquée par la présence notable de Sénéchal et Petit de l'Inspection des finances, pourrait répondre aux préoccupations soulevées par Denoix. Ces fonctionnaires, fermement attachés à la discipline budgétaire, voient probablement dans leur participation une occasion de mettre en avant et de consigner officiellement leurs réserves.

La troisième et dernière réunion se tient le 14 avril 1919, de 16h15 à 18h00, en l'absence de Faure, Simyan, Perdreau, Moullé, Guiffrey, Verdier, et Grieshaber²⁰³. La présence de Denoix, Sénéchal et Petit suggère la volonté de s'assurer que les réserves de l'administration des Finances

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ Procès-verbal, Commission d'examen des conditions de transformation du Service photographique et cinématographique de l'armée en Service photographique et cinématographique de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, [3^e séance du] 14 avril 1919, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-05.

soient consignées dans le procès-verbal de cette ultime séance. Concernant la transformation du SPCG en service civil, la commission approuve les orientations précédemment débattues et décide de maintenir un *statu quo* jusqu'au troisième trimestre de l'année 1919. Durant cette période transitoire, il est prévu que la commission fonctionne comme un conseil de surveillance, et que les militaires du SPCG soient progressivement remplacés par du personnel civil. En tant que dernière directive clé, très probablement soulignée par les représentants de l'administration des Finances, l'ensemble des résolutions doit s'opérer dans un cadre de rigueur économique. Le projet d'école occupe une place prépondérante dans le procès-verbal. Georges Denoix réitère son opinion et affirme que : « [...] *ce n'est pas le rôle de l'Etat de diriger une école de photographie, [et qu'] il appartient aux associations intéressées de prendre les initiatives nécessaires*²⁰⁴. » Paul Nadar défend vigoureusement la création de l'établissement, tandis que Jules Demaria conditionne l'engagement de l'industrie au soutien financier des pouvoirs publics. Finalement, la commission tranche en faveur d'une initiative privée préalable à tout soutien étatique. Pour cela, elle charge Paul Nadar d'entamer les discussions avec les professionnels et de présenter ses conclusions dans le cadre de l'élaboration du budget de l'année 1920 . Cependant, aucune trace d'une telle initiative ne figure dans les archives postérieures à cette commission.

Ce projet, bien que non réalisé, offre une trace inédite d'intérêt et de débats autour de la formation professionnelle avant l'établissement de l'École technique de photographie et de cinématographie. Malgré la présence majoritaire de représentants de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, l'échec du projet reconduit l'enseignement de photographie et du cinéma vers le secteur privé. Ce revirement, influencé par la rigueur budgétaire prônée par le ministère des

²⁰⁴ *Ibid.*

Finances, marque le retour aux pratiques d'avant-guerre, caractérisées par des dépenses publiques limitées et une intervention restreinte dans ces domaines.

Le programme de l'école nationale de photographie et de cinématographie

Quels étaient les contours et les ambitions de cette école ? Nous examinerons maintenant la note retrouvée parmi les archives de la commission d'examen, qui semble correspondre au document rédigé par Pierre-Marcel Lévi après la deuxième réunion. Nous commencerons par une revue d'ensemble du document avant de nous focaliser spécifiquement sur l'annexe n°3, qui détaille les fondements, les aspirations et le programme prévu pour cet établissement.

Le document comprend sept pages et quatre annexes. Les annexes n°1, n°2 et n°4 correspondent à des projections économiques pour le futur service d'archives tandis que la troisième détaille le projet d'école de photographie et de cinématographie²⁰⁵. De manière générale, les données de cette note sont en accord avec les travaux de la commission d'examen dont elle reprend les résolutions. L'argumentaire loue l'activité des sections et se montre optimiste quant aux recettes potentielles que dégagerait la nouvelle institution. Les laboratoires et le matériel détenu par ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts sont régulièrement mis en avant afin de minimiser les investissements nécessaires. L'autoglorification et les exagérations évoquent les documents produits par la SPCA, une appellation curieusement préférée à celle du SPCG²⁰⁶. Ces données, associées aux délibérations de la seconde commission, suggèrent que Pierre-Marcel Lévi est très

²⁰⁵ Note, sans date et anonyme, présente avec les procès-verbaux de la commission d'examen des conditions de transformation du Service photographique et cinématographique de l'armée en Service photographique et cinématographique de l'Instruction publique et des Beau-Arts, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-05.

²⁰⁶ Cette mention pourrait être interprétée comme une tentative de Pierre-Marcel Lévi, dont les responsabilités ont été réduites lors de la création du SPCG, de se rappeler au bon souvenir de la SPCA.

certainement l'auteur principal de cette note. Enfin, le niveau de détail concernant la création de l'école, particulièrement les données sur les pratiques à l'étranger, semblent provenir d'informations fournies par Paul Nadar. Avant l'annexe n°3, le document inclut un paragraphe qui justifie la création d'une école sur la base d'un argumentaire qui souligne l'absence d'une telle institution en France et l'impact négatif de cette lacune sur la compétitivité, en établissant un lien entre la formation professionnelle et le marché :

De plus, on peut prévoir et désirer l'adjonction d'une école de photographie au laboratoire de production ; de tous les grands pays, la France est, en effet, le seul qui n'en possède pas encore. De ce fait, son industrie et son art photographique sont dans un état d'infériorité notable par rapport à ceux des autres nations²⁰⁷.

Les trois premières pages de l'annexe n°3 intitulée *École de photographie et de cinématographie*, exposent les fondements, la structure et le programme de l'établissement, tandis que la dernière propose son budget²⁰⁸. La première partie du texte s'apparente à un manifeste qui met en avant l'enseignement technique instauré en Allemagne et en Autriche comme des modèles à suivre. L'absence d'établissements en France est critiquée et un lien est établi entre la formation professionnelle et la prospérité industrielle : « *La création d'une école de photographie et de cinématographie s'impose pour permettre à ces deux industries, nées en France, de conserver la suprématie acquise et de lutter à armes égales avec les pays étrangers*²⁰⁹. » Cette première partie

²⁰⁷ Note, sans date et anonyme, présente avec les procès-verbaux de la commission d'examen des conditions de transformation du Service photographique et cinématographique de l'armée en Service photographique et cinématographique de l'Instruction publique et des Beau-Arts, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-05, p.4.

²⁰⁸ Note, sans date et anonyme, présente avec les procès-verbaux de la commission d'examen des conditions de transformation du Service photographique et cinématographique de l'armée en Service photographique et cinématographique de l'Instruction publique et des Beau-Arts, Pièce annexe n°3, École de photographie et de cinématographie, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, 80-074-05.

²⁰⁹ *Ibid*, p.1.

se termine sur l'appel à une collaboration entre l'industrie et l'État : « *Mais rien ne peut être tenté en ce sens sans l'appui de l'Etat, toute tentative privée étant vouée à un échec certain faute de moyens financiers ou faute de tomber dans une publicité malheureuse en faveur de telle ou telle maison accordant une subvention*²¹⁰. »

La gouvernance de l'école est assurée par un directeur nommé par un conseil de direction qui comprend des représentants de l'industrie, des beaux-arts, et de l'administration publique. Ce conseil définit le programme pédagogique mis en œuvre par un équipe d'enseignant composée d'autant de professeurs que de chefs de travaux pratiques. En complément des salles de classe et des laboratoires, une bibliothèque et un musée enrichissent les ressources disponibles pour permettre aux élèves : « [...] *de suivre les progrès accomplis et d'établir une juste comparaison entre la production française et la production étrangère*²¹¹. »

Le programme se déroule en deux ans, avec une première année basée sur un tronc commun interdisciplinaire et divisé en treize matières²¹². Ce cursus dominé par des enseignements techniques intègre néanmoins des cours sur l'histoire et l'esthétique de la photographie et du cinéma. La deuxième année propose trois spécialisations, photographie, cinématographie et imprimerie. Les programmes de ces spécialités offrent un large éventail de perspectives professionnelles, allant de la production industrielle d'appareils et de matières premières à des activités plus créatives telles que la scénarisation, la mise en scène, la projection, l'exploitation de

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ *Ibid*, p.2.

²¹² « *A.- Histoire et définition de la photographie. B.- Les différentes surfaces sensibles. C.- Les différentes lois de l'optique et de la lumière. D.- Les objectifs E.- Les appareils F.- La Chimie photographique G.- Le développement et le fixage H.- Les différents modes de traitement des papiers I.- Les tirages photographiques J.- Les papiers au charbon K.- La photographie des couleurs L.- Les procédés photo-mécaniques M.- L'art et la photographie* » *ibid.*

films, ainsi que l'enseignement et la recherche. L'ampleur de ce cursus et les ressources nécessaires pour sa mise en œuvre pourraient expliquer les réserves exprimés par les représentants du ministère des Finances . Le paragraphe qui précède les données financières et termine la présentation du programme révèle d'ailleurs l'ambition de cette école qui aspirait très certainement à être bien plus qu'un simple établissement d'enseignement : « *Cette école serait en quelque sorte l'office national et général de toute l'industrie photographique et cinématographique*²¹³. »

²¹³ *Ibid*, p.4.

ECOLE DE PHOTOGRAPHIE ET
DE CINÉMATOGRAPHIE

---:---:---:---:---:---:---:---:---:---

La création d'une école de photographie et de cinématographie s'impose pour permettre à ces deux industries, nées en France, de conserver la suprématie acquise et de lutter à armes égales avec les pays étrangers. Ceux-ci possèdent en effet, pour la plupart, soit des écoles spéciales, soit des Sociétés prospères remplissant le même office. De toutes, celles de Vienne jouit à juste titre de la plus grande réputation. Il existe là un véritable centre Technique et pratique où du monde entier sont venus s'instruire ceux que tentaient les enseignements du Dr ADER. Cette école amplifiant son action est devenue une sorte de laboratoire central de recherches, dont les résultats mis à la disposition des industriels allemands, leur ont permis de prendre, bien que tard venus, une place prépondérante dans l'industrie photographique. En Allemagne une école semblable fonctionnait sous la Direction du Dr. MERTHE.

Qu'à-t-on fait en France pendant ce temps ? Rien ou presque rien : une tentative sans lendemain à l'Ecole Estienne. Quant à nos trop nombreuses sociétés de photographie., elles ont tellement de peine à vivre qu'on ne peut pas leur adresser le moindre reproche. Les quelques laboratoires fondés par elles manquent de direction et de désintéressement. Et cependant, il ne manque pas en France de techniciens réputés qui seraient à même de former des élèves. Mais rien ne peut être tenté en ce sens sans l'appui de l'Etat, toute tentative privée étant vouée à un échec certain faute de moyens financiers ou faute de tomber dans une publicité malheureuse en faveur de telle ou telle maison accordant une subvention. *Ceci dit, quels seraient les différents organes de cette école ?*

1.- A la tête, un Directeur choisi par une sorte de conseil de Direction et composé des représentants les plus notables de l'industrie cinématographique; des représentants des Beaux Arts et de l'Administration

Figure.3 Programme de l'École nationale de photographie et de cinématographie, 4 feuillets²¹⁴

²¹⁴ Ibid.

Ce Conseil donnerait au Directeur, non seulement le programme d'enseignement, mais le tiendrait également au courant de toutes les nouveautés.

2° - une série de professeurs doublés d'autant de chefs de travaux pratiques qu'il y aurait de grandes divisions au programme.

3° - Des laboratoires parfaitement organisés et tenus constamment au courant du progrès.

En annexe : une bibliothèque et un musée dont la partie rétrospective permettrait aux élèves de suivre les progrès accomplis et d'établir une juste comparaison entre la production française et la production étrangère.

Le programme du cours sera établi par le Conseil de Direction.

Il comprendra d'abord un enseignement général de base commun à la photographie et à la Cinématographie, Puis viendra la spécialisation. Cet enseignement général de beaucoup le plus important pourrait comprendre de prime ~~abord~~ les chapitres suivants :

- A.- Histoire et définition de la photographie.
- B.- Les différentes surfaces sensibles.
- C.- Les différentes lois de l'optique et de la lumière.
- D.- Les objectifs
- E.- Les appareils
- F.- Le Chimie photographique
- G.- Le développement et le fixage
- H.- Les différents modes de traitement des papiers
- I.- Les tirages photographiques
- J.- Les papiers au charbon
- K.- La photographie des couleurs
- L.- Les procédés photo-mécaniques
- M.- L'art et la photographie

Chaque fois qu'il sera possible, la démonstration pratique devra suivre la théorie.

Après cet enseignement général viendront les spécialisations pour lesquelles la pratique serait la base d'enseignement et dont

les.....

Les maîtres devraient être choisis, pour la plupart, parmi les professionnels les plus réputés:

On peut ici envisager trois grandes branches:

Photographie - Cinématographie - Imprimerie

- 1° Photographie - Fabrication des plaques, papiers, pellicules et produits.
- Fabrication des appareils et accessoires.
- Fabrication des objectifs.
- Le portrait.
- Le document.
- Le reportage.
- La photographie des couleurs.
- L'application aux sciences.
- L'application industrielle et commerciale.

- 2° - Cinématographie - Des appareils 10.000 frs
- De la prise de vues 5.000 frs
- Du scénario 2.000 frs
- de la mise en scène 3.000 frs
- de la présentation 1.000 frs
- de la projection 2.000 frs
- de l'exploitation 2.000 frs
- de l'enseignement par l'image 2.000 frs
- Application aux sciences 1.000 frs
- Application industrielle et commerciale

- 3° - Imprimerie - De l'impression des différents procédés 20.000 frs
- De l'outillage. 5.000 frs

L'enseignement général pourrait se faire en une année et l'enseignement spécialisé également en une année avec un examen ou concours donnant droit à un diplôme officiel.

L'inscription aux cours serait payante, mais le prix en serait aussi réduit que possible pour élargir le cercle d'action de l'école.

Les.....

Les vacances seraient mises à profit par les élèves soit pour faire des stages chez les industriels ou les professionnels, soit pour travailler à un concours dont ils trouveraient sûrement une juste rémunération par une exposition annuelle avec vente.

Enfin, l'école pourrait s'adjoindre un laboratoire de recherches, propre à donner des indications à notre industrie, un journal mensuel serait publié par ses soins et servirait de diffuseur aux idées nouvelles.

Cette école serait en quelque sorte l'office national et général de toute l'industrie photographique et cinématographique.

EVALUATION APPROXIMATIVE DES DEPENSES

1° - Dépenses de premier établissement

A.- Appareils photo et Ciné.....	10.000 frs.
B.- Objectifs.....	5.000 frs.
C.- Atelier.....	2.500 frs.
D.- Laboratoires.....	5.000 frs.
E.- Atelier de tirage.....	1.000 frs.
F.- Impression.....	5.000 frs.
G.- Bibliothèque.....	2.500 frs.
H.- Atelier Ciné.....	2.000 frs.
I.- Divers et imprévus.....	7.000 frs.
	<u>40.000 frs.</u>

2° - DEPENSES ANNUELLES

6 professeurs à 4.800 frs.....	28.800 frs.
12 chefs de travail à 6.000 frs.....	72.000 frs.
Produits divers.....	25.000 frs.
Frais divers.....	25.000 frs.
	<u>150.800 frs.</u>

EVALUATION APPROXIMATIVE DES
RECETTES ANNUELLES

50 élèves à 600 frs par an.....	<u>30.000 frs.</u>
---------------------------------	--------------------

Dépenses nettes...120.800 frs.

Deuxième partie

L'École technique de photographie et de cinématographie

Membres et principes fondateurs (1919-1923)



Figure.4 Autochrome Lumière représentant Paul Montel²¹⁵.

²¹⁵ La rédaction, « Hors-série édité à l'occasion du cinquantenaire du journal, Autochrome Lumière représentant Paul Montel », *Le Photographe*, Circa 1960.

La transformation du Service photographique et cinématographique de guerre (SPCG) en service civil illustre, notamment à travers le rejet de la création d'une école nationale, comment la photographie et le cinéma tendent progressivement à retrouver leur statut privé d'avant-guerre. Entre les professionnels et l'État, les débats reprennent là où la guerre les avait interrompus et deux thèmes dominant alors les débats, la centralisation des mesures de censure et la question fiscale²¹⁶. Dans ce contexte, et à l'encontre des préoccupations dominantes, Paul Montel mobilise une partie du corps patronal et initie le développement de l'École technique de photographie et de cinématographie (ETPC). En nous appuyant sur les bases établies dans la première partie, enrichies par de nouvelles données que nous analyserons ici, cette deuxième partie vise à préciser la chronologie et à approfondir la compréhension des motivations à l'origine de l'ETPC.

La chronologie initiale de l'ETPC est sujette à discussion. Certains avancent 1923 avec la formation de la société d'étude qui soutient administrativement l'école²¹⁷, tandis que d'autres considèrent 1926, année de son ouverture, comme son point de départ²¹⁸. Nous proposons de débiter la chronologie en mai 1919, lorsque Paul Montel se lance dans l'édition de revues techniques. Cette activité lui permet de se rapprocher des industriels, gagnant leur confiance et sécurisant leur soutien pour la création de l'école. Nous concluons notre analyse en décembre 1923, période où le programme d'enseignement et la structure administrative de l'école sont finalisés et présentés publiquement.

Le corpus est constitué de trois ensembles de documents. Le premier regroupe des informations biographiques sur Paul Montel, provenant de bases de données officielles. Son matricule militaire,

²¹⁶ Leglise, *Histoire de la politique du cinéma français : Le cinéma et la III^e République*, p.51-69.

²¹⁷ Denoyelle, « Lumières sur les archives de l'ENS Louis-Lumière », p.102.

²¹⁸ Petrie et Stoneman, *Educating film-makers: past, present and future*, p.33.

accessible via la base Grand Mémorial²¹⁹ et son dossier de l'Ordre national de la Légion d'honneur, consultable dans la base Léonore²²⁰, fournissent des précisions sur son état civil et son parcours. Le deuxième est constitué de deux revues éditées par Paul Montel : *L'Informateur de la photographie*, l'organe officiel de la Chambre syndicale des fabricants et négociants de la photographie (CSFNP), qui rassemble les principaux contributeurs au développement de l'ETPC et *Le Photographe*, une revue technique généraliste. Ces publications documentent les étapes du développement de l'école et combinent le point de vue de ses instigateurs et celui qui est présenté au public. Enfin, le troisième est composé de correspondances entre Paul Montel et la famille Lumière. Ces lettres montrent comment Paul Montel utilise ses publications pour se rapprocher de figures industrielles et les arguments qu'il emploie pour les convaincre de soutenir le développement de l'ETPC.

Nous nous appuyons principalement sur des documents produits par les instigateurs de l'école. Ce choix présente des risques similaires à ceux rencontrés dans la première partie de cette thèse où la dépendance à l'égard des documents produits ou commandités par l'État pouvait parfois introduire des points de vue orientés. Par ailleurs, l'utilisation de correspondances nécessite une attention particulière. Bien qu'elles puissent fournir des informations précieuses sur les intentions de leur auteur, elles n'ont pas la force probante de pièces officielles, et les résolutions qu'elles

²¹⁹ « *Qu'est-ce qu'un registre matricule militaire ? Chaque conscrit se voyait attribuer un numéro de matricule, correspondant au numéro de la page du registre tenu par l'armée dans lequel toute sa carrière militaire était inscrite : un document de suivi individuel extrêmement riche pour les chercheurs intéressés par les soldats de la Première Guerre mondiale.* » Base Grand Mémorial.

²²⁰ « *La base Léonore donne accès aux dossiers nominatifs des personnes nommées ou promues dans l'Ordre de la Légion d'honneur depuis 1802 et décédées avant 1977. Les dossiers originaux sont conservés aux Archives nationales ou à la Grande Chancellerie de la Légion d'honneur. Pour chaque personne dont le dossier a été conservé, une notice indique la cote du carton où se trouve le dossier, le lieu de conservation de ce carton et des éléments biographiques sommaires (nom, prénom, sexe, date et lieu de naissance).* » Base Léonore.

contiennent ne se concrétisent pas obligatoirement. Il est donc crucial de les examiner avec scepticisme et de confronter, autant que possible, les engagements à leur réalisation effective.

Cette deuxième partie est structurée en trois chapitres. Le premier se penche sur les aspects biographiques et le parcours professionnel de Paul Montel, mettant en avant l'utilisation stratégique de ses publications pour nouer des liens avec des acteurs clés de l'industrie. Le deuxième se concentre sur la CSFNP en explorant ses statuts, ses membres et ses engagements préalables dans le domaine de l'enseignement. Le troisième chapitre revient sur les visites d'écoles de photographie et de cinématographie en Europe, entreprises par les fondateurs de l'ETPC pour concevoir le programme et la structure de l'école, jetant ainsi les bases du projet.

Chapitre 3

Paul Montel

Paul Montel, directeur de l'École technique de photographie et de cinématographie (ETPC) depuis son ouverture en 1926 jusqu'à son passage sous le contrôle de l'État en 1946, est une figure emblématique de cette institution à laquelle on s'est pourtant peu intéressée. Éditeur proche des milieux industriels, dont il promeut l'idéologie dans ses revues techniques, et directeur actif de l'école, toujours en première ligne pour négocier des soutiens moraux ou financiers, Paul Montel joue un rôle central mais méconnu dans le développement et la consolidation de l'ETPC.

L'objectif n'est pas de dresser une biographie exhaustive de Paul Montel, ni de porter un jugement moral sur son ambition. Il s'agit plutôt de comprendre son rôle dans la fondation de l'ETPC à travers l'analyse de son parcours et de ses interactions professionnelles. Nous montrerons comment l'ETPC contribue à l'enseignement technique et joue un rôle crucial dans la promotion d'une vision industrielle et libérale de la photographie et du cinéma. Paul Montel, avec ses compétences et son profil, est idéalement positionné pour servir de porte-voix à cette ambition. Profitant de ses revues pour approcher les industriels, Montel gagne leur confiance et se voit confier le développement de l'ETPC. Sa nomination comme directeur, plutôt que celle d'une personnalité issue du monde de l'enseignement ou des affaires, montre que l'école, au-delà de ses objectifs pédagogiques, fonctionne également comme une vitrine de l'idéologie de ses fondateurs. Cela explique le choix, somme toute surprenant, d'un communicant pour la diriger. Cette dualité de l'ETPC, agissant à la fois comme un centre de formation et un cercle de réflexion, montre comment l'enseignement peut interagir avec les dynamiques qui visent à modeler et guider les pratiques photographiques et cinématographiques.

Parmi les documents qui constituent notre corpus, les correspondances entre Paul Montel et la famille Lumière se distinguent par leur caractère inédit, une spécificité que nous attribuons au caractère contre-intuitif de leur localisation. En parcourant le fonds Paul Montel, localisé à la Société française de photographie, nous y avons trouvé une note manuscrite et anonyme datée du 12 janvier 2011 portant la mention, *Dossier de correspondance Montel/Lumière*. Cette piste nous a dirigés vers un carton coiffé du titre *262 Dossier Lumière*, dans lequel nous avons trouvé les correspondances mentionnées dans la note, mais également un dossier riche en documents relatifs à l'activité de l'ETPC, couvrant la période des années 1920 aux années 1950. Ces archives hétérogènes semblent correspondre à des documents qui appartenaient à Paul Montel, un nombre important de lettres lui étant adressées²²¹.

Ce chapitre est divisé en trois parties. La première se concentre sur les aspects biographiques et le parcours professionnel de Paul Montel. La deuxième explore le premier pan de la correspondance avec la famille Lumière, qui montre comment Montel a utilisé ses publications pour se rapprocher d'eux. Enfin, la troisième se penche sur le développement de l'ETPC à partir du second pan de la correspondance, détaillant comment Montel a orchestré le ralliement de figures clés de l'industrie.

1. Données biographiques

Concernant Paul Montel, l'enjeu biographique central est la contextualisation de son parcours professionnel dans le domaine de l'édition. Les données qu'il fournit, ainsi que celles rapportées

²²¹ Il est à noter que les archives de Paul Montel ont été déposées à la Société française de photographie en 2009 par Gérard Montel, son petit-fils. Inventaire du fonds Paul Montel réalisé le 19 mars 2018, Société française de photographie, Fonds Paul Montel, p.1.

par son entourage, présentent des divergences notables par rapport aux informations extraites de nos archives. Contrairement aux affirmations répandues, notre recherche indique que son activité d'éditeur n'est véritablement documentée et vérifiable qu'à partir de 1919, plutôt qu'en 1910, comme cela est parfois suggéré²²².

État civil

L'extrait d'état civil de Paul Robert Nicolas Montel indique qu'il est né le 3 juillet 1879 à Tours, dans le département d'Indre-et-Loire²²³. Son père, Charles Georges Nicolas Montel, était chemisier, ce qui pourrait indiquer soit un commerçant indépendant, soit un employé, tandis que sa mère, Marie Gabrielle Jahan, est mentionnée comme sans profession, ce qui pourrait suggérer un rôle non officiel dans la gestion d'une éventuelle affaire familiale. Une mention marginale sur l'acte indique que Paul Montel s'est marié le 12 janvier 1911 à Paris avec Constance Emilie Nicolas, confirmant ainsi son installation dans la capitale.

Son matricule militaire est essentiel pour comprendre son parcours avant 1910²²⁴. On y apprend qu'il réside avec ses parents à Champ-Haut dans le département de l'Orne jusqu'en 1903. Exerçant la profession d'employé de commerce, il voyage apparemment sans adresse fixe à travers la France jusqu'en 1906, année où il s'installe à Paris. L'armée évalue son niveau d'instruction à 3, indiquant une éducation primaire avancée, supérieure à la simple capacité de lire et d'écrire du niveau 2, mais

²²² « *Fondateur et directeur depuis 1910 de publications photo et cinéma. – "Le Photographe " (1910) [...] » Renseignements produits à l'appui d'une proposition de promotion dans la Légion d'honneur, Pour le grade d'officier, Montel Paul Nicolas Robert, Base Léonore, p.2.*

²²³ Ville de Tours, Extrait des minutes des actes de l'état civil pour l'année 1879, Base Léonore.

²²⁴ Montel Paul Robert Nicolas, Matricule militaire, Base Grand Mémorial.

inférieure au niveau 4 qui correspond à l'obtention du brevet d'enseignement primaire²²⁵. Son service militaire est relativement court. Il passe à la réserve active en 1907 et à la réserve territoriale en 1913. Pendant la Première Guerre mondiale, il sert à l'arrière dès le 3 août 1914 et est démobilisé le 28 janvier 1919.

Premiers pas dans l'édition

La revue *Le Photographe* est souvent citée comme le point de départ de la carrière de Paul Montel dans l'édition spécialisée. Toutefois, les documents associés à cette publication, que Montel est supposé avoir fondée et dirigée, montrent une incertitude quant à sa participation effective dès les premiers numéros. Se présentant comme « [...] [l'] *organe indépendant devant servir d'intermédiaire entre les divers éléments de l'industrie et du commerce photographiques*²²⁶ », le premier numéro du *Photographe* est publié le 16 janvier 1910. Un encart indique que la rédaction et le service d'annonce se situent au 84 cours Gambetta à Lyon. Si les statuts de la société qui possède la revue, enregistrés le 6 janvier 1910, et disponibles aux archives départementales du Rhône et de la métropole de Lyon, confirment cette adresse, ils n'indiquent pas la présence de Paul Montel parmi les associés de départ²²⁷.

Jusqu'à son interruption en juillet 1914, *Le Photographe* reste basé à Lyon, d'abord au 84 cours Gambetta, puis au 108 grand rue de Monplaisir²²⁸. Lorsque la publication reprend le 5 mai 1919, Paul Montel est clairement identifié comme le directeur dans l'encart des mentions légales, qui

²²⁵ Aide à la recherche, Le recrutement militaire aux XIX^e et XX^e siècles, Archives du département du Rhône et de la métropole de Lyon, p.2.

²²⁶ La rédaction, « À nos lecteurs », *Le Photographe*, 16 janvier 1910, p.5.

²²⁷ Tribunal de commerce de Lyon (1799-1954), *Le Photographe*, Statuts, Archives du département du Rhône et de la métropole de Lyon, 6 Up 1/220.

²²⁸ La rédaction [encart], « Rédaction et annonces », *Le Photographe*, 19 juillet 1914.

indique aussi un changement d'adresse²²⁹. La rédaction et le service des annonces se trouvent désormais au 35 boulevard Saint-Jacques, dans le 14^e arrondissement de Paris. Ce transfert est corroboré par le bottin du commerce de Paris²³⁰ qui confirme que cette nouvelle localisation est effective à partir de 1919-1920²³¹. Précisons d'ailleurs, qu'avant cette date, les bottins ne mentionnent ni ce journal, ni une autre publication, mais ceux des années suivantes montrent que cette adresse héberge de plus en plus de publication dont Montel est le directeur.

Confirmation en tant qu'éditeur

Après 1919, le bottin du commerce devient une ressource essentielle pour suivre l'évolution professionnelle de Paul Montel. L'analyse de cet annuaire jusqu'en 1930 révèle qu'à peu près chaque année est marquée par la création d'un nouveau journal ou le lancement d'une nouvelle activité éditoriale. Sa deuxième publication *La Revue française de photographie*, paraît dès 1921²³². Elle se présente comme : « [un] organe d'information et de documentation photographiques²³³ », et arbore une ligne éditoriale plus généraliste que celle du *Photographe*. À une date indéterminée, en raison de l'absence d'archives précises, elle est rebaptisée *Revue*

²²⁹ La rédaction [encart], « Rédaction et annonces », *Le Photographe*, 5 mai 1919.

²³⁰ « *Le Bottin du Commerce, ou plus précisément Annuaire et almanach du commerce et de l'industrie, est l'ancêtre des pages jaunes de l'annuaire du téléphone. Cette publication est une source de premier choix pour toute recherche sur le commerce et l'industrie, mais aussi l'histoire des institutions à Paris et dans le département de la Seine aux XIX^e et XX^e siècles. On y trouve en effet les noms et les adresses des commerçants et des fabricants de la capitale et de sa banlieue, mais aussi ceux d'un nombre croissant de ses habitants. Utile pour établir la commercialité d'une adresse, le Bottin permet aussi d'étudier la répartition géographique d'une profession, la mobilité d'une famille, le renouvellement des habitants d'une rue ou encore la chronologie de la diffusion du téléphone dans un quartier.* », Archives de Paris.

²³¹ Annuaire et almanach [bottin] du commerce et de l'industrie de la ville de Paris et du département de la Seine, 1920, Liste des rues de Paris : Josseume - Z, Seine, Saint-Jacques (rue), 35, Archives de Paris, 2 mi 3 205.

²³² Annuaire et almanach [bottin] du commerce et de l'industrie de la ville de Paris et du département de la Seine, 1921, Liste des rues de Paris : Gustave Courbet - Z, Seine, Saint-Jacques (rue), 35, Archives de Paris, 2 mi 3 210. ; La rédaction [nécrologie], « La corporation photographique est en deuil, Décès de notre directeur M. Paul Montel », *Le Photographe*, Circa 1962, Coupure, Société française de photographie, Fonds Paul Montel.

²³³ La rédaction [encart], *La Revue français de photographie*, 15 décembre 1924.

française de photographie et de cinématographie, l'ancêtre de la publication *Photo Cinéma magazine*, éditée entre 1941 et les années 70²³⁴.

L'année 1921 marque un tournant avec le lancement du journal *Science technique et industrie photographique* et la création des éditions P. Montel²³⁵. Ces deux initiatives mettent en avant les contributions de figures telles que Louis-Philippe Clerc, Alphonse-Henri Cuisinier, et Léopold Lobel²³⁶, auteurs reconnus de traités techniques photographiques et cinématographiques. Ces personnalités, qui deviennent des proches collaborateurs de Montel, jouent un rôle crucial dans le développement et la création de l'ETPC. Clerc participe aux études techniques préliminaires durant la phase de développement de l'école et accompagne notamment Montel dans des visites d'établissements en Europe. Une fois l'école créée, Cuisinier prend la tête de la section photographique, tandis que Lobel dirige la section cinématographique.

1922 est une année importante pour le rapprochement de Paul Montel avec l'industrie. *L'annuaire photographique* qu'il publie cette année-là pourrait être le résultat d'une récupération astucieuse des contacts qu'il a noué auprès des professionnels dans le cadre du développement de l'ETPC²³⁷. Par ailleurs, sa position influente est consolidée lorsque la Chambre syndicale des

²³⁴ La rédaction [nécrologie], « La corporation photographique est en deuil, Décès de notre directeur M. Paul Montel », *Le Photographe*, Circa 1962, Coupure, Société française de photographie, Fonds Paul Montel.

²³⁵ Annuaire et almanach [bottin] du commerce et de l'industrie de la ville de Paris et du département de la Seine, 1922, Liste des rues de Paris : La Fontaine - Z, Seine, Saint-Jacques (boulevard), 35, Archives de Paris, 2 mi 3 215.

²³⁶ Priska Morrissey a mis en évidence le rôle de Léopold Lobel dans l'intégration des enseignements cinématographiques dans le cadre du développement de l'ETPC. Priska Morrissey, *Naissance d'une profession, invention d'un art : L'opérateur de prise de vues cinématographiques de fiction en France (1895-1926)*, Thèse de doctorat sous la direction de Jean A. Gili, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2008, p.547-549.

²³⁷ Annuaire et almanach [bottin] du commerce et de l'industrie de la ville de Paris et du département de la Seine, 1922, Liste alphabétique : Regnard - Z, Liste des rues de Paris : A - Z, Seine : A - Créteil, Saint-Jacques (boulevard), 35, Archives de Paris, 2 mi 3 220.

fabricants et négociants de la photographie (CSFNP) lui confie la gestion de son organe officiel : *L'Informateur de la photographie*²³⁸.

Enfin, il est important de noter que la société d'études qui précède l'ETPC a son siège au même endroit que les publications dirigées par Paul Montel, boulevard Saint-Jacques, avant de déménager à son adresse emblématique au 85 rue de Vaugirard, dans le 15^e arrondissement de Paris²³⁹.

Le directeur de l'ETPC

Pour ce qui concerne les attributions de Paul Montel comme directeur de l'ETPC, fonction qu'il assume de 1926 à 1946, nous présenterons ici des données d'ordre général dans la mesure où les détails spécifiques de son activité et de son engagement seront exposés progressivement dans les sections qui suivent.

Paul Montel assure une direction active de l'ETPC. Les éléments que nous avons rassemblés montrent qu'il est un directeur dynamique, consciencieux et profondément engagé. Durant son mandat et même après, Montel s'efforce constamment de défendre l'ETPC dans toutes ses communications. Cependant, la perception de son rôle en tant que directeur mérite une réévaluation. Alors que Montel est officiellement à la tête de l'ETPC, il est crucial de comprendre qu'il opère souvent plus en tant qu'intermédiaire, qu'en tant que leader autonome. Les documents que nous avons examinés esquissent une dynamique dans laquelle Montel semble souvent aligner

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ Annuaire et almanach [bottin] du commerce et de l'industrie de la ville de Paris et du département de la Seine, 1922, Liste alphabétique : Société franco-argentine - Z, Liste des rues de Paris : A - Z, Seine : A - Malakoff, Saint-Jacques (boulevard), 35, Archives de Paris, 2 mi 3 226. Il est à noter qu'en 1929, le siège des publications passe du 35 au 189 boulevard Saint-Jacques, toujours dans le 14^e arrondissement de Paris. Ce changement d'adresse est confirmé dans les mentions légales présentes dans ses publications ainsi que dans le bottin du commerce. Annuaire et almanach [bottin] du commerce et de l'industrie de la ville de Paris et du département de la Seine, 1929, Liste des rues de Paris : A - Z, Seine : A - Z, Saint-Jacques (boulevard), 189, Archives de Paris, 2 mi 3 252.

ses décisions avec les directives des membres du conseil d'administration de l'école, dont la plupart sont des industriels. Cette tendance, que nous explorerons plus en détail, souligne l'influence significative de ces bailleurs de fonds sur les orientations stratégiques de l'ETPC. Il en résulte un contraste notable entre son titre de directeur et la réalité de sa position, qui est plus celle d'un administrateur, médiateur, relai, etc. entre l'établissement et ses membres-actionnaires.

Après son départ de l'ETPC à l'âge de 67 ans, Montel continue de participer à diverses activités commémoratives liées à l'école et aux domaines de la photographie et du cinéma, telles que des banquets, des anniversaires, etc. Durant cette période, les articles traitant de Montel et de ses accomplissements tendent à glorifier son rôle et ses contributions à l'enseignement technique ainsi qu'à la presse spécialisée. Paul Montel décède le 24 avril 1962 à Nice, sa disparition est suivie de nombreux hommages :

Résumer l'œuvre de M. Paul Montel c'est faire un peu l'histoire de plus de cinquante années de la photographie, tant sa vie consacrée uniquement au développement de la photographie, du cinéma et de ses applications a été intimement mêlée à l'évolution de la photographie mondiale : et c'est cette histoire que nous avons retracée avec émotion dans le numéro spécial du « Photographe » paru au moment de la célébration du cinquantenaire de la fondation de cette revue, il y a quelques mois à peine, et au cours de laquelle M. Paul Montel avait eu la joie de voir réunis autour de lui tous ses amis et ses collaborateurs. Il fut l'un des tous premiers à faciliter la création des syndicats de photographie en appuyant leur action par des articles dans « Le Photographe », aidant ainsi les professionnels de la photographie à mieux se connaître, s'organiser et se défendre²⁴⁰.

²⁴⁰ Cette nécrologie, qui exalte le parcours de Montel et met en lumière son rôle à la tête du *Photographe*, fournit les dates de création de la plupart de ses revues, à l'exception de celle du *Photographe*. La rédaction [nécrologie], « La corporation photographique est en deuil, Décès de notre directeur M. Paul Montel », *Le Photographe*, Circa 1962, Coupure, Société française de photographie, Fonds Paul Montel.

Paul Montel, issu d'un milieu apparemment éloigné des sphères de la photographie et du cinéma, a opéré un passage remarquable du commerce à l'édition spécialisée. La genèse de son activité d'éditeur, souvent datée à 1910 par certaines sources, est remise en question par nos archives qui suggèrent plutôt des débuts en 1919, au sortir de la guerre. Ce qui est certain, c'est son sens des affaires, son talent pour la communication et l'édition, comme en témoignent le succès et la longévité de ses revues.

2. Correspondances Montel-Lumière : Courtisannies

L'histoire du développement de l'ETPC est fragmentée en raison de la disponibilité limitée des archives. Les correspondances retrouvées à la Société française de photographie nous offrent désormais la possibilité de combler certaines lacunes. Ces lettres permettent d'affiner la chronologie des événements et d'apporter des données précieuses sur la stratégie de Paul Montel pour se rapprocher de la famille Lumière, puis les convaincre de se joindre au projet qui vise à la création d'une école de photographie et de cinématographie en France.

Nous allons examiner une partie de la correspondance, en particulier les lettres échangées entre le 10 juin 1919 et le 8 janvier 1921. Dans ces courriers, Montel adopte une approche courtisane en proposant gratuitement de mettre en avant les travaux des membres de la famille Lumière dans ses revues, une stratégie qui lui permet de gagner progressivement leur confiance. Analyser ces lettres va nous permettre de comprendre comment Montel s'impose d'abord comme un habile communicant, puis évolue pour devenir l'homme de confiance d'une partie du milieu industriel.

Le corpus présente un caractère fragmenté. Les lettres sont réparties de façon inégale sur le plan chronologique, avec des écarts significatifs entre elles. Par ailleurs, ces correspondances, échangées de manière irrégulière entre les membres de la famille Lumière et Paul Montel,

soulèvent une question récurrente dans notre étude : les conclusions tirées de cet ensemble de documents peuvent-elles être représentatives de l'ensemble des dynamiques à l'œuvre ? Nous devons donc envisager que les généralisations issues de cet échantillon restent conditionnées à la découverte de nouvelles archives. Quant à la nature même des échanges, ils impliquent principalement la famille Lumière, acteurs majeurs de l'industrie photographique et cinématographique de l'époque. La question se pose donc de savoir si les méthodes employées par Montel sont représentatives de tactiques employées avec d'autres figures influentes du secteur. Cette interrogation sera partiellement explorée dans une autre partie de notre étude, où nous analyserons les correspondances entre Paul Montel et Léon Gaumont, offrant ainsi une base de comparaison pour mieux cerner les pratiques relationnelles de Montel.

Nous adopterons une approche chronologique et thématique, mettant de côté les éléments anecdotiques ou purement conversationnels, pour concentrer notre attention sur la stratégie déployée par Paul Montel. Ce cadre nous permettra d'explorer comment il parvient progressivement à se rapprocher et à gagner la confiance de la famille Lumière.

L'accès restreint à la famille Lumière

Les détails formels de la première lettre fournissent un premier ensemble de données qui concordent avec nos archives et les connaissances disponibles²⁴¹. Le courrier est daté du 10 juin 1919 et selon sa fiche matricule, Paul Montel est alors libre de ses engagements militaires depuis le 28 janvier 1919. De plus, la revue *Le Photographe*, interrompue depuis juillet 1914, a repris le cours de sa publication en mai 1919. Pour ce qui concerne les adresses, celles-ci sont conformes

²⁴¹ Lettre du 10 juin 1919 de M. Collet, secrétaire des frères Lumière à M. Paul Montel, Société française de photographie, 262 Dossier Lumière.

aux domiciliations connues des interlocuteurs. La lettre est rédigée sur un papier à en-tête portant l'adresse du 262 Cours Gambetta à Lyon et est envoyée au 35 boulevard Saint-Jacques à Paris, siège social des publications de Montel. Notons enfin, qu'Auguste Lumière ne répond pas directement à Paul Montel, mais laisse son secrétaire, M. Collet, s'en occuper. Cette démarche instaure une barrière protocolaire que Montel finira par surmonter, comme en témoignent les échanges ultérieurs.

Pour ce qui concerne son contenu, nous pouvons déduire de la réponse de Collet, la structure de la sollicitation initiale de Montel. Il paraît probable que ce dernier ait commencé par des éloges, accompagnés probablement d'un exemplaire du *Photographe*, afin de flatter et de capter son interlocuteur :

Monsieur Auguste Lumière me charge de vous accuser réception de vos aimables lignes du 26 écoulé et de vous informer qu'il se met bien volontiers à votre disposition pour la publication dans les colonnes du "Photographe" de ses travaux susceptibles d'intéresser vos lecteurs²⁴².

Nous pouvons également déduire des propos de Collet, que Montel a très certainement orienté son discours autour de considérations populistes, en soulignant le rôle et l'ambition de son journal dans le rayonnement de la photographie en France :

[...] M Lumière approuve complètement et vous félicite de votre idée de faire connaître aux Professionnels sous une forme plus agréable et moins rude que celle des traités ardues [...] afin de sortir de l'empirisme dans lequel de nombreux photographes se complaisent et semble se confiner. La création d'un organe photographique destiné à enseigner toutes les découvertes dans le domaine photographique dues au génie

²⁴² *Ibid.*

français est donc une excellente chose et le concours de M. Lumière vous est entièrement acquis²⁴³.

Enfin, il est probable que Montel ait conclu sa lettre par une requête, afin de ne pas interrompre la dynamique de cette correspondance. En effet, Collet confirme qu'il va lui transmettre des documents en lien avec des travaux d'Auguste Lumière : « *Pour l'article sur les Rayons X paru dans le "British Journal of Photography" que vous avez signalé à M. Auguste, je vous adresserai dès demain le texte de ce travail [...]*²⁴⁴ ».

Paul Montel publie-t-il les articles qu'il demande à Collet ? À partir de septembre 1919, des articles rédigés par Auguste ou Louis Lumière sont régulièrement publiés dans *Le Photographe*. Jusqu'à la fin de l'année et à l'exception de l'édition du 5 novembre, chaque numéro inclut un article ou une nouvelle liée à un membre de la famille Lumière. La revue se distingue particulièrement en annonçant, par exemple, dans son édition du 5 octobre 1919 la publication d'un article spécialement écrit par Auguste Lumière²⁴⁵.

La stratégie de rapprochement mise en œuvre par Montel passe aussi par des articles particulièrement élogieux dans ses publications. C'est le cas d'une chronique publiée dans l'édition du 20 décembre 1919 à l'occasion de la nomination de Louis Lumière à l'Académie des sciences.

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ L'avant-propos de l'article d'Auguste Lumière, probablement rédigé par Paul Montel : « *A notre demande, M. Auguste Lumière a bien voulu, délaissant un instant ses travaux scientifiques, écrire un article pour les lecteurs du « Photographe », et, se souvenant qu'il avait été à l'école d'un grand artiste photographe : son père M. Antoine Lumière, M. Auguste Lumière nous a adressé l'article suivant qui intéressera vivement les photographes portraitistes.* » Auguste Lumière, « La ressemblance en photographie », *Le Photographe*, 5 octobre 1919, p.206.

La tactique s'avère payante et Lumière envoie personnellement un mot de remerciement à Paul Montel :

Dans sa séance du 15 janvier [c'est une coquille, Louis Lumière est élu à l'académie des sciences, le 15 décembre 1919²⁴⁶], l'Académie des Sciences a procédé à l'élection d'un académicien dans la section des applications de la science à l'industrie. M. Louis Lumière, le savant bien connu a été élu au premier tour. Point n'est besoin de rappeler aux Lecteurs du "PHOTOGRAPHE" ce que la science et l'industrie doivent aux travaux, aux découvertes de M. Louis Lumière presque toujours faits en collaboration avec son frère Auguste Lumière. L'invention du cinématographique, des plaques photographiques en couleurs, leurs travaux photochimiques et bactériologiques ont porté leur renom et celui de la science française dans le monde entier²⁴⁷.

262, COURS GAMBETTA
27 Dec 1919

Mille remerciements, mon cher
Monsieur Montel, pour vos aimables
félicitations qui me touchent infiniment
et pour l'article que vous avez fait
paraître dans votre intéressant "Photographe"
Et croyez à mes sentiments de
vive sympathie. [Lumière]

Figure.5 Mot de remerciements de Louis Lumière à Paul Montel²⁴⁸

²⁴⁶ « Élu membre le 15 décembre 1919 (division des applications de la science à l'industrie) » Tous les membres du passé depuis 1666, Les membres du passé dont le nom commence par L, Lumière (Louis, Jean), Académie des sciences.

²⁴⁷ La rédaction, « M. Louis Lumière élu à l'Académie des sciences », *Le Photographe*, 20 décembre 1919, p.377.

²⁴⁸ Mot de remerciement du 27 décembre 1919 de M. Louis Lumière à M. Paul Montel, Société française de photographie, 262 Dossier Lumière.

Les derniers échanges documentés qui impliquent M. Collet en tant qu'intermédiaire courent de janvier à février 1920. Le 9 janvier, Collet envoie à Montel un accusé de réception aux vœux qu'il a adressé à la famille Lumière et joint deux documents à cette réponse. Un autochrome demandé par Montel, et à son initiative, un article qu'il a rédigé sur la famille Lumière pour le journal local, *La Vie Lyonnaise*. On sent chez Collet, tout l'enthousiasme qu'il a de montrer à Montel qu'il n'est pas seulement le secrétaire des Lumière, mais aussi un rédacteur amateur. En entrepreneur habile, Montel saisit l'occasion de lui répondre, pour flatter son égo et lui demander, de manière courtoise, mais surtout gracieuse, un autre article à publier dans son journal :

[Lettre de Collet à Montel du 09/01/1920 et lettre de Montel à Collet du 29/01/1920]

[...] P.S. Je pense qu'il vous sera agréable de recevoir un numéro de "La Vie Lyonnaise" dans lequel j'ai écrit, sous mon pseudonyme, un article concernant ces messieurs [Auguste et Louis Lumière], à l'occasion de leurs récentes nominations. Je vous l'envoie en même temps que la photo en question [l'autochrome demandé par Montel]²⁴⁹.

Mon cher Monsieur COLLET,

J'ai lu avec intérêt votre article "Les Frères Lumière" parue dans la Lyonnaise et celui que vous avez presque écrit dans LE RHONE ; j'admire votre style et votre documentation, je voudrais mettre l'un et l'autre à contribution, le voudriez vous ? Je l'espère ! Mon intention est de publier dans le prochain numéro du PHOTOGRAPHE & DU PHOTOGRAPHE AMATEUR une biographie des frères Lumière [...] Ne pourriez vous pas

²⁴⁹ Lettre du 9 janvier 1920 de M. Collet, secrétaire des frères Lumière à M. Paul Montel, Société française de photographie, 262 Dossier Lumière.

me faire cet article, ou si vous avez déjà fait un article correspondant à celui que je vous demande, me l'adresser en m'autorisant à la reproduire²⁵⁰.

Dans sa réponse du 2 février 1920, Collet qui indique être présentement occupé par l'inventaire de la société, donne néanmoins une suite favorable à la demande Montel et lui annonce qu'il lui enverra l'article après le 15 février une fois ses occupations professionnelles terminées :

Cher Monsieur MONTEL,

Votre très aimable lettre du 29 écoulé me parvient ce matin même et je m'empresse d'y répondre. Je serais très heureux de vous être agréable en vous adressant l'article que vous me demandez sur M.M. Lumière pour le prochain numéro du Photographe et du Photographe amateur, malheureusement je n'en vois pas présentement la possibilité. Je suis en effet, aux prises avec tous les calculs de l'inventaire de la Société et vous pouvez vous douter que c'est un travail considérable qui m'absorbe complètement. S'il vous est loisible d'attendre quelques jours, je pense pouvoir terminer ce travail vers le 15 [février], je me ferai alors un plaisir de vous préparer une biographie de ces messieurs²⁵¹.

Une lettre du 20 février 1920, est la dernière dont nous disposons avant que la correspondance entre Montel et les Lumière se fasse sans l'intermédiaire de Collet²⁵². Dans celle-ci, Montel exprime ses regrets de ne pas avoir pu rencontrer Collet à un banquet donné le 10 février pour célébrer l'admission de Louis Lumière à l'Académie des sciences. Cet événement organisé par le milieu corporatif et présidée par M. Honnorat, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts

²⁵⁰ Lettre du 29 janvier 1920 de M. Paul Montel à M. Collet, secrétaire des frères Lumière, Société française de photographie, 262 Dossier Lumière.

²⁵¹ Lettre du 2 février 1920 de M. Collet, secrétaire des frères Lumière à M. Paul Montel, Société française de photographie, 262 Dossier Lumière.

²⁵² « *Cher Monsieur Collet, Je pensais voir le plaisir de vous voir au banquet LUMIERE et pouvoir vous remercier de votre obligeance.* » Lettre du 20 février 1920 de M. Paul Montel à M. Collet, secrétaire des frères Lumière, Société française de photographie, 262 Dossier Lumière.

est décrit en détail dans *Le Photographe* du 20 février²⁵³. On peut imaginer que Montel ait profité de ce banquet pour rencontrer des membres de la famille Lumière et commencer une relation plus directe et personnelle.

Montel démontre une capacité à cerner et à engager ses interlocuteurs avec acuité. Il choisit judicieusement de valoriser les travaux scientifiques des Lumière, un sujet sur lequel ils sont particulièrement enclins à échanger. Sa stratégie pour capturer l'attention et la collaboration de Collet par des éloges sur ses écrits se révèle particulièrement efficace, lui permettant non seulement de maintenir Collet comme entremetteur temporaire, mais aussi d'obtenir une collaboration sans frais et les informations nécessaires à ses publications.

Paul Montel et Louis Lumière

La première interaction documentée entre Paul Montel et Louis Lumière, datée du 1^{er} mars 1920, est cordiale mais garde une certaine formalité²⁵⁴. Louis Lumière remercie d'abord Montel pour son article sur le banquet du 10 février, publié dans *Le Photographe*. Puis, tout en exprimant une approbation polie, il marque une distance sociale en indiquant son incapacité à s'engager personnellement dans la demande de Montel d'alimenter une rubrique nouvelle consacrée à l'autochrome, cela en raison de ses multiples occupations²⁵⁵. Ce premier contact, s'il semble

²⁵³ La rédaction, « Une belle manifestation française : Le banquet Louis Lumière », *Le Photographe*, 20 février 1920, p.37-41.

²⁵⁴ Lettre du 1^{er} mars 1920 de M. Louis Lumière à M. Paul Montel, Société française de photographie, 262 Dossier Lumière.

²⁵⁵ « Je n'oublie pas votre désir de créer dans votre Journal une rubrique "Autochromie" mais malheureusement, il ne m'est pas possible personnellement d'écrire des articles car je suis absolument submergé de besognes de toutes sortes. » *ibid.*

superficiel, pose les bases d'un échange respectueux et marque une ouverture, si minime soit-elle, dans leurs relations professionnelles.

Nous ne disposons pas de correspondances jusqu'en décembre 1920, lorsque reprend une série d'échanges. C'est à ce moment que Montel confronte un obstacle majeur qui l'oblige à réévaluer sa stratégie. Le 4 décembre, après les habituelles politesses et expressions de gratitude pour les contributions d'articles par Louis et Auguste Lumière, Montel tente subtilement de solliciter un appui, possiblement financier, pour son nouveau projet de revue. Cependant, dans sa réponse du 7 décembre, Louis Lumière, réoriente habilement la conversation sans accorder l'appui espéré par Montel :

[Lettre de Montel à MM. Lumière du 04/12/1920 et lettre de Louis Lumière à Montel du 07/12/1920]

Je vais fonder pour répondre à l'absence d'organe français d'information et documentation photographique une nouvelle publication intitulée "SCIENCE, TECHNIQUE & INDUSTRIE PHOTOGRAPHIQUE" [...] Je serais heureux d'avoir votre approbation et votre bon concours pour cette tentative qui a pour but de doter la Presse Photographique Française d'un organe sérieux, pouvant "s'exporter" sans faire triste figure vis-à-vis des publications étrangères similaires²⁵⁶.

[...] Je vous remercie très vivement de votre aimable lettre du 4 décembre et souhaite bon succès au nouvel organe que vous vous proposez de fonder. Vous pouvez compter sur notre collaboration dans la mesure de nos moyens mais vous n'ignorez pas que nous sommes très absorbés par une foule de questions²⁵⁷.

²⁵⁶ Lettre du 4 décembre 1920 de M. Paul Montel à Messieurs Lumière, Société française de photographie, 262 Dossier Lumière.

²⁵⁷ Lettre du 7 décembre 1920 de M. Louis Lumière à M. Paul Montel, Société française de photographie, 262 Dossier Lumière.

Le revers subi par Montel dans sa correspondance du 7 décembre, où Louis Lumière parvient à éconduire adroitement sa sollicitation marque un tournant dans leur échange. Cette interaction est cruciale pour comprendre comment Montel, face à cet échec, doit repenser et ajuster sa stratégie pour gagner le soutien des Lumière dans le cadre du développement de l'ETPC. Nous ferons l'impasse sur les deux dernières lettres du 29 décembre 1920 et du 4 janvier 1921, qui sont relativement banales, pour nous concentrer sur la manière dont Montel ajuste sa stratégie dans les correspondances suivantes qui sont directement liées au développement de l'ETPC.

3. Correspondances Montel-Lumière : Le ralliement des industriels

Explorons à présent le reste de la correspondance entre Paul Montel et la famille Lumière qui s'étend du 4 mars 1922 au 23 novembre 1923. Ces lettres offrent un aperçu plus nuancé et personnel des événements qui entourent le développement de l'ETPC. Ces correspondances détaillent la nature de l'engagement de la famille Lumière, souvent idéalisé dans la presse et les récits historiques. Bien que Louis Lumière joue un rôle consultatif et soit une figure respectée au sein du projet, son implication est plus distante que ce que les représentations habituelles suggèrent, ce dernier préférant gérer sa contribution à distance et se concentrer sur la recherche scientifique, comme il l'a souvent déclaré. En revanche, Henri Lumière, le fils d'Auguste, apparaît comme celui qui suit le plus activement le projet et semble compenser l'engagement plus réservé de son père et de son oncle. Les correspondances montrent également que Montel se positionne comme l'initiateur de l'école. En contraste, d'autres sources, mettent en avant le rôle prépondérant des industriels, non seulement comme investisseurs, mais aussi comme véritables initiateurs du projet. Cette divergence entre les rôles attribués à Montel et aux industriels soulève un point de débat historique dont nous aborderons les premiers éléments d'analyse.

L'engagement des Lumières en faveur de l'ETPC

Dans l'édition du 5 décembre 1921 du *Photographe*, Paul Montel annonce la constitution d'une société d'études dédiée à la création d'une école de photographie :

Les articles techniques publiés dans Le Photographe pour suppléer à l'absence d'enseignement photographique en France sont insuffisants pour faire des praticiens connaissant à fond leur métier. Cette absence d'enseignement est la cause de notre infériorité vis-à-vis de l'étranger, de la difficulté qu'éprouvent les patrons pour trouver une main-d'œuvre qualifiée leur permettant d'accorder plus de temps à la direction et au développement de leurs affaires. [...] Nous sommes heureux d'informer nos lecteurs qu'une société s'est constituée pour l'étude d'une école de photographie²⁵⁸.

C'est dans ce contexte que, peu de temps après, le 4 mars 1922, Paul Montel sollicite Auguste, Louis et Henri Lumière, les invitant à rejoindre et à soutenir cette initiative :

Messieurs LUMIERE

Ainsi que je vous en ai informé par une lettre précédente, mon projet de la création d'une ECOLE PROFESSIONNELLE de la PHOTOGRAPHIE prend corps et j'en réalise aujourd'hui la première partie qui est la constitution d'une Société ayant pour but l'étude de la création de cette Ecole. J'ai en effet estimé qu'avant de conclure, s'il était possible de passer à la réalisation de cette importante création, il était nécessaire d'en établir au préalable un projet détaillé comprenant le programme des études, le plan de l'école et son aménagement, laboratoire, atelier, salle de conférence, etc... et d'en établir le montant approximatif ; tel est le but de cette Société d'études. J'ai eu le grand plaisir de constater que tous les dirigeants de l'Industrie Photographique ont fait le meilleur accueil à ma proposition [...] Je suis bien certain qu'en la circonstance, vous ne me refuserez pas votre appui. Je vous adresse donc un projet de souscription à cette Société ;

²⁵⁸ Paul Montel, « La création d'une école de photographie en France », *Le Photographe*, 5 décembre 1921, p.360-361.

je serais très heureux que M. Henri Lumière puisse venir vous représenter à la réunion du 8 Mars [...] ²⁵⁹

Paul Montel se présente comme le principal initiateur du projet. Cependant, l'ampleur et la précision des préparatifs peuvent sembler surprenants au regard des antécédents professionnels de Montel. Cette contradiction soulève des questions sur la nature véritable de son rôle. Il est plausible que des industriels, ainsi que des figures proches de Paul Montel, comme Louis-Philippe Clerc, reconnu pour son expertise dans le domaine, aient pu jouer un rôle significatif en coulisses. Un article de Montel, publié le 5 novembre 1923 dans *Le Photographe*, ajoute à cette incertitude. Contrairement à ce que laissait entendre sa lettre du 4 mars 1922, l'article met en avant les industriels, les présentant comme les véritables initiateurs du projet :

[...] Frappés de la déplorable situation dans laquelle se débat la corporation photographique, quelques personnalités du monde photographique [...] décidèrent la création d'une Société d'Études ayant pour objet la mise au point de toutes questions relatives à la création d'une Ecole Professionnelle de Photographie et de Cinématographie, et éventuellement les moyens pratiques de la réaliser et d'en assurer le fonctionnement ²⁶⁰.

Nous aurons l'occasion d'approfondir et de préciser la question des instigateurs au fur et à mesure de l'analyse de documents. Pour l'instant, il est essentiel de souligner deux éléments qui font écho à l'échec de Montel de 1920, lorsque Louis Lumière a refusé d'investir dans ses revues. Cette fois,

²⁵⁹ Lettre du 4 mars 1922 de M. Paul Montel à Messieurs Lumière, Société française de photographie, 262 Dossier Lumière.

²⁶⁰ La société d'études porte le nom d'École professionnelle de photographie et de cinématographie. Ce nom est modifié le 9 juillet 1926, un changement sur lequel nous reviendrons. Cependant, pour plus de clarté et de cohérence dans notre propos, nous continuerons à la désigner sous le nom d'École technique de photographie et de cinématographie. Paul Montel, « Une école professionnelle de photographie et de cinématographie à Paris », *Le Photographe*, 5 novembre 1923, p.249.

il adopte une approche qui présente un projet collectif moins centré sur ses intérêts personnels et davantage sur l'enseignement, une cause qui pourrait résonner davantage avec les frères Lumière qui ont eux-mêmes dû interrompre leurs études pour s'occuper de l'affaire familiale²⁶¹. De plus, Montel ne sollicite pas directement les frères Lumière, mais suggère plutôt l'implication d'Henri Lumière, qui, selon les correspondances, semble alors progresser dans la hiérarchie des affaires familiales. Cette lettre qui pourrait formaliser des discussions préalables, montre l'habileté stratégique de Montel et la contribution d'Henri Lumière qui est vraisemblablement celui qui va s'engager activement et régulièrement dans le développement de l'ETPC pour le compte de sa famille.

La prochaine lettre qui contient des informations concernant le développement de l'ETPC est datée du 3 novembre 1922, envoyée par Montel à Louis Lumière. Ce document est d'une grande richesse car il dévoile l'identité des premiers contributeurs de la société d'études. Il est essentiel de bien la contextualiser, car elle peut donner l'impression erronée que la société est déjà pleinement opérationnelle, alors qu'elle est toujours en phase de formation :

Pour vous permettre de vous faire une idée d'ensemble sur la question de l'école, je vous envoie un projet qui sera soumis à l'examen des membres de la Société d'Etudes que j'ai fondée et dont font partie MM. BAUCHET, BCESFLUG L.P. CLERC, GRIESHABER, CRUMIERE, de GENINVILLE, J. DEMARIA, FELIX, GUILLAUME, LUMIERE, MONTEL, POULENC, VIZZAVONA. J'ai la presque certitude qu'avec votre appui la création d'une Ecole Française d'Enseignement Photographique et Cinématographique sera un fait accompli avant la fin de l'année²⁶².

²⁶¹ Michel Faucheux, « Auguste et Louis, les années de formation », dans *Auguste et Louis Lumière*, Paris, Gallimard, 2011, p.36-51.

²⁶² Lettre du 3 novembre 1922 de M. Paul Montel à M. Louis Lumière, Société française de photographie, 262 Dossier Lumière.

Dans cette lettre adressée spécifiquement à Louis Lumière, Paul Montel semble vouloir l'établir comme la figure de proue de l'école, conscient de l'influence qu'une telle personnalité peut exercer non seulement auprès des industriels et de la communauté scientifique, mais aussi des autorités. Parmi les premiers membres de la société, notons qu'on retrouve Edouard Grieshaber et Jules Demaria, tous deux membres de la commission d'examen consacrée à la transformation du SPCG en service civil de 1919 au cours de laquelle l'État envisage de créer une école de photographie et de cinématographie. Cette information renforce l'hypothèse d'un lien entre cette tentative et le développement de l'ETPC, suggérant que Montel a pu tirer parti de leur expérience. Enfin, il est crucial de noter que ces contributeurs, majoritairement des fabricants d'appareils et de matières premières, sont pour la plupart adhérents ou en lien avec la Chambre syndicale des fabricants et négociants de la photographie (CSFNP).

Entre le 7 décembre 1922 et le 20 avril 1923, la correspondance contient principalement des réponses d'Henri Lumière à des invitations de Montel aux réunions de la société d'étude encore en formation. Ces lettres montrent que les décisions clés se prennent à Paris et confirment qu'Henri Lumière est l'interlocuteur principal de Montel pour le compte de sa famille. Elles indiquent également que, bien que l'école soit un projet important, elle ne représente pas une priorité absolue pour les Lumière qui semblent privilégier leur voyages à Paris pour s'occuper de leurs affaires.

Après une interruption dans la chronologie, nous retrouvons une lettre de Paul Montel adressée à Louis Lumière, datée du 6 juillet 1923, qui revêt une importance particulière car elle concerne la signature des statuts de la société d'étude :

J'ai l'honneur de vous informer que tous les membres fondateurs de la Société Anonyme, ayant pour objet la création d'une Ecole professionnelle de Photographie & de Cinématographie, se sont ralliés avec empressement à la date que vous avez indiqué. Les

formalités de la signature auront lieu, par conséquent, le mardi 10 courant, à 14h15, salle Drouant, 18 rue Gaillon, Paris 2ème.

L'Assemblée Générale constitutive aura lieu le jeudi 12 juillet, et je serai heureux si Monsieur Henri Lumière voulait bien y assister.

P.S. - M. L. GAUMONT a promis d'être présent²⁶³.

Cette lettre illustre le rôle de Louis Lumière, qui semble agir en patriarche, les autres membres s'adaptant à son agenda. Toutefois, une fois les statuts signés, c'est Henri Lumière qui prend le relais des tâches opérationnelles lorsque son emploi du temps le permet, pendant que Louis semble plus impliqué dans le rôle de figure représentative. Le *post-scriptum* de la lettre révèle aussi l'implication de Léon Gaumont, qui n'était pas mentionné parmi les contributeurs initiaux dans la correspondance du 3 novembre 1922. Cela témoigne du travail effectué par Montel pour étendre le cercle des actionnaires de la société d'études et souligne l'influence des Lumière, probablement déterminante pour rallier des personnalités du calibre de Gaumont au projet. Dans la même veine, peu après la signature des statuts le 16 juillet, acte dont nous ne possédons pas les documents originaux, Montel informe Louis Lumière que Charles Pathé a rejoint le conseil d'administration de la société, qui n'est d'ailleurs plus qualifiée de société en formation dans ce courrier du 24 juillet 1923²⁶⁴.

²⁶³ Lettre du 6 juillet 1923 de M. Paul Montel à M. Louis Lumière, Société française de photographie, 262 Dossier Lumière.

²⁶⁴ « *J'ai l'honneur de vous adresser inclus copie d'une lettre que je viens de recevoir, m'informant que Monsieur Charles PATHE accepte de faire partie du Conseil d'Administration de l'Ecole Professionnelle de Photographie & de Cinématographie.* » Lettre du 24 juillet 1923 de M. Paul Montel à M. Louis Lumière, Société française de photographie, 262 Dossier Lumière.

Sur la question des statuts, des documents présents aux Archives de Paris nous permettent de clarifier le calendrier administratif. Bien que signés le 10 juillet 1923, les statuts de la société sont officiellement enregistrés le 27 septembre 1923²⁶⁵. Paul Montel choisit stratégiquement de rendre publique la création de la société dans *Le Photographe* du 5 novembre 1923, venant ainsi couronner une série d'articles débutée le 5 août sur des visites d'établissements européens conduites avec Louis-Philippe Clerc. Cette gestion habile du calendrier de communication crée une narration cohérente qui présente la fondation de l'école comme le résultat naturel et logique de leurs recherches européennes, renforçant ainsi artificiellement la légitimité et l'importance du projet :

Avant toute décision, il importait de connaître le fonctionnement, les programmes, et les locaux des Ecoles de photographie existant à l'Étranger. Un voyage d'études fut donc entrepris en Angleterre, en Allemagne, en Autriche et en Italie. Une documentation précise fut recueillie au cours de ce voyage et permit à M. L.-P. Clerc d'établir un projet de programme d'enseignement photographique. On procéda ensuite à l'établissement des plans de l'École ; un devis des dépenses fut établi, et on supputa les recettes que l'on pouvait escompter²⁶⁶.

Les visites d'écoles à l'étranger, dont nous détaillerons le contenu plus tard, ont permis à Paul Montel et à ses associés de collecter des informations pour le développement de l'école en France. Ces données, qui couvrent aussi bien les aspects pédagogiques que structurels, ont été directement utilisées pour concevoir les plans d'un bâtiment que la société d'études envisage de faire construire sur un terrain acheté rue Ernest-Cresson dans le 14^e arrondissement de Paris²⁶⁷. Les discussions autour des plans de l'école figurent au cœur des échanges entre Paul Montel et Louis Lumière

²⁶⁵ Tribunal de commerce de la Seine, Fichiers d'inscription au registre du commerce (1920-1954), Ecl - Edh, Archives de Paris, D34U3 3471.

²⁶⁶ Montel, « Une école professionnelle de photographie et de cinématographie à Paris », *Le Photographe*, 5 novembre 1923, p.251.

²⁶⁷ Le siège des publications de Paul Montel se situe à environ un kilomètre de cet emplacement.

durant cette période, comme en témoignent trois lettres échangées entre le 11 septembre et le 22 octobre 1923 :

Mon cher Président [Louis Lumière],

J'ai l'honneur de vous remettre inclus, vous priant de bien vouloir le revêtir de votre signature, un extrait de la première délibération du Conseil d'Administration de notre Société, me donnant pouvoir, ainsi qu'il en a été décidé, de traiter l'acquisition du terrain destiné à la construction de notre Ecole²⁶⁸.

Mon Cher Montel,

Quant aux plans, ils me paraissent fort bien étudiés et ils prévoient à peu près tout ce qui peut être utile, mais malheureusement, ils donnent un peu l'impression d'une école de photographie vue par le gros bout de la lorgnette ! A part les deux ou trois grandes salles de réunion, toutes les autres me semblent devoir être bien exigües. Mais vous avez vu avec M. Clerc comment étaient organisées les Ecoles de l'Etranger et pouvez juger, mieux que moi, de ce qui sera nécessaire. Nous en recauserons donc à la prochaine réunion²⁶⁹.

Cher Monsieur [Louis Lumière],

Nous ne disposons pas de moyens financiers suffisants pour réaliser de tels projets, les aurions-nous à notre disposition, je craindrai que la rémunération des capitaux engagés soit une lourde charge pour l'école et n'entrave son développement²⁷⁰.

²⁶⁸ Lettre du 11 septembre 1923 de M. Paul Montel à M. Louis Lumière, Société française de photographie, 262 Dossier Lumière.

²⁶⁹ Lettre du 13 octobre 1923 de M. Louis Lumière à M. Paul Montel, Société française de photographie, 262 Dossier Lumière.

²⁷⁰ Lettre du 22 octobre 1923 de M. Paul Montel à M. Louis Lumière, Société française de photographie, 262 Dossier Lumière.

Il est important d'examiner attentivement la notion de *rémunération des capitaux engagés*²⁷¹ mentionnée par Montel. Cette formulation soulève la question de savoir si les investisseurs anticipent un retour financier sur leur contribution. Cette question illustre en tout cas la dualité et le mélange de genre d'un projet qui navigue parfois entre des aspirations pédagogiques et une logique commerciale. Il est néanmoins difficile de déterminer avec certitude les attentes financières des investisseurs uniquement sur la base des correspondances entre Paul Montel et la famille Lumière. Bien qu'il soit peu probable que ces entrepreneurs expérimentés aient envisagé de générer des profits substantiels directement à partir de l'enseignement, cette hypothèse ne peut être totalement écartée.

La contribution de Paul Montel à la fondation de l'ETPC se distingue par son rôle actif d'animateur et de communicant habile. Bien que son ascension dans l'édition avant 1919 demeure peu documentée, on observe une augmentation significative de ses publications dans l'après-guerre. En tirant économiquement et socialement profit de ses interactions avec les industriels, Montel parvient à se positionner avantageusement grâce à sa capacité à comprendre et à répondre aux attentes de ses interlocuteurs. Sa maîtrise de la communication lui permet d'user d'un discours favorable aux milieux patronaux et de manipuler habilement les angles d'approche lors de ses interactions, consolidant ainsi son image de vulgarisateur influent. Son engagement dans le développement et la création de l'ETPC est teinté d'ambiguïté. Il mélange des motivations personnelles et des aspirations pédagogiques, amalgame qui se manifeste dans la manière dont le projet lui permet d'élargir son réseau de relations, tout en augmentant potentiellement ses clients et ses revenus publicitaires. Néanmoins, cette ambivalence semble inhérente à tous les participants

²⁷¹ *Ibid.*

du projet, qui bien qu'ayant un objectif commun, ne perdent pas de vue les intérêts propres à leurs entreprises et corporations respectives.

L'examen des diverses sources documentaires montre des représentations contradictoires du rôle de Montel dans la fondation de l'ETPC. Il est parfois décrit comme le principal initiateur, mais d'autres fois comme un simple participant dans un effort collectif mené par les industriels. Bien que le débat sur la véritable origine de l'initiative reste non résolu faute de preuves concluantes, il est crucial de comprendre que chaque contributeur utilise l'école pour façonner sa propre légende et promouvoir les intérêts de l'industrie photographique et cinématographique.

Les correspondances entre Paul Montel et la famille Lumière offrent un éclairage plus personnel sur la manière dont Montel interagit avec les industriels. Ces lettres permettent de préciser la chronologie des événements, confirment le rôle de figure tutélaire de Louis Lumière, et apportent des nuances concernant l'implication d'Henri Lumière qui, contrairement à son oncle, prend en charge les aspects plus opérationnels. Concernant Paul Montel, sa relation avec les Lumière dépeint un homme plus enclin à coordonner et animer qu'à diriger de manière autonome. Sollicitant souvent l'approbation des Lumière, son manque de tranchant révèle une certaine dépendance aux figures d'autorité de l'industrie.

Chapitre 4

La Chambre syndicale des fabricants et négociants de la photographie

La Chambre syndicale des fabricants et négociants de la photographie (CSFNP) rassemble un nombre importante de contributeurs de l'ETPC. Depuis sa création en 1889, la CSNFP publie un bulletin en interne et destiné exclusivement à ses membres²⁷². Dans un effort pour améliorer sa communication et élargir son audience, la CSFNP choisit de changer de stratégie en 1921 et confie à Paul Montel l'édition et la publication de son organe officiel, sous le nom de *L'Informateur de la photographie* :

Aujourd'hui un même journal [l'ancien organe] ne répond plus aux nécessités de notre commerce qui a subi, comme tout ce qui existait avant la guerre, une importante transformation. La nécessité de l'union est devenue plus indispensable que jamais, la réalisation de cette union a donné plus d'importance aux syndicats qui éprouvent l'impérieux besoin de disposer d'un organe complet et très répandu. [...] L'affermage du journal de la Chambre a été confié à M. Paul Montel qui s'est fait connaître et apprécier dans le monde photographique par la création et la marche ascendante de plusieurs organes aussi utiles qu'intéressants. M. Montel assure la composition matérielle du Bulletin ; lié par traité, il verse une redevance mensuelle et est chargé, sous réserve d'approbation et en appliquant un tarif modeste établi par la Chambre, de recueillir les annonces²⁷³.

Publié les premiers du mois, ce mensuel encore peu exploitée dans la recherche, offre plusieurs avantages pour notre étude. Contrairement à d'autres titres corporatifs ou techniques de la même époque, nous disposons d'une collection relativement complète de cette publication entre 1921 et

²⁷² La Commission du journal, « Notre programme », *L'Informateur de la photographie*, 1^{er} mars 1921, p.1.

²⁷³ *Ibid.*

1935. Cette continuité compense la fragmentation souvent rencontrée dans les archives d'autres magazines contemporains. De plus, comme pour d'autres revues édités par Paul Montel, elle présente systématiquement un sommaire détaillé, facilitant ainsi un dépouillement efficace et exhaustif. En termes de ligne éditoriale, cet organe résolument corporatif adopte un ton militant qui permet de prendre la pleine mesure des dynamiques syndicales qui soutiennent la création de l'ETPC.

Notre approche présente plusieurs limites. Elle présente le risque d'essentialiser le point de vue corporatif, donnant l'impression d'un discours à l'unisson, sans rendre compte des éventuelles dissensions internes. De plus, il faut prendre en compte que le discours est filtré à deux niveaux. D'abord par le syndicat, qui peut chercher à présenter une façade unifiée, et ensuite, au sein même des articles qui ne sont pas des transcriptions directes mais des textes rédigés par Montel et ses collaborateurs. Enfin, cette approche centrée sur une série de documents spécifiques peut négliger les perspectives alternatives présentes dans d'autres journaux, les points de vue des techniciens, des ouvriers, etc.

D'abord, nous présenterons en détail les statuts de la CSFNP. Puis, nous reviendrons sur ses membres, notamment ceux impliqués dans le développement de l'ETPC. Enfin, nous préciserons l'activité de la CSFNP en matière d'enseignement.

1. Statuts

Notre objectif n'est pas de détailler exhaustivement l'histoire et le fonctionnement de la CSFNP, mais de clarifier ses aspirations et ses orientations durant la période qui s'étend de l'après-guerre à la création de l'ETPC. L'attention sera portée sur les éditions de *L'Informateur de la photographie* publiées entre février et avril 1922. Ces parutions documentent une période de transition avec le

départ d'Édouard Grieshaber de la présidence, remplacé par Jules Demaria, après douze années de service²⁷⁴. Son départ est l'occasion pour la CSFNP de publier un bilan des actions menées, ses statuts à jour, ainsi que la composition de son nouveau bureau et ses orientations stratégiques futures.

Objet

Les statuts de la CSFNP sont intégralement reproduits dans *L'Informateur de la Photographie* du 1^{er} mars 1922. On y apprend que le syndicat a été fondé le 8 mars 1889 et que les statuts actuels sont issus de leur huitième version du 8 février 1921, l'avant dernière révision ayant eu lieu avant la guerre, le 13 janvier 1914²⁷⁵. Le but de la CSFNP est exprimé de manière relativement vague dans cinq paragraphes succincts qui forment l'article premier des statuts :

Article premier. – La Chambre Syndicale des Fabricants et Négociants de la Photographie est fondée dans le but de :

1° Resserrer les liens de confraternité qui doivent exister entre tous les membre d'une même corporation ;

2° Réunir, tout en laissant à chaque groupe l'indépendance nécessaire à ses intérêts particuliers, Fabricants et Négociants pour la défense de leurs intérêts communs devant tout juridictions, administrations, commissions, et assemblées, ainsi qu'aux expositions françaises et étrangères ;

²⁷⁴ « Après avoir eu l'honneur de remplir pendant plus de douze années, la charge très lourde de Président de la Chambre Syndicale des Fabricants et des Négociants de la Photographie, ayant besoin, pour mes propres affaires, du temps considérable que j'ai pris l'habitude de consacrer aux affaires syndicales, j'ai décidé de ne pas me présenter aux prochaines élections. » Édouard Grieshaber, « Communication de M. E. Grieshaber, président », *L'Informateur de la photographie*, 1^{er} février 1922, p.13.

²⁷⁵ La Commission du journal, « Statuts de la Chambre syndicale des fabricants et négociants de la photographie », *L'Informateur de la photographie*, 1^{er} mars 1922, p.27.

3° Vulgariser le goût et la pratique de la Photographie par tous les moyens : cours publics, conférences, expositions, congrès, encouragements aux Sociétés, etc. ;

4° Protéger et récompenser les employés et ouvriers, concourir gratuitement à leur placement et faciliter l'entente entre patrons et employés ou ouvriers ;

5° Hâter, par voie de conciliation ou d'arbitrage, le règlement des différends qui pourraient lui être soumis par des membres de la corporation ou par les tribunaux²⁷⁶.

Les objectifs de la CSFNP sont relativement génériques et s'alignent sur les aspirations de corporations similaires. *L'Informateur de la photographie* s'avère être une source de documentation précieuse qui permet de juxtaposer les vœux exprimés dans les statuts aux réalisations concrètes du syndicat. Les activités de la chambre reflètent globalement les cinq principes énoncés à l'article premier, principalement en agissant comme conseil, arbitre ou médiateur dans les litiges impliquant ses membres ou des parties externes. Toutefois, la notion de confraternité qui préside à l'ouverture des statuts se manifeste principalement dans un contexte économique, plutôt que social. Cette orientation se traduit par l'objectif d'instaurer une entente sur les prix, tant entre les fabricants et les négociants qu'entre les négociants et leurs clients. Face à l'ampleur des exemples disponibles, notamment le nombre conséquent de procès-verbaux concernant des fabricants et marchands qui ne respectent pas l'entente sur les prix, il est ardu de sélectionner un exemple unique qui illustrerait adéquatement les pratiques du syndicat. Cependant, le communiqué d'Édouard Grieshaber annonçant son départ résume bien cette double fonction de la chambre qui consiste principalement à orienter et réguler le marché tout en influençant les politiques sectorielles :

²⁷⁶ *Ibid*, p.27-34.

Cette œuvre c'était le développement de notre Syndicat par l'augmentation de ses adhérents, l'organisation indispensable pour qu'il rende réellement des services à ses membres, enfin la préparation, pour ce qui le concerne, du rôle considérable que les syndicats remplissent déjà et sont appelés à remplir de plus en plus aussi bien dans les rapports entre les pouvoirs et les négociants que dans l'étude des lois nouvelles concernant commerce et industrie²⁷⁷.

Fonctionnement

L'organisation de la CSNFP permet l'adhésion soit en tant que personne physique, répartie entre les groupes de fabricants et de négociants, soit en tant que personne morale au sein du groupe des *sociétés et chambres syndicales alliées*²⁷⁸. Chacun de ces trois groupes est subdivisé en sections, toutes supervisées par un bureau général renouvelable annuellement. Chaque échelon, que ce soit le bureau général, les groupes, ou les sections, est dirigé par son propre président et son bureau²⁷⁹. Pour les négociants, il existe deux niveaux d'adhésion : membre actif avec une cotisation annuelle de 50 francs, qui confère le droit de vote aux élections du bureau général, et membre adhérent avec une cotisation de 30 francs par an, sans droit de vote aux élections du bureau²⁸⁰.

Enfin, la CSNFP fonctionne selon un principe de cooptation et l'adhésion est conditionnée par le parrainage d'au moins deux membres²⁸¹. En outre, un adhérent peut être exclu en cas de faute grave, prévue ou non par les statuts, si au moins dix membres le décident²⁸². Ce système de

²⁷⁷ Grieshaber, « Communication de M. E. Grieshaber, président », *L'Informateur de la photographie*, 1^{er} février 1922, p.13.

²⁷⁸ La Commission du journal, « Statuts de la Chambre syndicale des fabricants et négociants de la photographie », *L'Informateur de la photographie*, 1^{er} mars 1922, p.27.

²⁷⁹ *Ibid*, p.29.

²⁸⁰ *Ibid*, p.30-32.

²⁸¹ *Ibid*, p.28.

²⁸² *Ibid*.

cooptation, courant dans divers groupements professionnels et sociétés savantes, favorise une certaine sélection et perpétue les valeurs et les normes établies, limitant ainsi les dissidences et renforçant une certaine homogénéité au sein du groupe.

2. Microcosme

La contribution des industriels de la photographie et du cinéma au développement de l'ETPC, bien que fréquemment évoquée, n'a pas été précisément définie dans les recherches antérieures. Il est donc essentiel d'explorer et de démontrer les liens existants entre les membres et sympathisants de la CSFNP et l'école, afin de mieux comprendre l'étendue et la nature de leur influence sur la structuration et les orientations pédagogiques de l'établissement.

Membres officiels

Le lien entre la CSFNP et l'ETPC est une piste qui n'a pas été pleinement explorée. Pour prouver qu'il existe un lien entre les membres de ce syndicat et l'ETPC, nous avons croisé les relevés de présence aux assemblées générales de la CSFNP, publiés dans *L'Informateur de la photographie* entre 1921 et 1923, avec la liste des premiers contributeurs de la société d'étude rapportée par Paul Montel dans *Le Photographe* du 5 novembre 1923. Ce tableau²⁸³ montre que la majorité des instigateurs et des contributeurs de l'école, que ce soit à titre personnel ou pour le compte de leurs entreprises, ont des liens directs avec cette chambre syndicale. Il est important de noter que ces contributeurs incluent des patrons ainsi que des administrateurs et des ingénieurs qui occupent des positions élevées au sein de leurs entreprises, mais pas d'ouvriers ou de techniciens.

²⁸³ Le tableau et les figures associées sont reproduits à la fin de cette partie.

Sympathisants

Quand l'affiliation ou la proximité d'une personnalité avec la CSFNP est incertaine, *Le Photographe* et *L'Informateur* s'avèrent également précieux pour éclaircir ces zones d'ombre. Chaque année, les revues documentent deux événements majeurs organisés par la CSFNP : l'exposition commerciale des industriels de la photographie et le banquet qui célèbre cette foire. Le compte rendu de l'exposition reproduit parfois la liste des exposants présents, présumés adhérents ou sympathisants du syndicat, en précisant la nature de leur activité et les figures clés de ces entreprises. Le compte rendu du banquet est également bien documenté, avec la liste des invités et les discours qui ont été prononcés. Nous présentons ci-après une série de figures qui non seulement offrent un aperçu de l'événement, mais servent principalement à illustrer les répertoires qui ont facilité nos divers recoupements analytiques.



Figure.6 Photographie du banquet de la CSFNP²⁸⁴

²⁸⁴ La rédaction, « La semaine de la photographie, Son exposition, Son congrès, Son banquet », *Le Photographe*, 5 mars 1925, p.53.



Figure.7 Photographie du banquet de la CSFNP²⁸⁵

GUIDE DE L'ACHETEUR

Liste des Exposants

EXPOSITION DE LA PHOTOGRAPHIE
Le hall d'entrée

considérable. On trouve maintenant la marque B.P.A. sur les marchés étrangers : on a fort admiré les résultats obtenus sur leurs plaques et papiers et leur collection de leurs positifs, tons noirs et tons chauds, a tout particulièrement retenu l'attention des visiteurs.

BOURDEREAU, 26, rue de Belleville, Paris. — Tous les spécialistes du cinéma sont d'accord pour reconnaître que l'appareil de prise de vues *Cinez* est le type le plus parfait de son genre. Construit pour recevoir 60 mètres de pellicules, il constitue le type intermédiaire entre l'appareil d'amateur et l'appareil de studio. Une courte description de cet appareil ne donnerait qu'imparfaitement une idée des avantages que réunit le *Cinez*, nous engageons les personnes que la cinématographie intéresse à se mettre en rapport avec M. Bourdureau qui leur donnera tous les renseignements détaillés sur cet appareil ainsi que sur les différents accessoires de développement pour films qu'il fabrique également.

Figure.8 Liste des exposants²⁸⁶

²⁸⁵ *Ibid*, p.55.

²⁸⁶ La Commission du journal, « Exposition commerciale des industries de la photographie, Guide de l'acheteur, Liste des exposants », *L'Informateur de la photographie*, 1^{er} mars 1923, p.27.

LISTE DES EXPOSANTS

ayant participé à l'Exposition de la Photographie

ARTISTA (CHAUX), Accessoires photographiques, 15, rue de l'Echaudé, Paris.	GUILLON, accessoires, plaques, papiers photographiques, 61, rue Damrémont, Paris (18 ^e).
BAILLE-LEMAIRE, appareils photographiques, 26, rue Oberkampf, Paris (11 ^e).	HERMAGIS (Etablissements) (Objectifs), 29, rue du Louvre, Paris.
BAUCHET et C ^{ie} , plaques et papiers photographiques, 1, rue Auber, Paris (9 ^e).	HITIER, galnerie, 71, rue du Temple, Paris (3 ^e).
BOURDEREAU, appareils cinématographiques, 262-264, rue de Belleville, Paris (20 ^e).	JEANNERET et C ^{ie} (Appareils stéréos « Monobloc »), 31, boulevard Saint-Germain, Paris.
CABOSSEL et HUDE (Appareils photographiques), 2, rue de Valois, Paris.	JOUSSET (Obturbateurs, Appareils photographiques), 7, rue Broca, Paris.
CENTRAL-PHOTO (Accessoires photographiques « Anasco »), 112, rue de la Boétie, Paris.	KAUFMANN, appareils de temps de pose, 11, rue de la République, Puteaux (Seine).
PHOTO MAES, CHAUSSIER suce ^r (poudres éclairantes), 53, boulevard Rochechouart, Paris (9 ^e).	KODAK (Appareils et Pellicules), 17, rue François-Is ^r , Paris.
CHAUTARD (Cartons photographiques), 99, rue de Richelieu, Paris.	KOLEN et DELHUMEAU (Cadres pour développements en cuve verticale), 1, rue des Gatines, Paris.
REX, appareils photographiques, 26, rue Cambacérés, Paris.	KRAUSS (Objectifs), 18, rue de Naples, Paris.
CRAYSAC (Tireuses), 7, r. de l'Esplanade, Cette (Hérault).	LEULLIER (Appareil photographique « Summum »), 1, quai d'Austerlitz, Paris.
CRISTALLOS et DÉO (Révélateurs, Virages, etc.), 67, boulevard Beaumarchais, Paris.	LUMIÈRE et JOUGLA (Etablissements) (Plaques et Papiers), 82, rue de Rivoli, Paris.
CRUMIERE (Etablissements) (Plaques et Papiers), 20, rue Bachaumont, Paris.	ÉTABLISSEMENTS MARTEL, produits photographiques, à Sceaux (Seine).
CUISINIER, viseurs, 131, rue Vaugirard, Paris.	MASSIOT (Lanternes de projection), 15, boulevard des Filles-du-Calvaire, Paris.
CAILLON (CUITTIER Frères, suc ess urs) (Appareils photographiques), 17, rue Froidevaux, Paris.	MATTEY (Stéréoscopes), 208, rue Saint-Maur, Paris.
DEBRIE, 111, rue Saint-Maur, Paris (11 ^e).	MICHEL et PAILLOT (Papiers photographiques), 1, rue

Figure.9 Liste des exposants²⁸⁷

Une Société, au capital de 300.000 francs, nécessaires pour acquérir le terrain, fut rapidement constituée ; des concours financiers affluèrent et la Société est heureuse et fière de compter comme membres fondateurs : La Société Bauchet et C^{ie}, M. Bœspflug, la Société Caplain Saint-André, M. L.-P. Clerc, les Etablissements Crumière et C^{ie}, les Etablissements André Debrie, M. G. Félix, M. L. Gaumont, administrateur délégué des Etablissements Gaumont, M. L. de Geninville, la Société Grieshaber frères et C^{ie}, MM. Edouard Grieshaber, Maurice Grieshaber, René Guillemillot, la Société R. Guillemillot, Bœspflug et C^{ie}, les Etablissements Hermagis (MM. H.-P. du Motel et P. Guillaume), M. Gaston Jougla, la General Paper C^o, MM. Léopold Lobel, Auguste Lumière, Henri Lumière, Louis Lumière, de l'Académie des Sciences, le Comptoir Lyon-Allemand, MM. Matthey, Paul Montel, la Société des Papeteries de Rives, la Société Pathé-Cinéma, les Etablissements Poulenc frères, MM. L. Reusse, L. Ruland, MM. Tochon-Lepage et C^{ie}, l'Union Photographique Industrielle.

Figure.10 Membres fondateurs de la société d'études²⁸⁸

²⁸⁷ La rédaction, « La semaine de la photographie, Son exposition, Son congrès, Son banquet », *Le Photographe*, 5 mars 1925, p.57.

²⁸⁸ Montel, « Une école professionnelle de photographie et de cinématographie à Paris », *Le Photographe*, 5 novembre 1923, p.250.

Membres fondateurs de la société d'études		
Personne physique ou morale	Lien avec la CSFNP	Source ²⁸⁹
Société Bauchet et C ^{ie}	Adhérent	1 ^{er} novembre 1922, p.122.
M. Böespflug	Vice-président de la CSFNP	1 ^{er} mars 1922, p.36.
Société Caplain Saint-André	Adhérent	1 ^{er} mars 1921, p.2.
M. Clerc	Sympathisant	1 ^{er} mars 1923, p.37.
Établissements Crumière et C ^{ie}	Adhérent	1 ^{er} mars 1921, p.5.
Établissements André Debrie	Sympathisant	1 ^{er} novembre 1923, p.144.
M. Félix	Sympathisant	1 ^{er} janvier 1923, p.3.
M. Gaumont	Adhérent via Ets. Gaumont	1 ^{er} mars 1921, p.2.
M. de Geninville	Vice-président de la CSFNP	1 ^{er} mars 1921, p.7.
Société Grieshaber frères et C ^{ie}	Adhérente via E. Grieshaber	1 ^{er} mars 1921, p.7.
M. Grieshaber (Édouard)	Président de la CSFNP	1 ^{er} mars 1921, p.7.
M. Grieshaber (Maurice)	Adhérent via Sté. Grieshaber frères	1 ^{er} mars 1921, p.7.
M. Jougla	Adhérent via Sté. Lumière-Jougla	1 ^{er} mars 1921, p.7.
General Paper C ^o	Nous n'avons pu établir de lien	
M. Lobel	Sympathisant	1 ^{er} avril 1923, p.55.
M. Lumière (Auguste)	Adhérent via Sté. Lumière-Jougla	1 ^{er} mars 1921, p.7.
M. Lumière (Henri)	Adhérent via Sté. Lumière-Jougla	1 ^{er} mars 1921, p.7.
M. Lumière (Louis)	Adhérent via Sté. Lumière-Jougla	1 ^{er} mars 1921, p.7.
Comptoir Lyon – Allemand	Nous n'avons pu établir de lien	
M. Matthey	Secrétaire adjoint de la CSFNP	1 ^{er} mars 1921, p.7.
M. Montel	Délégué à la caisse de la CSFNP	1 ^{er} mars 1921, p.7.
Société des Papeteries de Rives	Nous n'avons pu établir de lien	
Société Pathé Cinéma	Sympathisant	1 ^{er} mars 1923, p.34.
Établissements Poulenc frères	Adhérent	1 ^{er} mars 1921, p.2.
M. Reusse	Adhérent via Ets. Poulenc frères	1 ^{er} mars 1921, p.2.
M. Ruland	Adhérent via Sté. Lumière-Jougla	1 ^{er} juin 1922, p.62.
MM. Tochon-Lepage et C ^{ie}	Sympathisants	1 ^{er} mars 1923, p.36.
Union photographique industrielle	Adhérent via Sté. Lumière-Jougla	1 ^{er} mars 1921, p.7.

Liens entre les premiers actionnaires de l'ETPC et la CSFNP

3. La CSFNP et l'enseignement

La troisième disposition de l'article premier des statuts de CSFNP stipule l'engagement du syndicat à vulgariser les pratiques photographiques²⁹⁰. *L'Informateur de la photographie* permet de retracer les initiatives que le syndicat soutient.

²⁸⁹ La date correspond à l'occurrence la plus ancienne ou la plus pertinente trouvée dans *L'Informateur de la photographie*.

²⁹⁰ « 3^o Vulgariser le goût et la pratique de la Photographie par tous les moyens : cours publics, conférences, expositions, congrès, encouragements aux Sociétés, etc. [...] » La Commission du journal, « Statuts de la Chambre syndicale des fabricants et négociants de la photographie », *L'Informateur de la photographie*, 1^{er} mars 1922, p.27.

Vœux pieux

L'activité de la CSFNP en matière d'enseignement devient publique à partir de 1921, lorsque son activité commence à être publiée dans *L'Informateur de la photographie*. Avant, les réalisations du syndicat sont communiquées en interne, laissant une part d'incertitude sur les initiatives passées. Bien que des articles élogieux sur l'histoire du syndicat soient publiés régulièrement, ils ne mettent pas particulièrement en lumière d'actions liées à la promotion de l'enseignement technique. On peut donc supposer que rien de significatif n'a été entrepris avant l'engagement de la CSFNP dans la création de l'ETPC.

Pour les années 1921 et 1922 un schéma récurrent se dessine dans l'engagement de la CSFNP pour vulgariser les pratiques photographiques. Le syndicat sert de relais en diffusant les initiatives d'autres syndicats ou institutions, comme l'Institut d'optique, l'Association polytechnique, ou la Société française de photographie²⁹¹. Parallèlement, la CSFNP effectue une veille concurrentielle, notamment en Allemagne, en publiant des revues de presse sur les initiatives étrangères. En somme, elle reste plutôt passive, préférant mettre en avant les efforts de ses partenaires ou d'acteurs internationaux.

En juillet 1922, l'inertie de la CSFNP est brièvement interrompue par une lettre de M. Le Monnier, marchand de fournitures photographiques à Lunéville. Le procès-verbal de la réunion du 11 juillet 1922 révèle les débats internes que cette sollicitation a suscités :

²⁹¹ Quelques exemples : La Commission du journal, « Institut d'optique théorique et appliquée », *L'Informateur de la photographie*, 1^{er} juillet 1921, p.42. ; La Commission du journal, « Cours de photographie, 1922-1923, Association polytechnique », *L'Informateur de la photographie*, 1^{er} novembre 1922, p.128. ; La Commission du journal, « Le cours public de photographie [organisé par la Société française de photographie] », *L'Informateur de la photographie*, 1^{er} janvier 1922, p.11.

Le Président [Jules Demaria] procède à la lecture de la correspondance.

[...] Lettre de M. Le Monnier, 13, place de l'Eglise, à Lunéville, demandant s'il existe des cours de photographie et de manipulations d'appareils photographiques à la Chambre Syndicale. Le Président a indiqué dans sa réponse les cours suivants :

1° Cours de la Société Française de Photographie, 51, rue de Clichy à Paris, sous la direction de M. Cousin, le dévoué secrétaire de cette Société ;

2° Cours de photographie de l'Ecole municipale Estienne, à Paris ;

3° Cours de l'Institut d'optique, 140, boulevard du Montparnasse.

Le Président expose la nécessité des cours de photographie et surtout de manipulations d'appareils photographiques. Il rappelle ce qui a été fait par la Chambre Syndicale il y a une vingtaine d'années alors qu'elle avait créé dans Paris, à l'aide des Associations Polytechnique, Philotechnique et Philomathique²⁹², des cours de photographie pratiqués dans un grand nombre de maisons et d'écoles. Après examen de la question, la Chambre décide la création à la rentrée, de cours de ce genre qui auront lieu au siège de la Chambre Syndicale dans des conditions et aux dates qui seront fixées ultérieurement. Ces cours seront aussi simples que possible, de façon à pouvoir mettre au courant les élèves amateurs en quatre ou cinq séances. Le Président prie les personnes qui voudraient se charger de ces cours de bien vouloir faire parvenir leurs noms et adresses au Secrétaire général M. Liévrard, 145, boulevard Saint-Germain, Paris (VI^e). M. Tufféry et M. Grieshaber fils se font déjà inscrire²⁹³.

²⁹² Sur les cours, notamment dans le domaine de la prise de vues donnés par cette association, voir : Morrisey, « Naissance d'une profession, invention d'un art : L'opérateur de prise de vues cinématographiques de fiction en France (1895-1926) », p.540-547.

²⁹³ La Commission du journal, « Procès-Verbal de la séance de la Chambre syndicale du 11 juillet 1922 », *L'Informateur de la photographie*, 1^{er} janvier 1922.

Ces informations témoignent du point de vue de la CSFNP de l'offre d'enseignement technique qu'elle considère légitime. En approfondissant l'analyse, on ne trouve aucune action concrète en réponse à l'engagement qu'elle prend, sauf à considérer l'implication de ses membres dans le développement de l'ETPC.

La Chambre syndicale des fabricants et négociants de la photographie regroupe des figures prééminentes de l'industrie, dont des acteurs majeurs impliqués dans la production et la commercialisation de matières premières et d'appareils photographiques. Cette chambre, dont l'orientation principale est commerciale, se concentre sur la régulation des prix et le partage du marché. Les considérations artistiques et l'engagement envers la formation professionnelle restent des aspects périphériques, peu prioritaires dans ses activités. L'appartenance de la quasi-totalité des premiers contributeurs de l'ETPC à la CSFNP suggère une potentielle influence de l'idéologie pro-industrielle et libérale sur le projet et soulève des interrogations sur l'autonomie de l'école vis-à-vis de ces acteurs économiques.

Après la guerre, les présidents qui se succèdent à sa tête sont Édouard Grieshaber puis Jules Demaria, qui furent impliqués dans les activités commerciales des sections pendant la guerre, mais également dans la transformation du Service photographique et cinématographique de guerre en service civil. Bien que nous ne disposions pas de preuves formelles, la position influente de ces individus et leur expérience antérieure en matière de négociations discrètes avec l'État permettent d'envisager qu'ils aient pu partager des conseils stratégiques avec Paul Montel, lui-même membre actif et élu au bureau de la CSFNP.

Chapitre 5

Des visites d'écoles en Europe à l'élaboration du programme

Avec M. L.-P. Clerc, si documenté sur toutes les questions photographiques, nous avons visité, en Angleterre, en Allemagne, en Autriche et en Italie, les écoles de photographie existant dans ces pays, écoles que nous avons pu voir en détail grâce à l'obligeance de leurs directeurs. Pour permettre aux photographes de se rendre compte de l'immense effort fait à l'étranger pour développer la photographie par la création d'écoles professionnelles, et leur faire connaître l'organisation de chacune d'elles, M. L.-P. Clerc a bien voulu rédiger, à l'intention de nos lecteurs, des notes dont nous commençons aujourd'hui la publication²⁹⁴.

Entre août et novembre 1923, Paul Montel publie dans *L'Informateur de la photographie* et *Le Photographe* les comptes rendus minutieux de Louis-Philippe Clerc. Pour conclure cette série d'articles, il divulgue ensuite la liste des premiers contributeurs au projet d'école, accompagnée de plans détaillés et d'un programme.

Les informations relatives à la chronologie et à l'organisation des visites sont lacunaires. Il demeure incertain dans quel ordre et à quel moment précis ces visites ont été effectuées. De plus, il reste à établir si les frais ont été couverts par les participants eux-mêmes, ou si des organisations comme la CSFNP ou un autre syndicat ont fourni un soutien financier sous une forme ou une autre.

Néanmoins, grâce au recoupement des données disponibles dans les articles, il est possible d'estimer, avec une certaine prudence, que ces visites se sont déroulées entre octobre 1921 et octobre 1923²⁹⁵. En approfondissant cette analyse d'ensemble, nous avons par ailleurs constaté que

²⁹⁴ Paul Montel, « Les écoles de photographie en Europe », *Le Photographe*, 5 août 1923, p.169.

²⁹⁵ Voici l'extrait qui nous permet de situer la visite la plus ancienne : « *Les jeunes filles forment la majorité des élèves lors de notre passage (octobre 1921), une quarantaine d'élèves environ suivaient les classes de jour [...]* » *ibid*, p.171.

l'ordre de présentation des écoles dans chacune des revues diffère et que les visites en Italie, si elles ont eu lieu, ne sont pas chroniquées.

Il apparaît donc que la présentation de ces visites résulte d'une orchestration que l'on peut raisonnablement supposer avoir deux objectifs principaux. Premièrement, elle cherche à capter et maintenir l'attention des lecteurs, assurant ainsi leur engagement et leur anticipation pour les publications futures. Cette stratégie culmine avec l'annonce triomphale des plans et du programme, illustrant non seulement une ambition de documentation détaillée mais également la mise en œuvre minutieuse d'un plan de communication bien coordonné. Deuxièmement, dans un contexte où le financement des visites reste opaque et où la possibilité de données orientées ou censurées ne peut être écartée, l'orchestration vise à diffuser, sous l'apparence d'une approche académique portée par la plume érudite de Louis-Philippe Clerc, la vision et l'idéologie des milieux industriels auxquels Montel et Clerc sont associés.

Bien que ces données fournissent un aperçu précieux de la situation éducative dans une partie de l'Europe, il est crucial de garder à l'esprit, lors de l'analyse, qu'elles peuvent être manipulées ou orientées pour favoriser les intérêts des industriels qui soutiennent financièrement le projet d'école coordonné par Paul Montel. Cette perspective pourrait influencer la manière dont les informations sont présentées, ajoutant une couche de partialité à la représentation des établissements visités.

Nous suivrons l'ordre de publication pour présenter les visites des établissements éducatifs, en regroupant les comptes rendus par pays. Les visites au Royaume-Uni seront traitées séparément de

La réalisation d'une visite en octobre 1921, date qui précède l'annonce de la création d'une société d'études en décembre 1921 suggère que l'ETPC est en projet bien avant cette période. Par ailleurs, nous prenons octobre 1923 comme date de fin, le programme de l'ETPC, influencé par ces visites, étant publié à partir de novembre 1923 dans les revues de Paul Montel.

celles en Allemagne et en Autriche, en fonction des orientations pédagogiques mises en avant par Louis-Philippe Clerc. Bien que les informations sur les écoles soient identiques dans *L'Informateur* et *Le Photographe*, cette dernière revue fournit des détails plus approfondis sur le programme et la structure envisagée pour l'ETPC. Pour cette raison, nous la privilégierons comme principale source de documentation.

Cette analyse va nous permettre de bénéficier d'un aperçu de la situation éducative en Europe, mais également de saisir et de comprendre le point de vue de Louis-Philippe Clerc qui joue un rôle central, mais sous-estimé, dans le développement de l'ETPC. Nous examinerons attentivement les éléments qu'il a choisis de mettre en avant, reflétant à la fois une volonté de documentation et une stratégie pour ne pas échauder les industriels qu'il côtoie. Cette analyse permettra de comprendre comment sa vision personnelle de l'enseignement est façonnée, ajustée, et potentiellement contrainte par les interactions avec son environnement professionnel.

1. Le panel d'écoles

Avant de débiter l'exploration des établissements techniques à travers l'Europe, il convient de rappeler une omission notable dans la documentation disponible. Les visites annoncées en Italie n'ont pas été publiées. Ont-elles eu lieu ? Cela reste incertain.

L'Angleterre

En Angleterre, Paul Montel et Louis-Philippe Clerc ont visité : le *Municipal College of Technology* à Manchester, dont la date de visite n'est pas spécifiée, et à Londres, *The Polytechnic School of Photography* en octobre 1921 ainsi que le *London County Council School of*

Photoengraving & Lithography en octobre 1921 et mai 1923²⁹⁶. Nous disposons pour chaque établissement d'informations très détaillées, telles que les programmes, l'aménagement des laboratoires, le coût des études, etc.

Au-delà des données techniques, l'analyse des comptes rendus nous permet de comprendre comment se structure la vision pédagogique de Louis-Philippe Clerc. On constate qu'il porte une attention particulière à la formation préalable et aux perspectives professionnelles des étudiants. Par exemple, il critique la *Polytechnic School* pour sa formation accélérée destinée principalement à de jeunes adultes possédant déjà des bases en dessin et qu'il ne juge pas comme une *formation professionnelle complète*²⁹⁷. De même, il considère la *School of Photoengraving & Lithography* principalement comme une institution de spécialisation pour les ouvriers et les apprentis déjà employés ou ayant reçu une formation initiale, plutôt que comme une école offrant un cursus complet. Clerc établit donc une distinction entre les profils d'élèves néophytes et ceux déjà employés ou en apprentissage, ainsi qu'entre les catégories d'enseignement selon qu'elles soient axées sur le perfectionnement ou sur une acquisition générale de compétences.

Une autre notion prédominante dans ces premiers comptes-rendus est la classification socio-professionnelle des membres de l'industrie, qui, selon lui, comprend des apprentis, des ouvriers ou employés, des praticiens, des techniciens, des ingénieurs, des chercheurs et des patrons. À l'exception des patrons, l'appartenance à chaque catégorie dépend du niveau de compréhension et de maîtrise de compétences que Clerc divise en deux grandes familles. D'une part, la pratique qui

²⁹⁶ Louis-Philippe Clerc, « Les écoles de photographie en Europe, Londres : The Polytechnic School of Photography », *Le Photographe*, 5 août 1923, p.170-171. ; Louis-Philippe Clerc, « Les écoles de photographie en Europe, Londres : L.C.C. School of Photoengraving & Litography, Manchester : Municipal College of Technology », *Le Photographe*, 20 août 1923, p.189-192.

²⁹⁷ Clerc, « Les écoles de photographie en Europe, Londres : The Polytechnic School of Photography », *Le Photographe*, 5 août 1923, p.170.

est centrée sur la manipulation d'appareils et la répétition de gestes. D'autre part la théorie, qui englobe des connaissances liées aux sciences fondamentales nécessaires pour la conception, la fabrication et la maintenance de ces appareils.

Conformément à ces conceptions pédagogiques et bien qu'elle ait été visitée à deux reprises, Clerc abrège le compte rendu de la *London County Council School of Photoengraving and Lithography*. Il estime en effet que la photographie est enseignée essentiellement dans la perspective de ses applications photomécaniques, de manière similaire à l'approche adoptée par l'école Estienne en France, et qu'en outre, cette école s'adresse à des élèves déjà intégrés dans le monde professionnel qui cherchent un complément de formation plutôt qu'un cursus complet.

Au-delà du volume important de données factuelles sur les écoles en Angleterre, ces premiers comptes rendus nous permettent d'appréhender une partie de la vision et des préconceptions pédagogiques de Louis-Philippe Clerc qui ne semble pas favorable à ce que l'ETPC s'adresse à des candidats déjà formés et à la recherche d'un enseignement de spécialisation relativement court.

L'Allemagne et l'Autriche

Les écoles allemandes et l'unique école autrichienne visitées sont : la *Photographische Lehranstalt des Lette-Vereins* à Berlin, la *Staatliche Akademie für Graphische Kunst und Buchgewerbe* à Leipzig, le *Wissenschaftlich-Photographisches Institut der Sächsischen Technischen Hochschule* et la *Deutsche Photohändler Schule* à Dresde, la *Höhere Fachschule für*

Phototechnik à Munich et enfin, la *D.Ö. Staatliche Graphische Lehr-und Versuchs-Anstalt* à Vienne²⁹⁸.

Au-delà des descriptions très détaillées des écoles, les notes de Louis-Philippe Clerc révèlent deux grandes tendances. D'un côté, les écoles à Leipzig et Dresde se caractérisent par une approche très spécialisée. De l'autre, les écoles de Berlin, Munich et Vienne adoptent une démarche plus équilibrée et généraliste. Nous allons explorer ces distinctions pour mieux comprendre la perception pédagogique de Louis-Philippe Clerc, en examinant ce qu'il critique, ou met en avant.

Leipzig et Dresde, les écoles spécialisées

Dans un style qui tranche avec sa réserve habituelle, Louis-Philippe Clerc se montre particulièrement critique, voire sarcastique, envers l'école de Leipzig qui, sans conteste, tient davantage d'une école de beaux-arts que d'un établissement d'enseignement technique :

Cet établissement, qui constitue surtout une Ecole des Beaux-Arts, et une Ecole d'Art appliqué aux Industries du Livre, occupe un véritable Palais (construit en 1909) [...] Le côté scientifique est complètement négligé dans l'Académie depuis que le titulaire de la chaire de reproductions, professeur D' E. Goldberg (actuellement directeur de la Société Ica, et professeur de sensitométrie à Dresde) a été remplacé par le professeurs Goetz, praticien qui paraît se complaire surtout aux travaux de retouche, et se contente de

²⁹⁸ Louis-Philippe Clerc, « Les écoles de photographie en Europe, Berlin : Photographische Lehranstalt des Lette-Vereins », *Le Photographe*, 5 septembre 1923, p.201-205. ; Louis-Philippe Clerc, « Les écoles de photographie en Europe, Deutsche Photohändler Schule - Dresden, Wissenschaftlich-Photographisches Institut der Sächsischen Technischen Hochschule - Dresden, Leipzig : la Staatliche Akademie für Graphische Kunst und Buchgewerbe », *Le Photographe*, 20 septembre 1923, p.213-218. ; Louis-Philippe Clerc, « Les écoles de photographie en Europe, München : Höhere Fachschule für Phototechnik », *Le Photographe*, 5 octobre 1923, p.225-228. ; Louis-Philippe Clerc, « Les écoles de photographie en Europe, Wien : D.Ö. Staatliche Graphische Lehr-und Versuchs-Anstalt », *Le Photographe*, 20 octobre 1923, p.237-240.

négatifs médiocres exigeant des journées de travail pour les amener à ce qu'ils auraient été presque directement par emploi des procédés modernes de l'orthochromatisme²⁹⁹.

Sous le vernis de critiques factuelles, Louis-Philippe Clerc se fait le porte-parole d'une pédagogie fondée sur des préceptes pro-industriels. En soulignant le remplacement du Docteur E. Goldberg, introduit comme un scientifique de renom, par le professeur Goetz, qu'il décrit comme un vague praticien aux méthodes laborieuses, Clerc porte un jugement sévère sur la pédagogie mise en œuvre à Leipzig. Ces critiques trahissent une rhétorique qui vise à renforcer l'attrait pour un modèle d'école prédisposé à l'usage de procédés modernes et efficaces au détriment d'un enseignement de la photographie sous une forme plus expérimentale propre aux conservatoires ou aux écoles de beaux-arts. Sans surprise, Clerc parachève son compte rendu par une ultime observation acerbe à l'égard de l'école de Leipzig : « *Il est rappelé en terminant que l'École cherche uniquement à former des artistes et non des artisans*³⁰⁰. »

Ce compte rendu laisse transparaître du peu de considération que Louis-Philippe Clerc porte à l'enseignement artistique de la photographie, en particulier dans une perspective de type beaux-arts. Ces critiques nous incitent à bien prendre en compte le contexte de parution de ces textes. Publiés dans des revues financées par le secteur industriel, ces articles ne sont pas exempts d'influences, cherchant potentiellement à flatter les opinions et les principes de leurs mécènes. Malgré leur apparente neutralité, les écrits de Clerc pourraient bien viser à orienter le développement de l'ETPC selon une ligne plus conforme aux attentes industrielles.

²⁹⁹ Clerc, « Les écoles de photographie en Europe, Deutsche Photohändler Schule - Dresden, Wissenschaftlich-Photographisches Institut der Sächsischen Technischen Hochschule - Dresden, Leipzig : la Staatliche Akademie für Graphische Kunst und Buchgewerbe », *Le Photographie*, 20 septembre 1923, p.217.

³⁰⁰ *Ibid*, p.218.

Contrairement aux enseignements artistiques de Leipzig, l'Institut de photographie de Dresde se consacre exclusivement aux applications scientifiques de la photographie. L'établissement forme des ingénieurs chimistes et des docteurs en photochimie, destinés à intégrer des centres de recherche industriels ou universitaires. La précision du compte-rendu de Louis-Philippe Clerc, en particulier concernant l'aménagement des laboratoires, témoigne d'une visite minutieuse de cette école, où l'ingéniosité de certaines installations l'a particulièrement impressionné. Bien que distincte, l'École allemande de commerce en photographie partage les locaux de l'Institut et semble conçue pour le compléter. Elle offre des cours exclusivement aux professionnels de plus de 18 ans travaillant dans le commerce de fournitures photographiques. Au terme de 12 semaines de cours réparties sur un semestre, qui inclut des enseignements théoriques, pratiques et commerciaux, les étudiants sont qualifiés pour occuper des postes de cadre dans diverses branches du commerce photographique. Fondée le 15 avril 1920 à l'initiative d'un syndicat de négociants en photographie, l'école se distingue par son fonctionnement administratif et pédagogique. Le financement est assuré conjointement par l'État Saxon, la ville de Dresde, et le secteur privé, ce dernier contribuant notamment par des subventions en nature fournies par des industriels et des négociants. Sur le plan pédagogique, l'école combine l'expertise de figures académiques pour les cours théoriques avec celle de professionnels pour les enseignements commerciaux.

Les deux écoles de Dresde se caractérisent par leur spécialisation, mais diffèrent nettement dans leur approche pédagogique. L'Institut offre un cycle complet hautement diplômant, destiné à des étudiants visant des carrières en ingénierie ou en recherche. À l'opposé, l'École allemande de commerce propose un cursus de perfectionnement plus court, similaire aux modèles des écoles anglaises, ciblant des professionnels déjà actifs dans le secteur. Bien que les comptes rendus de

Clerc expriment du respect et de l'admiration pour l'approche pédagogique à Dresde, celle-ci ne correspond pas entièrement à ce qui est envisagé pour l'ETPC.

Berlin, Munich et Vienne, équilibre et polyvalence

Nous avons regroupé les écoles de Berlin, Munich et Vienne en raison de leurs similitudes, tant en termes d'orientations pédagogiques que du profils des étudiants qu'elles accueillent. Nous allons commencer par examiner leurs points communs, puis nous aborderons les aspects spécifiques à chacune de ces institutions.

Bien que leurs programmes ne soient pas identiques, ils partagent un socle commun de matières théoriques qui incluent la chimie, la physique et l'optique, des cours de dessin et des enseignements complémentaires qui couvrent des domaines variés comme l'histoire de l'art, la comptabilité et le droit. En Allemagne, la durée standard des programmes est de deux ans, tandis qu'en Autriche, elle s'étend sur trois ans. Cette différence peut s'expliquer, comme le précise Louis-Philippe Clerc, par une forme d'autoprotection du marché autrichien qui impose une réglementation stricte pour l'accès aux emplois photographiques³⁰¹.

Ces écoles visent principalement les néophytes, avec des âges d'admission variés : 14 ans à Vienne, 15 ans pour les garçons et 17 ans pour les filles à Munich, et 16 ans à Berlin. L'explication fournie par l'école de Munich, et reprise par Clerc, peut offrir un aperçu des raisons sous-jacentes à la réticence de ces établissements à accepter des apprentis et des étudiants déjà professionnalisés :

³⁰¹ « Le nombre des élèves admis chaque année aux cours normaux est limité à 50, pour éviter une surabondance de main-d'œuvre et l'avalissement des salaires qui pourrait en résulter. » Clerc, « Les écoles de photographie en Europe, Wien : D.Ö. Staatliche Graphische Lehr-und Versuchs-Anstalt », *Le Photographe*, 20 octobre 1923, p.238.

Il a été demandé par certains photographes que l'Ecole ne soit ouverte qu'aux jeunes gens ayant fait trois ans d'apprentissage dans un atelier ; de tels élèves ont été admis à l'école en nombre suffisant pour que l'on puisse affirmer que cette façon de procéder n'offre aucun avantage sur la formation professionnelle complète dans l'Ecole ; elle a même souvent de graves inconvénients, l'élève ne perdant que difficilement les pratiques mauvaises qu'il a pu acquérir dans un atelier dont le patron n'a que des connaissances professionnelles sommaires³⁰².

Ces propos, émanant directement du directeur de l'établissement, ainsi que les allusions occasionnelles de Clerc au scepticisme de certains professionnels vis-à-vis de l'enseignement technique formel au profit de l'apprentissage traditionnel, doivent être interprétés avec précaution. En effet, la majorité de ces écoles se trouve immergée dans un milieu dominé par des individus éduqués, aisés, autodidactes, petit-bourgeois, etc. Cette réalité sociale pourrait ainsi expliquer une certaine opposition entre la vision traditionnelle, laborieuse et manuelle de l'apprentissage, et par opposition, l'élan moderniste affiché par les partisans de l'enseignement technique.

Enfin, chacune de ces trois écoles offre également, sous diverses formes, des programmes de perfectionnement, des cours du soir, et dans certains cas comme à Vienne, mettent leurs laboratoires à la disposition de doctorants en sciences photographiques.

Au chapitre des disparités, il est important de noter que seules les écoles de Berlin et Munich proposent un enseignement cinématographique parmi toutes celles examinées. Dans ces deux établissements, l'accès à cet enseignement est conditionné par le suivi préalable du cursus photographique. Il ressort des comptes rendus de Clerc que le cinéma, du moins dans un cadre

³⁰² Clerc, « Les écoles de photographie en Europe, München : Höhere Fachschule für Phototechnik », *Le Photographe*, 5 octobre 1923, p.227.

éducatif, n'est pas considéré comme un domaine autonome, mais reste subordonné à la photographie.

En ce qui concerne le développement des écoles, celui de Munich se distingue par rapport à Berlin, où l'enseignement s'inscrit dans un mouvement social dédié au travail des femmes, et à Vienne, où l'école résulte initialement d'un mécénat royal en faveur de l'artisanat et des arts manuels. L'école de Munich, fondée en 1899, n'a initialement pas bénéficié du soutien de l'administration de l'enseignement et s'est constituée sous forme d'une association, financée par des dons en nature et en espèces des industriels. Face au succès rencontré, l'école a finalement été rachetée par l'État bavarois le 26 juin 1921 :

Au début, ce projet se heurta à l'indifférence du plus grand nombre ; pressenti, le Ministère Bavarois de l'Instruction publique n'accepta pas d'en entreprendre la création, lui offrant seulement son patronage si l'Ecole était créée par l'Association des Photographes de l'Allemagne du Sud. Celle-ci, ne disposant pas de capitaux suffisants, fit appel aux photographes et aux industriels de la photographie ; outre les dons en nature (matériel et produits), les dons pour la première installation atteignirent rapidement une somme d'environ Mk 40.000 assez considérable pour l'époque ; cet appui de l'industrie photographique impressionna très favorablement le Gouvernement Bavarois qui accorda d'importantes subvention à l'Ecole, ainsi que la Municipalité de Munich³⁰³.

Ce mode de financement pourrait avoir influencé celui adoptée pour le développement de l'ETPC. En effet, après la création de la société d'études, des appels aux dons de matériel au profit de l'école sont régulièrement publiés dans les revues de Montel.

³⁰³ *Ibid*, p.225-226.

2. Les plans et le programme de l'ETPC

Les articles publiés à la fin de l'année 1923, à la suite des comptes rendus de Louis-Philippe Clerc, marquent la fin d'une première phase dans le développement de l'ETPC. Ils retracent plusieurs étapes clés : le ralliement et le soutien de personnalités et syndicats influents, les visites d'établissements en Europe, ainsi que l'élaboration des plans architecturaux pour l'école, prévue sur un terrain acquis par la société d'études. L'ensemble de ces informations se divise en deux catégories. D'une part, les détails concernant le programme et les infrastructures de l'école, élaborés et commentés par Louis-Philippe Clerc, et d'autre part, les aspects administratifs gérés par Paul Montel.

Des conclusions orientées

Si les comptes rendus sur les écoles européennes n'étaient pas publiés simultanément ni dans le même ordre entre *L'Informateur de la photographie* et *Le Photographe*, leur contenu demeurerait néanmoins semblable dans les deux revues. Différemment, ces nouvelles données ne sont pas publiées de manière identique. Tandis que *L'Informateur* présente uniquement les plans, l'approche pédagogique globale et le programme des enseignements pratiques, *Le Photographe* publie en plus le programme théorique, un descriptif complet des cours, le programme des enseignements cinématographiques, et des informations administratives additionnelles.

Cette disparité pourrait s'expliquer de deux façons. Premièrement, et pour une raison liée à sa ligne éditoriale, *L'Informateur de la Photographie*, en tant qu'organe syndical, pourrait s'être limité aux aspects jugés essentiels en évitant de s'étendre sur des détails considérés comme moins prioritaires pour son lectorat. Deuxièmement, en lien avec la première explication, il est notable que, bien que *L'Informateur* ait maintenu le programme pratique, les détails des enseignements

théoriques et les informations sur la branche cinématographique n'ont pas été reproduits. Ce qui peut paraître un simple choix éditorial ne l'est peut-être pas tant, car il oriente subtilement l'image que l'on souhaite véhiculer de l'école dans l'organe professionnel qui la soutient. Autrement dit, cette omission instaure une hiérarchie entre les enseignements pratiques au détriment des enseignements théoriques. Dans ses comptes rendus, Clerc a relayé les témoignages de directeurs d'écoles exprimant le scepticisme de certains professionnels envers l'approche scientifique de la photographie, privilégiant un travail plus artisanal et manuel, ainsi que leur crainte de voir des techniciens plus qualifiés les concurrencer. L'omission des aspects théoriques dans *L'Informateur* pourrait être interprétée comme une tentative de répondre à ces inquiétudes, en préservant une image traditionnelle et pratique de l'enseignement afin de rassurer les plus conservateurs.

Le programme

Concernant les aspects liés au programme de l'école, Louis-Philippe Clerc fait preuve de transparence concernant les éléments qu'il a emprunté aux écoles étrangères. Nous suivrons le plan et la progression qu'il détaille dans son article, ce qui nous permettra de comprendre précisément ce qui est envisagé en France³⁰⁴.

L'article s'ouvre sur une section intitulée *Buts poursuivis*³⁰⁵, qui reprend l'argumentaire traditionnel pour justifier la création de l'école. En résumé, l'établissement vise à élever le niveau

³⁰⁴ Louis-Philippe Clerc, « École professionnelle française de photographie et de cinématographie, Son but - Ses programmes - Son fonctionnement », *Le Photographe*, 5 novembre 1923, p.251-254. ; Louis-Philippe Clerc, « École professionnelle française de photographie et de cinématographie, Son but - Ses programmes - Son fonctionnement », *Le Photographe*, 20 novembre 1923, p.269-272. ; Louis-Philippe Clerc, « École professionnelle française de photographie et de cinématographie, Son but - Ses programmes - Son fonctionnement », *Le Photographe*, 5 décembre 1923, p.281-285. ; Louis-Philippe Clerc, « École professionnelle française de photographie et de cinématographie, Son but - Ses programmes - Son fonctionnement », *Le Photographe*, 20 décembre 1923, p.297-298.

³⁰⁵ Clerc, « École professionnelle française de photographie et de cinématographie, Son but - Ses programmes - Son fonctionnement », *Le Photographe*, 5 novembre 1923, p.251.

des photographes français pour qu'ils rivalisent avec leurs homologues et concurrents étrangers mieux formés. En l'absence de soutien public, il est proposé que l'école soit créée sous une forme commerciale financée par la profession elle-même. Cette introduction est suivie par une présentation globale de la structure de l'école, évitant les détails spécifiques. À l'exception notable de l'exclusion des procédés photomécaniques, déjà enseignés à l'École Estienne et jugés coûteux en infrastructures, le programme pédagogique ne suit pas une direction clairement définie. Il intègre divers éléments observés lors des visites en Europe.

Le socle du programme est constitué d'un cycle complet dédié à la théorie et à la pratique photographique. Inspiré par les écoles de Berlin et Dresde, un volet commercial est également prévu, ainsi que des formations de perfectionnement via des cours du soir ou des stages, et, à l'instar de Munich, la possibilité d'accueillir des chercheurs dans un laboratoire de recherches. À ce stade, le projet, bien qu'ambitieux, ne présente pas d'originalité marquante et apparaît surchargé pour un établissement sans précédent en France.

Pour déterminer la durée des études, en particulier celle du *cycle complet*³⁰⁶, Louis-Philippe Clerc puise dans les programmes d'établissements étrangers qu'il considère comme des modèles pour le projet français. Parmi ces écoles, il identifie l'école Polytechnique de Londres, la *Photographische Lehranstalt des Lette-Vereins* de Berlin, la *Höhere Fachschule für Phototechnik* de Munich et la *D.Ö. Staatliche Graphische Lehr-und Versuchs-Anstalt* de Vienne comme références. Clerc considère que la durée d'un an à Londres, fondée sur le fait que les étudiants soient déjà professionnels et formés au dessin est trop courte et ne l'envisage donc pas en France. À Vienne, il note que les trois ans du programme sont en partie dictés par des contraintes

³⁰⁶ *Ibid*, p.252.

réglementaires plutôt que pédagogiques, avec une première année qui est essentiellement préparatoire.

Par le biais d'une justification quelque peu obscure³⁰⁷, Clerc conclut que deux années constituent une durée optimale, un choix qui selon lui représente la moyenne des durées des autres écoles. Pour la charge de travail hebdomadaire de 38 heures, il précise, cette fois sans ambiguïté, qu'elle est alignée sur celle pratiquée à l'école de commerce photographique de Dresde qu'il considère adaptée au programme qu'il envisage de mettre en œuvre.

Dans les dernières informations d'ordre général, Louis-Philippe Clerc précise que l'âge minimal d'admission est fixé à 15 ans, aussi bien pour les hommes que pour les femmes. Cet âge a été choisi pour garantir que les étudiants aient achevé leur cycle primaire, assurant ainsi un niveau de connaissances suffisant pour aborder les enseignements théoriques offerts par l'école. En ciblant des étudiants issus principalement de l'enseignement primaire, l'école semble privilégier des profils provenant de milieux populaires, orientés vers des études courtes conduisant à des postes cadres dans le commerce et l'industrie, plutôt que vers des cursus longs qui débouchent plutôt sur des métiers en lien avec l'ingénierie ou la recherche.

Le socle pratique

L'enseignement pratique est organisé autour de quatre grandes matières : le dessin, les travaux photographiques en atelier, les exercices de mesure et les travaux manuels. Concernant le dessin, le programme n'offre pas d'originalité particulière. Les différentes applications du dessin et leur

³⁰⁷ Est-il pertinent d'utiliser une moyenne pour estimer la durée des études ? « *Une durée d'études de deux années, moyenne des durées des diverses Ecoles existantes, paraît indispensable pour une formation professionnelle complète [...]* » *ibid.*

durée hebdomadaire s'inspirent de ce qui est proposé dans d'autres écoles européennes. Pour ce qui concerne les travaux d'atelier, Louis-Philippe Clerc indique que le programme qu'il envisage pour la France reprend exactement celui qui était en vigueur à l'école des arts graphiques de Leipzig :

Pour la progression des exercices à l'atelier de pose, nous croyons devoir adopter le programme qui avait jadis été établi par le professeur F. Naumann, à L'Ecole des Arts graphiques de Leipzig, à l'époque où cette école comportait à proprement parler un enseignement complet de la photographie professionnelle, et non plus seulement, comme c'est le cas aujourd'hui, des exercices de perfectionnement artistique pour photographes maîtrisant déjà la technique de leur profession³⁰⁸.

Les exercices de mesure, que Clerc décrit comme des *manipulations élémentaires des sciences photographiques*³⁰⁹, sont inspirés par les pratiques en vigueur à l'école de Vienne. Il rapporte le témoignage du Docteur Eder, directeur de cette école, qui indique que ces cours, initialement critiqués par la corporation, ont progressivement gagné le respect des plus réfractaires. En réitérant ce témoignage, déjà mentionné dans ses comptes rendus, Clerc semble s'adresser aux lecteurs français, cherchant probablement à anticiper certaines critiques. Enfin, l'intégration de travaux manuels est prévue, inspirée par l'école de Berlin où des cours de reliure sont dispensés. Clerc indique que leur intégration répond à une demande de la Chambre syndicale de la photographie, qui précisons-le, apporte son patronage au projet français. Que dire, des fondements de cet enseignement, dont les motivations empiriques contrastent avec l'approche généralement rationnelle préconisée par Clerc :

³⁰⁸ *Ibid*, p.253.

³⁰⁹ Clerc, « École professionnelle française de photographie et de cinématographie, Son but - Ses programmes - Son fonctionnement », *Le Photographe*, 20 novembre 1923, p.269.

Il n'est pas douteux qu'un photographe, pour être complet, doit être quelque peu bricoleur et être à même, surtout s'il est installé loin de tout centre, de parer rapidement à quelques besoins urgents ; la pratique de certains procédés qui ont, à diverses reprises, obtenu quelques succès (silhouettes par découpage d'une photographie collée sur bois mince, portraits en relief, etc...) exigent de la part du photographe une certaine habileté manuelle³¹⁰.

On peut se demander si l'inclusion de ces cours, bien qu'ils représentent une petite partie du programme, ne vise pas à équilibrer les aspects pratiques et théoriques de la formation, conciliant ainsi, comme nous l'avons déjà évoqué, l'atelier et le laboratoire.

Le socle théorique

Dans le domaine des enseignements théoriques, l'approche de l'école ne présente pas de grande originalité, à l'exception d'une volonté marquée de fournir rapidement des bases solides en optique³¹¹. Les matières au programme telles que la chimie, la physique, l'arithmétique et la comptabilité sont courantes dans les écoles européennes visitées. Enfin, bien que l'histoire de l'art et l'esthétique soient également incluses, elles occupent une place résolument marginale dans le programme de l'école :

³¹⁰ *Ibid*, p.270.

³¹¹ « *L'enseignement théorique le plus immédiatement nécessaire à l'apprenti photographe nous paraît être celui de l'optique, que nous proposons donc d'épuiser dès la première année [...]* » *ibid*.

École Professionnelle Française de Photographie & de Cinématographie

SON BUT - SES PROGRAMMES - SON FONCTIONNEMENT (1)

PAR M. L.-P. CLERC

SECTION PHOTOGRAPHIQUE

EMPLOI DU TEMPS HEBDOMADAIRE	1 ^{re} ANNÉE			2 ^e ANNÉE		
	1 ^{er} Tr.	2 ^e Tr.	3 ^e Tr.	4 ^e Tr.	5 ^e Tr.	6 ^e Tr.
<i>Cours théoriques</i>						
Optique photographique.....	2 h.	2 h.	1 h.			
Physique (aéromètres, hygromètres, chaleur, électricité) ..				1 h.	1 h.	
Chimie et Technique photographique.....	4 h.	4 h.	4 h.	4 h.	4 h.	4 h.
Arithmétique (appliquée à l'optique et au commerce).....	1 h.	1 h.				
Comptabilité, Commerce, Législation fiscale et Sociale, Assurances (1).....			1 h.	1 h.	1 h.	1 h.
Histoire de l'Art, Esthétique (2).....				1 h.		
<i>Exercices pratiques</i>						
Dessin : plâtre, nature morte, anatomie, modèle vivant (fusain, crayon, plume, aquarelle) (3).....	8 h.	8 h.	9 h.	6 h.	6 h.	6 h.
Dessin géométrique et perspective, lettre, croquis coté, dessin industriel simple, lavis.....	2 h.	2 h.	1 h.			
Travail à l'atelier de pose (portrait et photo industrielle)...	5 h.	5 h.	5 h.	6 h.	8 h.	10 h.
Manipulations photographiques (travaux de laboratoire)...	10 h.	10 h.	10 h.	10 h.	10 h.	10 h.
Retouche négative.....			3 h.	3 h.	2 h.	1 h.
Retouche positive et coloriage.....				2 h.	2 h.	2 h.
Travaux manuels divers (4).....	2 h.	2 h.				
Travaux au dehors (alternant avec visites de musées, d'usines et d'ateliers, et avec conférences dans l'école).....	4 h.	4 h.	4 h.	4 h.	4 h.	4 h.
TOTAUX.....	38 h.	38 h.	38 h.	38 h.	38 h.	38 h.

(1) Les divers cours groupés sous cette rubrique devraient vraisemblablement être confiés à des professeurs différents.
 (2) Cet enseignement serait complété par quelques visites de Musées et monuments.
 (3) Le professeur de dessin (ou les professeurs) ne seraient présents, dans chaque groupe, qu'à une séance par semaine, les élèves appliquant, dans les autres séances, les principes indiqués.
 (4) Il y aurait lieu, aux diverses époques, d'engager pour quelques heures des ouvriers spécialistes.

(1) Voir les nos 109 et 110 du *Photographe*.

Figure.11 Emploi du temps hebdomadaire de la section photographique³¹²

Concernant la section cinématographique, Clerc ne développe pas particulièrement ses fondements, se limitant à présenter l'emploi du temps et les détails des cours sans fournir de commentaires supplémentaires. Ce choix est surprenant, car bien que la section cinématographique partage de nombreux cours avec celle de photographie, elle constitue un programme autonome. Cette approche, qui distingue clairement l'apprentissage de la cinématographie de la simple spécialisation ou option de fin de cycle photographique, représente une audace peu commune parmi les établissements visités. En complément des matières partagées avec le tronc commun

³¹² Clerc, « École professionnelle française de photographie et de cinématographie, Son but - Ses programmes - Son fonctionnement », *Le Photographe*, 5 décembre 1923, p.281.

photographique et des exercices pratiques spécifiques à la cinématographie, le socle théorique se distinguent par l'inclusion de cours d'électricité et de mécanique :

École Professionnelle Française de Photographie & de Cinématographie
 SON BUT - SES PROGRAMMES - SON FONCTIONNEMENT (1)
 PAR M. L.-P. CLERC

SECTION PHOTOGRAPHIQUE

EMPLOI DU TEMPS HEBDOMADAIRE	1 ^{re} ANNÉE			2 ^e ANNÉE		
	1 ^{er} Tr.	2 ^e Tr.	3 ^e Tr.	4 ^e Tr.	5 ^e Tr.	6 ^e Tr.
<i>Cours théoriques</i>						
Optique photographique.....	2 h.	2 h.	1 h.			
Physique (aéromètres, hygromètres, chaleur, électricité) ..				1 h.	1 h.	
Chimie et Technique photographique.....	4 h.	4 h.	4 h.	4 h.	4 h.	4 h.
Arithmétique (appliquée à l'optique et au commerce)....	1 h.	1 h.				
Comptabilité, Commerce, Législation fiscale et Sociale, Assurances (1).....			1 h.	1 h.	1 h.	1 h.
Histoire de l'Art, Esthétique (2).....				1 h.		
<i>Exercices pratiques</i>						
Dessin : plâtre, nature morte, anatomie, modèle vivant (fusain, crayon, plume, aquarelle) (3).....	8 h.	8 h.	9 h.	6 h.	6 h.	6 h.
Dessin géométrique et perspective, lettre, croquis coté, dessin industriel simple, lavis.....	2 h.	2 h.	1 h.			
Travail à l'atelier de pose (portrait et photo industrielle)...	5 h.	5 h.	5 h.	6 h.	8 h.	10 h.
Manipulations photographiques (travaux de laboratoire) ..	10 h.	10 h.	10 h.	10 h.	10 h.	10 h.
Retouche négative.....			3 h.	3 h.	2 h.	1 h.
Retouche positive et coloriage.....				2 h.	2 h.	2 h.
Travaux manuels divers (4).....	2 h.	2 h.				
Travaux au dehors (alternant avec visites de musées, d'usines et d'ateliers, et avec conférences dans l'école).....	4 h.	4 h.	4 h.	4 h.	4 h.	4 h.
TOTAUX.....	38 h.	38 h.	38 h.	38 h.	38 h.	38 h.

(1) Les divers cours groupés sous cette rubrique devraient vraisemblablement être confiés à des professeurs différents.
 (2) Cet enseignement serait complété par quelques visites de Musées et monuments.
 (3) Le professeur de dessin (ou les professeurs) ne seraient présents, dans chaque groupe, qu'à une séance par semaine, les élèves appliquant, dans les autres séances, les principes indiqués.
 (4) Il y aurait lieu, aux diverses époques, d'engager pour quelques heures des ouvriers spécialistes.

(1) Voir les nos 109 et 110 du *Photographe*.

Figure.12 Emploi du temps hebdomadaire de la section cinématographique³¹³

Notons enfin que les enseignements cinématographiques, sont aussi conçus pour des étudiants désirant uniquement se spécialiser. Dans ce parcours-là, trois axes de perfectionnement sont alors proposés : la projection, les manipulations cinématographiques en laboratoire, et la prise de vues.

³¹³ Clerc, « École professionnelle française de photographie et de cinématographie, Son but - Ses programmes - Son fonctionnement », *Le Photographe*, 20 décembre 1923, p.297.

Les plans

Paul Montel profite du dernier numéro du *Photographe* de l'année 1923 pour dresser un bilan et, plus important encore, établir la feuille de route du développement de l'école. Avant de nous pencher sur ces aspects, il est intéressant de noter que les plans de l'école sont commentés par Paul Montel lui-même, et non par Louis-Philippe Clerc :

L'examen des plans schématiques de l'Ecole montre que les types des laboratoires, des ateliers ont été établis avec soin, pour se rapprocher le plus possible des types industriels, - et cet ensemble de documents prouve, nous l'espérons, la méthode et le soin avec lesquels les multiples problèmes se rattachant à la création d'une Ecole Professionnelle de Photographie ont été étudiés et mis au point³¹⁴.

Notre analyse ne se focalisera pas spécifiquement sur les détails des plans reproduits ci-après, puisqu'ils ne mèneront pas à la construction des bâtiments envisagés. Nous reviendrons plutôt sur le parcours complexe qui a mené à la vraie localisation de l'école.

En décembre 1923, Paul Montel annonce publiquement que la société d'études a acheté un terrain rue Ernest-Cresson pour y construire le bâtiment censé accueillir l'école³¹⁵. Un retour dans la correspondance entre la famille Lumière et Paul Montel nous permet d'éclaircir certains points. Une lettre envoyé par Paul Montel à Louis Lumière le 24 juillet 1923 nous apprend qu'un avant-projet de plan est en cours d'élaboration : « *De concert avec M. Joly, architecte à Paris, 9 rue de*

³¹⁴ Paul Montel, « École professionnelle française de photographie et de cinématographie à Paris », *Le Photographe*, 20 décembre 1923, p.293.

³¹⁵ « *Tout le monde nous convie donc à nous mettre sans retard à l'œuvre ; les travaux de construction vont commencer sur le terrain acquis par la Société de l'Ecole Professionnelle de Photographie et de Cinématographie, rue Ernest-Cresson, et l'ouverture des cours aura lieu en octobre 1925 [ce qui ne sera pas le cas, l'ouverture ayant lieu en novembre 1926].* » *ibid*, p.294.

*Babylone, nous établissons un avant-projet de la construction de l'Ecole.*³¹⁶ » À ce stade, il n'est pas encore certain que le terrain ait été acquis. Le 11 septembre 1923, Paul Montel sollicite Louis Lumière pour qu'il signe une procuration l'autorisant : « [...] *de traiter l'acquisition du terrain destiné à la construction de [l'] école*³¹⁷. » On peut imaginer qu'il s'agit vraisemblablement du terrain rue Ernest-Cresson. Montel précise dans cette même lettre, que les plans seront finalisés à la fin du mois. La réponse de Louis Lumière du 13 octobre 1923 suggère qu'il a reçu et examiné les plans :

Quant aux plans, ils me paraissent fort bien étudiés et ils prévoient à peu près tout ce qui peut être utile mais malheureusement, ils donnent un peu l'impression d'une Ecole de Photographie vue par le gros bout de la lorgnette ! A part les deux ou trois grandes salles de réunion, toutes les autres me semblent devoir être bien exigües. Mais vous avez vu avec M. Clerc comment étaient organisées les Ecoles de l'Etranger et pouvez juger, mieux que moi, de ce qui sera nécessaire. Nous en recauserons donc à la prochaine réunion que j'ai bien noté pour le 26 octobre [...]³¹⁸

Louis Lumière exprime son scepticisme quant à la taille des installations, jugées trop petites, ce à quoi Montel réplique le 22 octobre que les plans sont établis à la hauteur des moyens financiers disponibles :

[...] Je tiens à vous donner les raisons qui ont fait que nous n'avons pu envisager la création, en France, d'une Ecole Professionnelle de Photographie & de Cinématographie, conçue sur les plans de celles existantes à l'étranger, qui sont, pour la plupart, des annexes d'Universités et dont quelques-unes sont de véritables palais, construites par

³¹⁶ Lettre du 6 juillet 1923 de M. Paul Montel à M. Louis Lumière, Société française de photographie, 262 Dossier Lumière.

³¹⁷ Lettre du 11 septembre 1923 de M. Paul Montel à M. Louis Lumière, Société française de photographie, 262 Dossier Lumière.

³¹⁸ Lettre du 13 octobre 1923 de M. Louis Lumière à M. Paul Montel, Société française de photographie, 262 Dossier Lumière.

l'Etat, ou avec sa participation, avant la guerre. Nous ne disposons pas de moyens financiers suffisants pour réaliser de tels projets, - les aurions-nous à notre disposition, je craindrai que la rémunération des capitaux engagés soit une lourde charge pour l'Ecole et n'entrave son développement. Les deux écoles types d'enseignement technique, que nous avons visitées, celles de Munich et de Vienne, ont eu des débuts bien modestes, plus modestes mêmes que ceux de l'Ecole que nous nous proposons de fonder, - ce qui n'a pas empêché ces Ecoles d'acquérir une réputation mondiale³¹⁹.

Cette préoccupation semble logique dans un contexte où l'école ne dispose pas du soutien massif des pouvoirs publics comme c'est le cas pour certaines écoles à l'étranger. Montel préconise une certaine prudence pour éviter que les investissements fonciers n'entravent le fonctionnement ou l'expansion de l'établissement. Après ce dernier échange, la correspondance entre Montel et Lumière s'arrête là sur le sujet du terrain et des plans.

L'explication officielle concernant l'abandon du projet de construction initial est fournie par Paul Montel dans *Le Photographe* du 20 juin 1926, quelques mois avant l'ouverture de l'école en novembre :

La ville de Paris, appréciant également à sa valeur l'importance de la Photographie et de la Cinématographie, le rôle important qu'elles jouent actuellement dans toutes les manifestations de l'activité humaine, et qui sera plus considérable encore dans l'avenir, a tenu à s'associer à la création de cette Ecole et à en faciliter la prompte réalisation. Sur la proposition de M. Deville, Président de la 4^e Commission à l'Hôtel de Ville, elle a concédé à la Société [société d'études] un vaste immeuble situé 85, rue de Vaugirard [15^e arrondissement de Paris], d'une superficie double de celle du terrain que la Société

³¹⁹ Lettre du 22 octobre 1923 de M. Paul Montel à M. Louis Lumière, Société française de photographie, 262 Dossier Lumière.

avait acquis rue Ernest-Cresson dans le but d'y édifier l'École. Par ce fait, ce terrain est devenu sans objet ; il sera mis en vente lorsque le moment sera jugé opportun³²⁰.

La décision d'annuler la construction des infrastructures initialement prévues serait donc motivée par la concession d'un bâtiment et d'un terrain plus grands par la ville de Paris. Si cette explication paraît cohérente, étant donné que la société d'études n'a qu'à prendre en charge l'aménagement du bâtiment, il reste des interrogations concernant la chronologie. Il semble en effet que rien n'a été construit sur le terrain rue Ernest-Cresson jusqu'en juin 1926. Bien que nous ne disposions pas de documents explicites pour clarifier cette situation, il est plausible, d'après les discussions entre Paul Montel et Louis Lumière, que la décision a été prise de privilégier la recherche d'un partenaire public pour résoudre la question foncière, à l'instar de ce qui se fait à l'étranger, plutôt que de mobiliser les capitaux nécessaires à la construction intégrale de toute une infrastructure scolaire.

³²⁰ Paul Montel, « École professionnelle de photographie et de cinématographie », *Le Photographe*, 20 juin 1926, p.193-194.

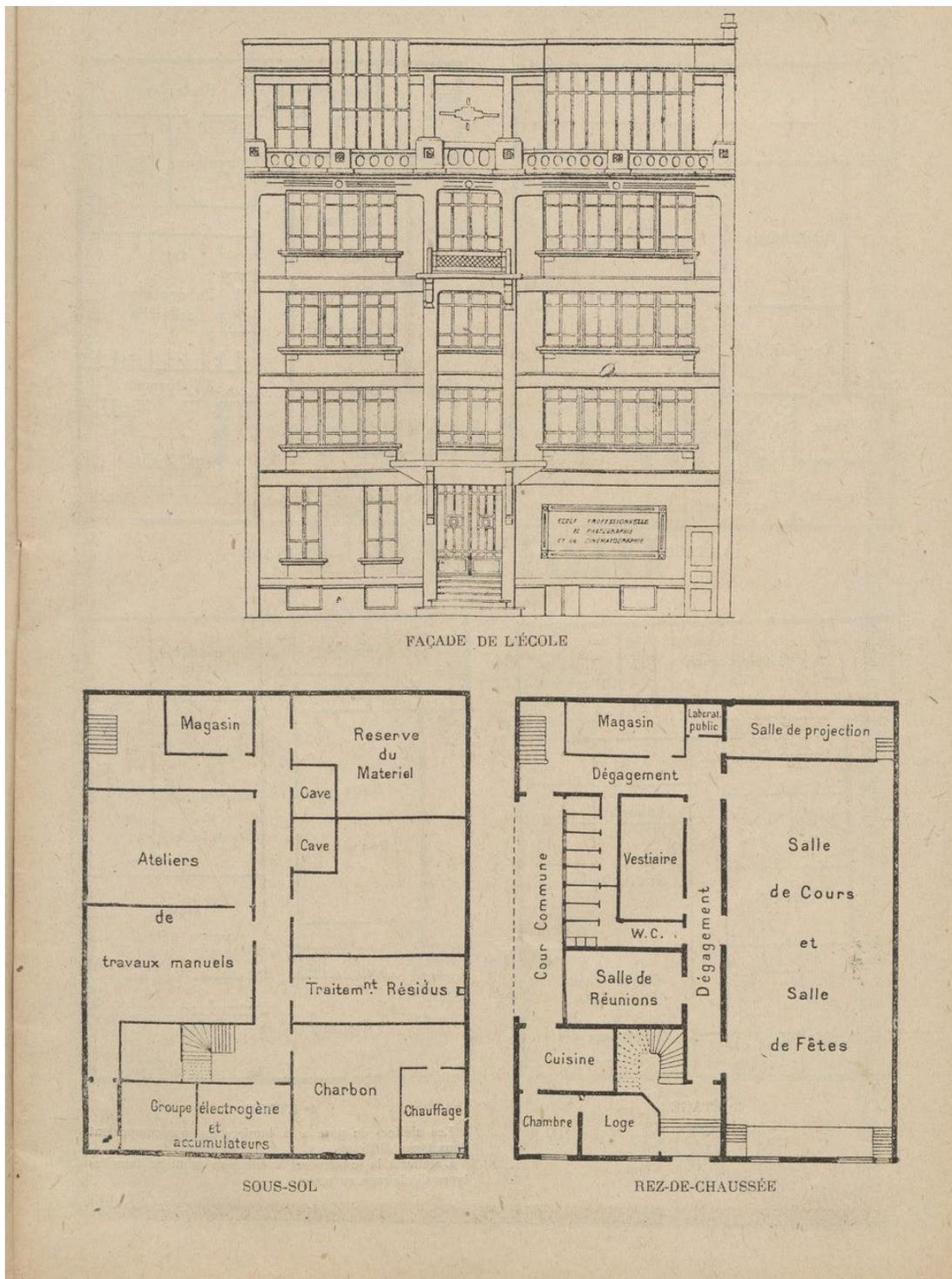
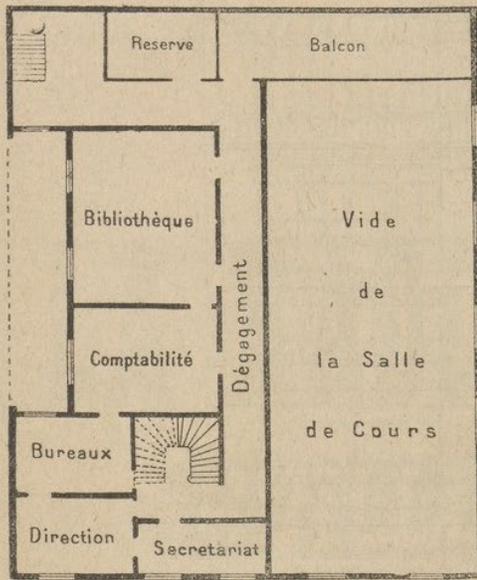
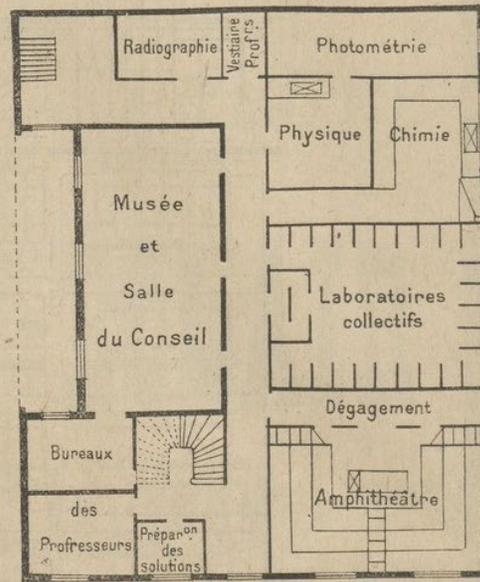


Figure.13 Plans de l'ETPC en décembre 1923, 2 feuillets³²¹

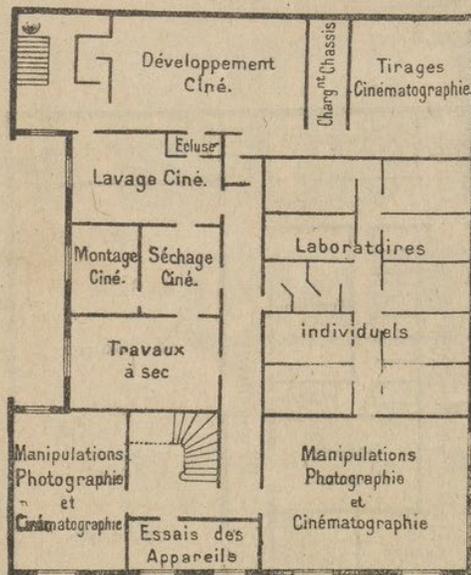
³²¹ Montel, « École professionnelle française de photographie et de cinématographie à Paris », *Le Photographe*, 20 décembre 1923, p.295-296.



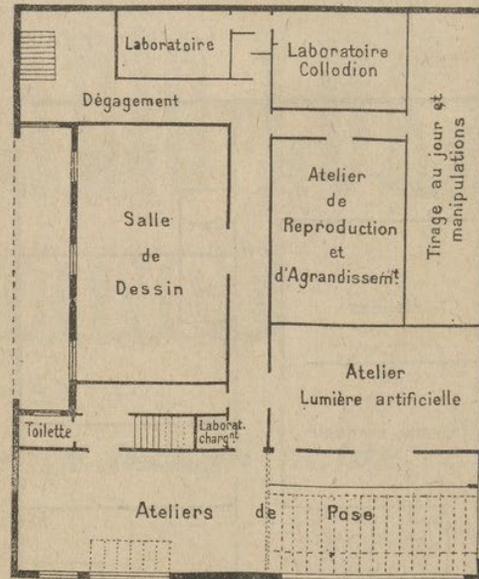
1^{er} ÉTAGE



2^e ÉTAGE



3^e ÉTAGE



4^e ÉTAGE

Les ateliers de pose à la lumière du jour comportent deux types différents.
L'atelier à la lumière artificielle sera muni de tous les types d'éclairage en usage.

Situation administrative

Enfin, examinons la situation administrative du projet d'école. Nous organiserons les informations selon qu'elles soient de nature institutionnelles ou financières et distinguerons les éléments déjà réalisés de ceux qui restent en chantier.

Au niveau institutionnel, la liste des contributeurs, dévoilée initialement dans *Le Photographe* le 5 novembre 1923, s'est considérablement élargie en peu de temps, comme le montre la nouvelle liste présentée le 20 décembre 1923. Outre le ralliement de plusieurs personnalités influentes, le développement le plus significatif réside dans l'engagement des principaux syndicats de la photographie. Ces derniers apportent leur caution morale sous la forme d'un patronage, mais également une participation active dans le cadre d'un comité de perfectionnement dédié à la révision des orientations pédagogiques. Au registre des engagements à concrétiser, il est rapporté que la société d'études est en discussions, ou prévoit d'entamer des discussions, avec diverses institutions publiques :

La Société Française de Photographie, la Chambre Syndicale de la Photographie et de ses applications, l'Association Syndicale des Photographes Français, l'Association Professionnelle des Photographes de Normandie, qui elles aussi ont étudié la question d'une Ecole Française de Photographie, ont approuvé notre projet en nous accordant leur patronage et en participant à nos travaux, par la nomination de délégués qui feront partie de notre Comité de Perfectionnement.

En outre des membres fondateurs dont nous avons donné la liste page 250 de notre numéro du 5 novembre dernier, de nombreuses personnalités du monde photographique, parmi lesquelles MM. le Général Sébert, membre de l'Institut, président de la Société Française de Photographie ; Fabry, directeur de l'Institut d'Optique ; Nadar [Paul], président d'honneur de la Chambre Syndicale Française de la

Photographie ; Wallon, Puyo, Braun, Cousin, etc..., ont accepté de faire partie du Comité de patronage et du Comité de perfectionnement de l'Ecole.

Le Directeur de l'Enseignement technique, au Ministère de l'Instruction publique, a bien voulu nous promettre de faire tous ses efforts pour faire accorder, au plus tôt, à l'Ecole, le patronage et une subvention de l'Etat.

Des demandes seront faites auprès du Conseil municipal et de la Chambre de Commerce [de Paris] pour obtenir leur appui³²².

Lors de l'annonce initiale de la constitution de la société d'étude en novembre 1923, Montel indique que les premiers contributeurs ont apporté un capital de 300 000 francs. Fin 1923, la société d'étude fait savoir que : « [...] *le Conseil d'administration a décidé que toutes les personnes, exerçant une industrie se rattachant à la photographie, seront admises à souscrire aux 9.000 actions, de 100 francs chacune, qui viennent d'être créées [...]*³²³ » Un nouveau détour par la correspondance entre Paul Montel et la famille Lumière montre que cette augmentation de capital est en discussion au moins depuis le 22 octobre 1923³²⁴, révélant ainsi que la nécessité de disposer de plus de liquidités est un véritable enjeu pour l'établissement. Bien que des fonds aient été levés, suffisamment pour acquérir un terrain, ils sont apparemment insuffisants pour construire les infrastructures nécessaires. La situation financière est d'autant plus préoccupante qu'il est question d'une augmentation substantielle du capital initial qu'on envisage de porter au triple. À la fin de l'année 1923, la question de la capitalisation est dans tous les cas au cœur des préoccupations et figure en bonne place à l'agenda. Ce sujet, crucial pour le développement de l'établissement, sera

³²² *Ibid*, p.293-294.

³²³ *Ibid*, p.294.

³²⁴ Lettre du 22 octobre 1923 de M. Paul Montel à M. Louis Lumière, Société française de photographie, 262 Dossier Lumière.

exploré plus en détail, notamment lorsque nous examinerons les bilans comptables, des documents qui nous permettront de mieux comprendre et d'interpréter les données financières.

Paul Montel conclut son bilan avec des propos qui ne correspondent pas aux deux catégories que nous avons définies, mais qui nécessitent d'être analysés :

Puisque la fin de l'année approche, qu'il nous soit permis de formuler un vœu : nous souhaitons ardemment que cette Ecole de Photographie devienne la maison commune de la Photographie, le siège des réunions des photographes, de leurs travaux, de leurs congrès, et que de la collaboration de tous naisse une ère de prospérité et de prestige pour la photographie française³²⁵.

Montel exprime une vision ambitieuse pour l'école et envisage qu'elle devienne un centre névralgique pour la communauté professionnelle. Ce projet qui consiste à faire d'elle, une *maison commune de la photographie* souligne non seulement une aspiration à l'unité et à la collaboration, mais marque également la reconnaissance de son potentiel à fédérer l'industrie. En suggérant qu'elle pourrait servir de pivot pour l'ensemble du secteur, Montel manifeste une certaine compréhension du rôle institutionnel qu'elle est destinée à jouer ; un rôle qui va au-delà de la formation pour toucher directement à la consolidation des secteurs photographiques et cinématographiques en France.

³²⁵ Montel, « École professionnelle française de photographie et de cinématographie à Paris », *Le Photographe*, 20 décembre 1923, p.294.

Troisième partie
L'École technique de photographie et de cinématographie
Premier cycle d'activité (1924-1937)



Figure.14 M. Louis Lumière accompagné des étudiants de l'ETPC³²⁶

³²⁶ Ci-après, un extrait de l'article qui accompagne cette photo : « Une manifestation toute spontanée, et qui a vivement touché M. Louis Lumière, s'est déroulée à l'École Technique de Photographie, le mercredi 18 décembre [1935]. Ayant appris que, ce jour-là, M. Lumière présidait le Conseil d'Administration de l'École, les élèves manifestèrent le désir de lui adresser l'expression de leur respectueuse admiration. [...] Il [Louis Lumière] acquiesça au désir qui lui était exprimé, remercia les élèves, leur vanta la beauté du travail et voulut bien se faire photographier parmi eux. » La rédaction, « M. Louis Lumière à l'École technique de photographie et de cinématographie », *Le Photographe*, 5 janvier 1936, p.10.

À la fin de l'année 1923, le projet d'une école de photographie et de cinématographie, mené par Paul Montel et soutenu par le secteur industriel, atteint ses premiers objectifs mais doit encore compléter plusieurs étapes nécessaires. Le programme pédagogique, ambitieux et axé sur la pratique, définit les bases de la formation. Sur le plan structurel, le projet requiert des investissements privés supplémentaires ainsi que des subventions des pouvoirs publics pour garantir son aboutissement. Paul Montel, qui représente les industriels, exprime son souhait que l'école devienne un centre fédérateur pour les professionnels de la photographie et du cinéma, influençant ainsi de manière significative les pratiques dans ces domaines. Ces éléments constituent le socle et la feuille de route préparant à l'ouverture de l'école.

Les informations concernant les premières années d'activité de l'École technique de photographie et de cinématographie (ETPC) sont rares et incomplètes. Cette situation résulte principalement du manque d'archives documentant cette période. Cette carence peut s'expliquer par le caractère privé de l'école, qui a vraisemblablement restreint la conservation de documents officiels, contrairement aux pratiques habituelles de conservation qui prévalent au sein des institutions publiques³²⁷. Face à cette carence d'archives, les recherches se sont principalement fondées sur un corpus restreint, composé essentiellement des premières maquettes pédagogiques conservées à l'École nationale supérieure Louis Lumière (ENSL), héritière directe de l'ETPC. Ces documents n'ont souvent été analysés que superficiellement, sans les contextualiser avec la phase de développement initial de l'école. De plus, les coupures de presse et les commentaires

³²⁷ « Ce caractère privé explique en partie l'absence d'archives de l'École concernant sa constitution. Elles ont été gardées par les initiateurs du projet qui les ont eux-mêmes cédées lors de ventes publiques, ou versées comme archives privées à la Société française de photographie. Aucune personne n'est affectée à la conservation des archives et du musée constitué d'objets offerts par la profession. Les déménagements successifs ont, eux aussi, largement contribué à la perte de documents essentiels, d'ordre administratif, pédagogique, détenus in situ. » Denoyelle, « Lumières sur les archives de l'ENS Louis-Lumière », p.102.

épars, bien que précieux, forment un ensemble hétérogène souvent traité sans méthodologie rigoureuse, accentuant ainsi la fragmentation de notre compréhension de cette période fondatrice.

Pour combler ces lacunes, l'étude s'est concentrée sur l'exploration détaillée des archives disponibles, offrant une compréhension plus complète et nuancée de l'ETPC. Cette démarche cherche à reconstituer le contexte et les ambitions initiales de l'école, tout en suivant son développement pour ne pas la réduire à un simple événement isolé sans lien avec ses aspirations et son impact sur la profession. Cette dernière partie de nos recherches, axée sur les années suivant l'ouverture de l'école, examine les données relatives à son fonctionnement et évalue dans quelle mesure les objectifs initiaux ont été respectés ou redéfinis

La première période de cette partie s'étend de janvier 1924 à novembre 1926, marquant les dernières étapes préparatoire avant l'ouverture de l'ETPC. Durant cette période, bien que les avancées soient modestes, elles suivent fidèlement la feuille de route établie fin 1923, consolidant ainsi les fondations nécessaires pour concrétiser le projet. Ensuite, notre étude se penche sur des aspects spécifiques de l'activité de l'école entre 1926 et 1937, année où l'école passe sous le giron de l'État. Le choix de limiter notre périodisation à l'année 1937 s'explique par plusieurs facteurs. D'une part, la transformation de l'ETPC d'une initiative privée à une entité gérée également par l'État met fin à la gouvernance exclusivement privée de l'école. D'autre part, nous avons choisi d'exclure l'analyse de l'activité de l'école durant la Seconde Guerre mondiale. Les conflits, comme observé, constituent des périodes d'exception qui peuvent altérer de manière significative le fonctionnement des institutions. En se concentrant sur les années qui précèdent la guerre, notre objectif est d'éviter que nos recherches se détournent de l'enseignement technique en raison de la nécessité de contextualiser l'impact du conflit sur le fonctionnement de l'ETPC, et plus généralement sur le fonctionnement des institutions, du marché, etc. Cette approche nous permet

de fournir une analyse ciblée et contextualisée, en posant des jalons pour des recherches futures tout en reconnaissant les limites et les défis posés par l'absence de données complètes pour certaines périodes de l'histoire de l'ETPC.

Le corpus est constitué de deux ensembles documentaires principaux, accompagnés de sources complémentaires. Le premier repose sur les revues *Le Photographe* et *L'Informateur de la photographie*, dont nous poursuivons le dépouillement. Le second provient du fonds Louis Gaumont, conservé à la Cinémathèque française et regroupe des éléments classés sous la thématique, *Léon Gaumont : École Technique de Photographie et de Cinématographie*. Cette collection comprend des correspondances entre Paul Montel et Léon Gaumont, abordant divers aspects liés à l'activité de l'école : ses étudiants, son fonctionnement administratif, son programme, sa comptabilité, etc. Ces documents offrent un éclairage sur l'engagement de Léon Gaumont, illustrant son rôle actif et son intérêt pour l'ETPC en tant que laboratoire de recherches. Il est important de noter que ces données sont restées largement sous-exploitées, probablement en raison de leur classement sous le nom de Louis Gaumont, fils de Léon Gaumont et principal donateur du fonds. Parmi les documents qui complètent notre corpus, nous nous concentrerons principalement sur les dernières correspondances entre Paul Montel et la famille Lumière, qui précisent parfois certains aspects de l'activité de l'école. En outre, nous aborderons l'intervention de Jean Zay, alors ministre de l'Éducation nationale et des Beaux-Arts, lors des auditions du groupe interparlementaire pour la défense du cinématographe, tenues le 3 février 1937. À cette occasion, Jean Zay émet plusieurs critiques à l'encontre de l'ETPC, peu avant que l'école ne soit placée sous administration publique.

Notre analyse s'articule en trois chapitres. Le premier couvre la période de janvier 1924 à décembre 1926, durant laquelle nous examinerons les dernières étapes du développement de l'école

jusqu'à son ouverture. Le deuxième s'étend de janvier 1927 à décembre 1937, avec une analyse des activités, de l'offre de cours et des profils d'étudiants. Enfin, le troisième se concentre sur l'année 1937, en particulier sur les négociations concernant la nationalisation de l'école.

Il convient de souligner certaines contraintes propres à cette partie. Premièrement, notre analyse peut être limitée par un manque de diversité des perspectives. Cette situation découle principalement de notre choix de privilégier un corpus aussi peu fragmenté que possible. Les années 1930 sont marquées par l'émergence de nouveaux groupes avec des revendications distinctes, où des regroupements d'auteurs, de techniciens et d'ouvriers du cinéma ont mis en avant la qualité artistique, dépassant les préoccupations de rentabilité³²⁸. Cependant, nos sources se concentrent principalement sur des perspectives associées au patronat et aux interactions réglementaires avec l'État. Bien que nous soyons conscients de cette limitation, nous avons choisi de ne pas répéter des analyses déjà bien établies sur ces nouveaux courants, en nous limitant à des commentaires contextuels plutôt qu'à une recontextualisation complète. Deuxièmement, l'incomplétude des archives, en particulier pour la période 1926-1937, limite notre capacité à fournir une analyse continue et exhaustive de l'activité de l'école. Cette fragmentation des données disponibles constitue un obstacle que seule la découverte de nouvelles archives pourrait permettre de surmonter. Troisièmement, il est nécessaire de situer cette dernière partie dans la progression générale de nos recherches. Nous avons choisi de conclure notre périodisation en 1937, évitant ainsi d'aborder les événements de la Seconde Guerre mondiale. Cela exclut l'analyse de développements ultérieurs, tels que la création du Comité d'organisation de l'industrie

³²⁸ Pascal Ory, « Le cinéma », dans *La belle illusion : Culture et politique sous le signe du Front populaire*, Paris, CNRS Éditions 2016, p.417-469.

cinématographique en 1940³²⁹ et de l'Institut des hautes études cinématographiques en 1943. Nous aurions pu comparer et mettre en perspective l'ETPC avec ces institutions qui concrétisent des résolutions et des débats entamés dans les années 1930. Ce choix nous prive d'une contextualisation complète des développements postérieurs, mais il ouvre également des perspectives pour des travaux futurs, en invitant à une exploration plus large des impacts et des transformations dans le secteur de l'enseignement cinématographique au-delà de la période étudiée.

En résumé, cette dernière partie de nos recherches vise à offrir une compréhension approfondie et nuancée des premières années d'opération de l'école jusqu'à son passage sous le contrôle de l'État en 1937. À travers l'examen minutieux des données disponibles et la mise en perspective des actions entreprises, cette section cherche à dévoiler les dynamiques qui ont modelé l'évolution de l'ETPC. En se focalisant sur ce segment de l'histoire de l'école, nous espérons non seulement combler les lacunes existantes dans la littérature mais aussi encourager de futures recherches sur l'impact prolongé de ces évolutions sur le développement de l'enseignement technique cinématographique en France.

³²⁹ « Le cinéma est réglementé par la loi du 26 octobre 1940. Le 2 décembre 1940, le Comité d'organisation de l'industrie cinématographique est créé par décret [...] Le gouvernement de Vichy d'abord, les gouvernements de la Libération ensuite, ne cessent de puiser dans les rapports des commissions de la fin de la Troisième République pour établir la législation française en matière de cinéma. » Jacques Choukroun, *Comment le parlant a sauvé le cinéma français : Une histoire économique 1928-1939*, Paris & Perpignan, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma & Cinémathèque euro-régionale Institut Jean Vigo, 2007, p.317.

Chapitre 6

Vers l'ouverture de l'école

Quel sort pour les engagements pris fin 1923 ? Déterminer ceux qui ont été maintenus, intensifiés, réorientés ou abandonnés est essentiel pour comprendre leur impact sur l'école. En effet, ces ajustements constituent les fondations de l'établissement et définissent le cadre de son développement.

Faute d'archives administratives, telles que, par exemple, les actes de la société d'études, les revues *Le Photographe* et *L'Informateur de la photographie* jouent un rôle crucial en documentant la période qui court de janvier 1924 à l'ouverture de l'école en novembre 1926. Ces publications diffusent régulièrement des articles qui, non seulement relatent l'avancement du projet, mais visent également à mobiliser le soutien des professionnels. *Le Photographe* adopte un angle grand public et communicatif, alors que *L'Informateur* offre une perspective plus orientée vers les aspects corporatifs, enrichissant ainsi notre compréhension du projet avec des vues diversifiées.

L'analyse est structurée en fonction des données disponibles, avec une périodisation qui varie entre semestres et années. Bien que ce découpage soit approprié pour une période courte, il reste inégal en raison des variations dans la quantité d'informations. Pour faciliter la compréhension et éviter une narration désordonnée, un réordonnement thématique a été nécessaire, introduisant un équilibre quelque peu artificiel. Chaque section commence par les informations issues du *Photographe*, plus abondantes, avant de passer à celles de *L'Informateur*. Cette approche permet de suivre la progression du projet tout en offrant une vue d'ensemble cohérente.

1. 1924, consolider des partenariats

Les articles publiés en 1924 chroniquent l'ensemble de la campagne de promotion de l'école, un aspect moins connu de l'engagement de Paul Montel. Ces publications détaillent notamment ses efforts pour sensibiliser les syndicats régionaux et attirer des actionnaires en insistant sur les potentiels retours sur investissement. Parallèlement, l'école consolide ses liens avec les pouvoirs publics, notamment avec la Direction générale de l'enseignement technique (DGET), établissant des partenariats stratégiques qui s'avéreront essentiels pour son développement.

La province pour cible

Dès le début de l'année 1924, l'édition du 20 janvier du *Photographe* montre que Paul Montel n'a pas interrompu ses efforts. Un compte-rendu dans la rubrique *Le bulletin corporatif* revient sur une réunion de l'Association professionnelle des photographes de Normandie, qui s'est tenue le 17 décembre 1923 à Rouen³³⁰. Là-bas, Paul Montel, délégué du comité d'organisation de l'école, a exposé le budget prévisionnel. Les coûts associés à l'achat du terrain, à la construction du bâtiment et au fonctionnement général ont été estimés à 1 200 000 francs. Cette somme justifie l'ouverture de souscriptions à hauteur de 900 000 francs, complétant les 300 000 francs du capital initial, et met en lumière l'ampleur financière du projet ainsi que les défis de financement restants.

Devant les membres de l'association, Montel avance deux arguments pour solliciter leur contribution. Premièrement, il soutient que l'école doit être la propriété des professionnels du secteur et envisage qu'elle agisse comme un centre névralgique, révélant ainsi les ambitions

³³⁰ La rédaction, « Le bulletin corporatif, Association professionnelle des photographes de Normandie, Extrait du procès-verbal de la séance du 17 décembre 1923 », *Le Photographe*, 20 janvier 1924, p.20-21.

institutionnelles du projet. Deuxièmement, il introduit la notion de *revenus*, une expression qui, au fil de ses interventions et articles, sera formulée de manière plus directe, culminant dans l'utilisation du terme *dividendes*³³¹ pour encourager davantage d'investissements :

Le terrain a été acheté 300.000 fr. avec les fonds déjà souscrits par le Comité actuellement formé ; le capital nécessaire à la construction et à son fonctionnement (achat du terrain compris) a été fixé après étude à 1.200.000 fr. Des actions de la Société (fondée à ce taux) seront offerts aux photographes à raison de 100 francs par action payable par quarts au fur et à mesure des besoins et comporteront, outre le revenu, des avantages particuliers aux souscripteurs : possibilité de renseignements sur insuccès professionnels, analyses gratuites, visites du matériel et des nouveautés en service à l'école, démonstrations et essais des différents types d'éclairages artificiels, cartes gratuites pour les conférences, remises sur les frais de cours à suivre, etc.³³²

Lors de cette intervention, Paul Montel annonce que Louis-Philippe Clerc est alors envisagé comme directeur et que l'ouverture de l'école est prévue en 1925. L'accueil du projet par la corporation, tel que rapporté dans le procès-verbal, est positif, l'association ayant accepté de rejoindre le comité de patronage. Les seules préoccupations exprimées par ses membres concernent la nécessité d'un hébergement pour les étudiants de province et l'importance d'un stage pratique, calqué sur les pratiques éducatives suisses, comme critère essentiel pour l'obtention du diplôme. Cette intervention montre comment Paul Montel a étendu sa stratégie de promotion en province, une facette moins connue de son engagement. On peut supposer qu'il profitait de ces occasions

³³¹ Dans un article du 5 mars 1924 dans lequel Paul Montel donne la liste des actionnaires, ce dernier met en avant la possibilité pour les investisseurs de percevoir des dividendes : « *Quand on considère la prospérité des Ecoles de photographie dans les pays étrangers, qui parfois en comptent plusieurs, pourquoi l'unique Ecole Française de Photographie, à laquelle a été adjointe une importante section de cinématographie, industrie dont le développement ne cesse de s'accroître, ne ferait-elle pas de bénéfices qui permettraient de distribuer aux actionnaires un dividende raisonnable.* » Paul Montel, « École professionnelle de photographie et de cinématographie, Liste des actionnaires », *Le Photographe*, 5 mars 1924, p.61.

³³² La rédaction, « Le bulletin corporatif, Association professionnelle des photographes de Normandie, Extrait du procès-verbal de la séance du 17 décembre 1923 », *Le Photographe*, 20 janvier 1924, p.20.

pour promouvoir l'école, mais aussi pour proposer des espaces publicitaires dans ses journaux. Cet engagement est également documenté dans *Le Photographe* du 5 mai 1924, qui rapporte sa réunion avec le Syndicat professionnel des photographes de Lyon et de la région lyonnaise³³³. La publication fréquente de procès-verbaux de syndicats et d'associations de province suggère que Montel effectuait régulièrement ce type de démarchage. Cette activité de promotion à travers différentes régions est d'ailleurs cohérente avec son passé de représentant de commerce itinérant et son talent reconnu pour la communication.

Jusqu'en mars, les mises à jour sur le développement de l'école continuent d'apparaître dans *Le Photographe*, bien que de manière plus succincte. L'essentiel de la communication est alors axé sur des appels à souscrire des actions de l'école. La rhétorique employée pour convaincre évolue durant cette période. En février, il est question pour les investisseurs d'une *rémunération raisonnable*³³⁴ des capitaux, qui se transforme en mars en une promesse de *dividende raisonnable*. Cette progression sémantique s'accompagne d'une mise en valeur des actifs fonciers et le terrain acquis et les futures infrastructures sont désormais présentés comme des garanties³³⁵. C'est également à cette période que le nom et la profession des actionnaires commencent à être régulièrement publiés dans la revue. Ces informations montrent qu'une proportion significative des contributeurs est constituée d'indépendants de province, principalement des photographes et des revendeurs de matières premières et de matériel. Cette répartition offre un contraste marqué avec

³³³ « *Le Syndicat se réunissait le 17 mars pour entendre M. Montel, directeur du journal Le Photographe, au sujet de l'École de Photographie en formation.* » La rédaction, « Le bulletin corporatif, Syndicat professionnel des photographes de Lyon et de la région Lyonnaise, Extraits des procès-verbaux, Séance supplémentaire du 17 mars 1924 », *Le Photographe*, 5 mai 1924, p.142.

³³⁴ Paul Montel, « École professionnelle de photographie et de cinématographie », *Le Photographe*, 5 février 1924, p.31.

³³⁵ « [...] *Le montant de la souscription en cours est gagée par le terrain et l'immeuble qui va être édifié [...]* » Montel, « École professionnelle de photographie et de cinématographie, Liste des actionnaires », *Le Photographe*, 5 mars 1924, p.61.

le caractère élitiste et parisianiste des premiers actionnaires, soulignant ainsi l'efficacité du plan de décentralisation mis en place.

Dans l'édition du 5 mars 1924, l'appel à souscription est accompagné d'une réponse ferme de Paul Montel qui confronte les détracteurs de l'école favorables à l'apprentissage traditionnel et préoccupés par la concurrence potentielle des techniciens mieux formés. Montel réfute leurs critiques, arguant que la formation en atelier aggrave la crise de la main-d'œuvre en saturant le marché avec des travailleurs insuffisamment qualifiés³³⁶. Quant à l'apparition d'une nouvelle génération de professionnels, il soutient que cela prendra entre 30 et 40 ans avant que les diplômés de l'école ne dominent le marché, une période après laquelle la génération actuelle ne sera plus active.

Les informations présentes dans *L'Informateur de la photographie* sont plus succinctes que celles publiées dans *Le Photographe*. Étonnamment, ce n'est qu'en décembre que la Chambre syndicale des fabricants et des négociants de la photographie (CSFNP) accorde son patronage à l'école, une décision mentionnée de manière quasi anecdotique dans le procès-verbal de la séance du 18 décembre 1923, publié dans l'édition du 1^{er} janvier 1924 :

Communiqués divers. – M. Böespflug, vice-président, demande au Président [Jules Demaria] à ce que la Chambre syndicale accorde son patronage à l'Ecole de Photographie actuellement en formation et pour le compte de laquelle un terrain vient d'être acheté.

³³⁶ Les interventions de Paul Montel sont rares. Cependant, lorsqu'il s'agit de défendre les intérêts de l'école, il est toujours prompt à prendre la parole et à plaider vigoureusement sa cause : « *On nous rapporte que certains photographes s'élèvent contre la nécessité d'une Ecole Professionnelle Française de Photographie, les écoles étrangères sans doute leur suffisent.* » *ibid*, p.60.

Aucun membre présent ne présentant d'observation, le Président déclare que la Chambre lui accorde son patronage³³⁷.

Le caractère laconique de cette mention est surprenant, surtout quand on considère l'implication des membres de la CSFNP dans le développement de l'ETPC. Dans son édition d'avril, *L'Informateur* révèle que la CSFNP a souscrit dix actions de l'école, représentant 1000 francs, lors de son assemblée générale du 1^{er} avril³³⁸. Là encore, ce petit montant ne doit pas occulter le fait que les membres et sympathisants de la CSFNP ont contribué, à titre personnel ou via leurs sociétés, au capital initial de 300 000 francs. Cette retenue pourrait s'expliquer par une volonté de ne pas projeter l'image d'une influence excessive sur l'école, ce qui pourrait décourager d'autres groupements ou des petits porteurs de province de contribuer à un projet qui pourrait être taxé d'élitiste, parisianiste, etc. Cette discrétion est cependant mise de côté lors du banquet annuel organisé par la CSFNP. À cette occasion, Jules Demaria, président de la CSFNP, prononce des propos très élogieux à l'égard du projet d'école, comme le rapporte l'édition du 1^{er} mars :

M. J. Demaria fit part ensuite de la création d'une Ecole Professionnelle Française de Photographie et de Cinématographie. Cette école, due à l'initiative de M. Paul Montel, qui a su grouper toutes les bonnes volontés, a comme Président M. Louis Lumière, et comme vice-présidents MM. Gaumont et Bœspflug. Cette école, dit-il, dont la nécessité s'impose de toute évidence, est appelée à jouer un rôle des plus utiles dans le développement de la photographie et de la cinématographie ; elle vient combler une lacune dont souffrait notre amour-propre de Français, car il est quelques peu humiliant de constater que seul notre pays, patrie de Niepce et Daguerre et de l'inventeur de cette

³³⁷ La Commission du journal, « Procès-verbal de la séance de la Chambre syndicale du 18 décembre 1923 », *L'Informateur de la photographie*, 1^{er} janvier 1924, p.4.

³³⁸ La Commission du journal, « Procès-verbal de la séance de la Chambre syndicale du 1^{er} avril 1924 », *L'Informateur de la photographie*, 1^{er} avril 1924, p.70.

merveilleuse application de la photographie, la cinématographie, ne possède pas d'enseignement photographique et cinématographique³³⁹.

Le soutien de la Direction générale de l'enseignement technique

Entre juillet et décembre 1924, moins d'informations sur l'école sont publiées dans *Le Photographe*. Toutefois, les comptes rendus de la XXIII^e session de l'Union nationale des sociétés photographiques de France et du IV^e congrès de chimie industrielle, organisés à Bordeaux du 16 au 21 juin, méritent une attention particulière. À cette occasion, Louis-Philippe Clerc profite d'une communication pour appeler à des donations d'appareils et de clichés anciens pour le musée que l'école envisage d'intégrer, une demande qui deviendra récurrente dans la revue :

Dans sa communication relative à l'Ecole professionnelle de Photographie et de Cinématographie, dont les travaux d'édification vont être entrepris incessamment, M. L.-P. Clerc, après avoir rappelé le but et les programmes de l'Ecole, patronné par tous les groupements photographiques et subventionnée par l'Etat, sollicita la collaboration de tous ceux qui s'intéressent à la photographie : aux professionnels, négociants et industriels incombe de parachever le capital nécessaire ; amateurs, inventeurs et savants peuvent apporter un utile appui à la création du *Musée de la photographie et de la cinématographie*, auquel un vaste local est réservé dans l'Ecole, en se désaisissant [sic.] à son profit d'appareils ou accessoires anciens, même en mauvais état, sans valeur marchande mais dont la valeur historique ou pédagogique peut quelquefois être très grande, de spécimens obtenus par des procédés anciens, d'épreuves montrant les diverses applications scientifiques ou industrielles de la photographie, de résultats comparatifs d'essais. [...] Toutes correspondances sur ce sujet pourraient être adressés à l'administrateur délégué de la Société de l'Ecole, M. P. Montel, ou à l'auteur de la communication³⁴⁰.

³³⁹ La Commission du journal, « Le banquet », *L'Informateur de la photographie*, 1^{er} mars 1924, p.58.

³⁴⁰ La rédaction, « XXIII^e Session de l'Union nationale des sociétés photographiques de France et IV^e Congrès de chimie industrielle », *Le Photographe*, 20 août 1924, p.227-228.

On notera qu'à ce stade, l'identité du directeur de l'école n'est pas confirmée. Louis-Philippe Clerc, que Montel a suggéré comme potentiel préposé à cette fonction, communique publiquement sur l'école et Paul Montel, qui coordonne le projet, est tantôt présenté comme l'administrateur délégué de la société d'études, tantôt comme délégué du comité d'organisation.



Figure.15 Une partie des congressistes réunis à Bordeaux du 16 au 21 juin³⁴¹

³⁴¹ Cette photographie est reproduite car elle permet de visualiser des figures marquantes des milieux de la photographie et du cinéma, mais également car sa légende sert pour l'identification d'individus dans d'autres clichés qui ne mentionnent pas les noms des personnes représentées. La rédaction, « XXIII^e Session de l'Union nationale des sociétés photographiques de France et IV^e Congrès de chimie industrielle [photographie qui accompagne l'article prise par un dénommé Panajov] », *Le Photographe*, 20 août 1924.

En décembre, *Le Photographe* annonce que le sous-secrétariat d'État à l'Enseignement Technique a accordé un soutien financier au projet d'école :

Nous sommes heureux d'informer les personnes qui s'intéressent au développement de l'art et de la technique photographique, qu'à la suite de démarches que nous avons faites auprès de M. Labbé, directeur de l'Enseignement technique, pour l'intéresser à notre projet concernant la création d'une Ecole professionnelle de Photographie et de Cinématographie, ce dernier a bien voulu nous faire savoir qu'il avait fait sien le projet que nous lui avons soumis, et qu'en conséquence, il inscrirait au budget de l'Enseignement technique, un crédit destiné à la création d'un Institut de la Photographique, que notre Société administrerait conjointement avec le Sous-Secrétariat de l'Enseignement technique. Ce crédit vient d'être voté par la Chambre des Députés³⁴².

Paul Montel, ayant déjà exprimé en décembre 1923 son souhait de renforcer les liens avec les responsables de l'enseignement technique, confirme cet objectif par son rapprochement avec Edmond Labbé, figure influente des politiques publiques dans ce domaine. Toutefois, le montage financier reste opaque à ce stade. Bien qu'une promesse de subvention ait été faite, elle est conditionnée à une collaboration entre le secteur privé et les institutions publiques. Ce point mérite une attention particulière et sera développé plus en détail, car, malgré ses avantages, il augure d'une dépendance critique vis-à-vis du soutien public.

2. 1925 et 1926, contretemps

Les années 1925 et 1926 sont examinées conjointement en raison du manque de développements significatifs en 1925. Cette année est marquée par le report de l'ouverture de l'école, initialement

³⁴² Paul Montel, « École professionnelle de photographie et de cinématographie, Liste des actionnaires », *Le Photographe*, 20 décembre 1924, p.351.

prévue pour 1925, mais repoussée à 1926. Malgré des recherches approfondies, aucun document consulté n'a éclairci les motifs de ce report. Cependant, la récurrence des problèmes financiers suggère qu'ils pourraient expliquer ce retard. Pour 1926, l'analyse se concentrera sur les derniers ajustements, notamment la cession de bâtiments par la ville de Paris et l'ouverture atypique de l'école, qui s'est réalisée en partie hors de ses infrastructures.

La confirmation du bâtiment

En 1925, *Le Photographe* rapporte peu de progrès significatifs concernant le développement de l'école, malgré des mentions régulières et la publication de la liste des actionnaires. La seule annonce notable paraît dans *L'Informateur de la photographie*³⁴³. Elle concerne la reproduction du procès-verbal de la séance du 9 décembre 1924 et l'attribution par la ville de Paris d'un bâtiment destiné à l'école :

M. Bœspflug annonce que l'attribution d'un bâtiment scolaire de la Ville de Paris pour la création d'une Ecole de Photographie est en principe décidée. La décision deviendra définitive après délibération du Conseil municipal. Une subvention sérieuse interviendra pour faciliter le fonctionnement de ce nouvel établissement auquel s'intéresse d'une façon toute spéciale M. le Sous-Secrétaire de l'Enseignement technique. M. Montel est félicité pour le zèle persévérant et l'habileté qu'il a personnellement déployés au cours de ces négociations³⁴⁴.

³⁴³ Depuis l'assemblée générale du 18 novembre 1924, la Chambre syndicale des fabricants et négociants de la photographie (CSFNP) a été renommée et est dorénavant connue sous le nom de Chambre syndicale des industries et du commerce photographiques (CSICP). La Commission du journal, « Annonce de l'ordre du jour de l'assemblée générale du 18 novembre 1924 », *L'Informateur de la photographie*, 1^{er} novembre 1924, p.153.

³⁴⁴ La Commission du journal, « Procès-verbal de la séance de la Chambre syndicale du 9 décembre 1925 », *L'Informateur de la photographie*, 1^{er} décembre 1925, p.172.

À ce stade, nous ne pouvons pas confirmer s'il s'agit du bâtiment emblématique situé au 85 rue de Vaugirard dans le 15^e arrondissement, cette adresse n'étant officiellement confirmée dans *Le Photographe* qu'en juin 1926.

La phase active

En février 1926, l'annonce du début imminent des travaux dans le bâtiment attribué par la ville de Paris, dont l'adresse reste non divulguée, précise également que l'ouverture de l'école est prévue pour octobre : « *Les travaux d'aménagement vont incessamment commencer dans l'immeuble mis à la disposition de la Société par la Ville de Paris, et sauf imprévu dans leur exécution, les cours ouvriront cette année en Octobre*³⁴⁵. » Cependant, l'ouverture aura lieu, hors-les-murs, le 15 novembre.

L'adresse de l'école est finalement révélée en juin, en même temps que la publication de ses plans dans *Le Photographe* du 20 juin 1926. À cette occasion, Paul Montel annonce que l'école entre dans sa *phase active*³⁴⁶, signalant ainsi une avancée majeure dans son développement. Au-delà de cette annonce, ce premier semestre ne révèle pas d'autres informations majeures jusqu'à l'ouverture en novembre.

³⁴⁵ Paul Montel, « École professionnelle de photographie et de cinématographie », *Le Photographe*, 5 février 1926, p.38.

³⁴⁶ Montel, « École professionnelle de photographie et de cinématographie », *Le Photographe*, 20 juin 1926, p.194.

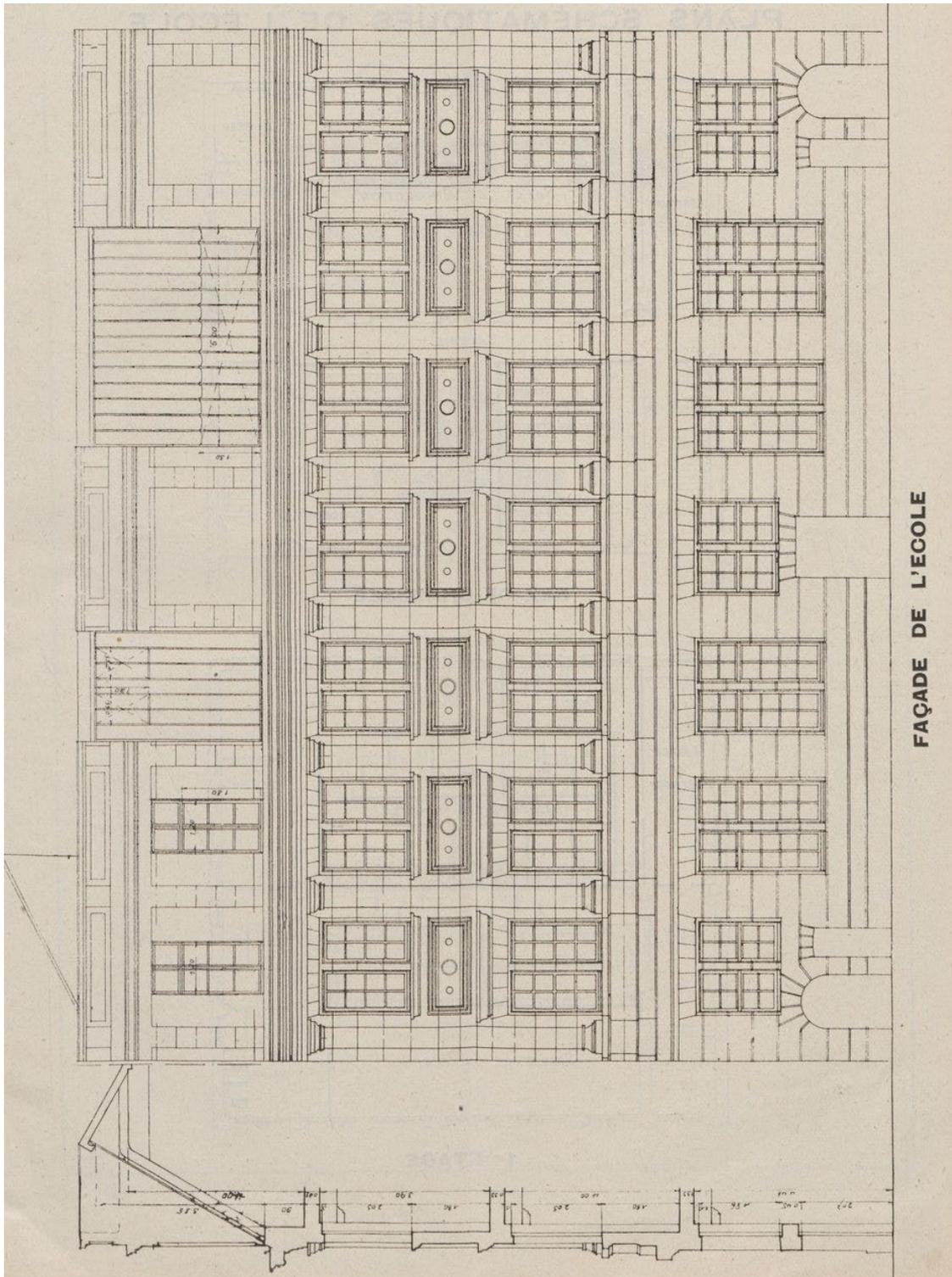
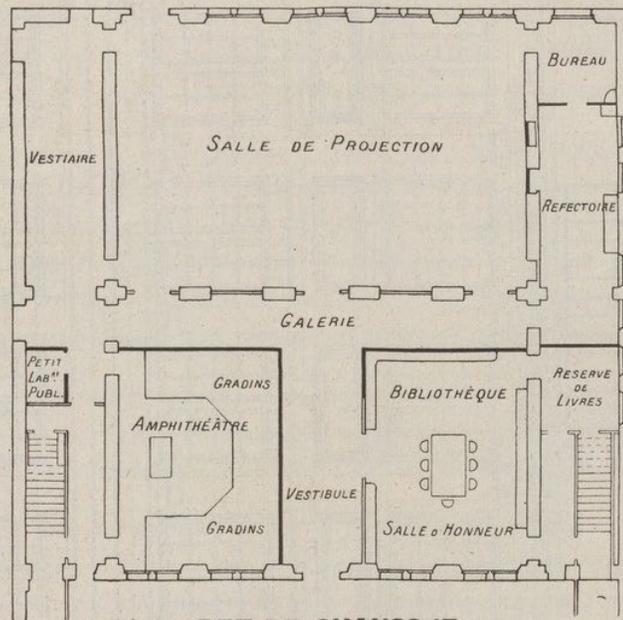


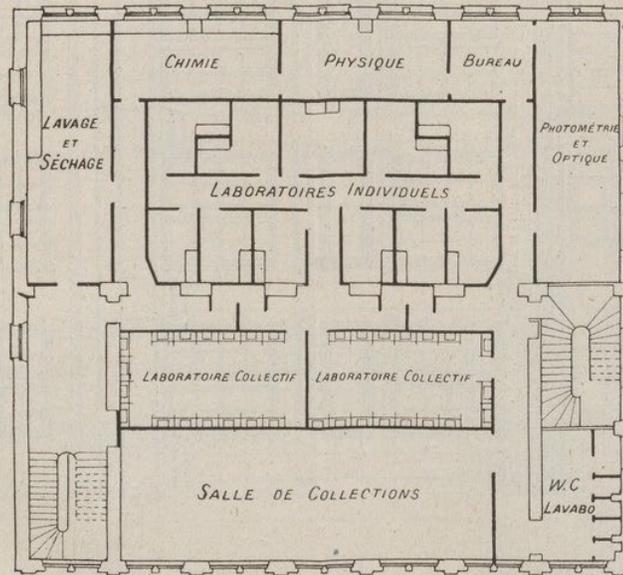
Figure.16 Les plans de l'école, 3 feuillets³⁴⁷

³⁴⁷ *Ibid*, p.195-197.

PLANS SCHÉMATIQUES DE L'ÉCOLE

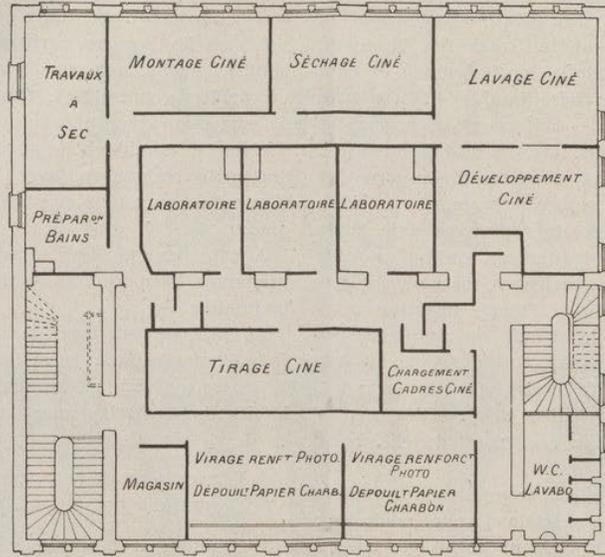


REZ-DE-CHAUSSEE

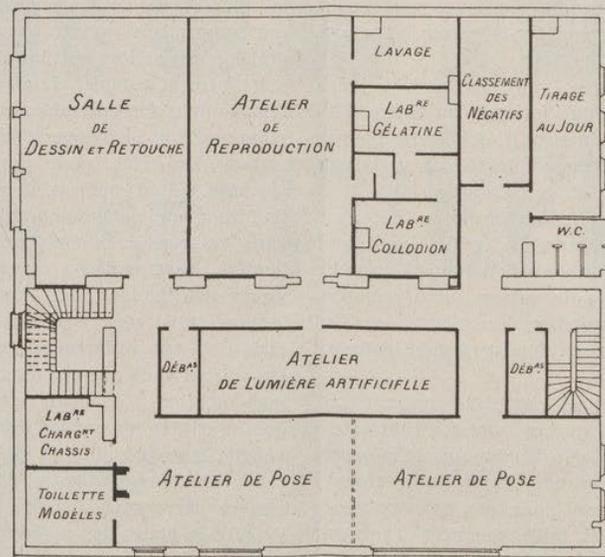


1^{er} ÉTAGE

PLANS SCHÉMATIQUES DE L'ÉCOLE



2° ÉTAGE



3° ÉTAGE

Ouverture imminente

L'édition du 5 août du *Photographe* inclut un extrait du procès-verbal de l'assemblée générale extraordinaire de la société d'études tenue le 9 juillet 1926, où il est noté que l'appel à souscription a permis de lever seulement 250 000 francs, bien en deçà des 900 000 francs espérés³⁴⁸. Ce montant insuffisant pourrait augurer de problèmes financiers pour la pérennité de l'école. En outre, l'adoption d'une résolution demandant aux actionnaires de verser le solde de leurs parts suggère une potentielle crise de trésorerie, préoccupante en pleine phase d'aménagement des locaux. Lors de cette assemblée, le conseil d'administration décide par ailleurs de renommer la société d'étude, passant d'École professionnelle de photographie et de cinématographie à École technique de photographie et de cinématographie. Ce changement, qui n'est pas justifié explicitement ne semble pas découler de dilemmes idéologiques ou pédagogiques. Il pourrait être interprété comme un rapprochement stratégique visant à aligner davantage l'école avec l'enseignement technique, entendu ici comme institution d'État. Il est prévu que cette résolution soit formellement entérinée lors d'une assemblée générale ordinaire et extraordinaire programmée pour le 31 mai 1927.

Une publicité en première page de l'édition du 5 octobre 1926 introduit non seulement le nouveau nom de l'école, mais annonce aussi le début des cours pour le 15 novembre. Cette même affiche révèle l'obtention d'un soutien supplémentaire sous la forme de bourses attribuées par la ville de Paris.

³⁴⁸ La rédaction, « École professionnelle de photographie et de cinématographie », *Le Photographe*, 5 août 1926, p.240.

LE PHOTOGRAPHE

La Revue Technique des Professionnels

R. C. Paris 11.741

Rédaction et Annonces : 189, Rue Saint-Jacques, PARIS (5^e) — Téléphone : Gobelins 12-10

ÉCOLE TECHNIQUE DE PHOTOGRAPHIE ET DE CINÉMATOGRAPHIE

Fondée par l'initiative des Industriels et des Professionnels
de la Photographie et de la Cinématographie
avec le concours de la Ville de Paris et de la Direction de l'Enseignement Technique

85, Rue de Vaugirard, PARIS-6^e

LES COURS THÉORIQUES & PRATIQUES

des Sections Photographique et Cinématographique

commenceront le 15 Novembre 1926

LE PROGRAMME DÉTAILLÉ DES COURS
:: ET LES CONDITIONS D'ADMISSION ::
seront envoyés sur demande adressée à M. l'Administrateur-Délégué :
189, RUE SAINT-JACQUES -- PARIS-V^e

Des Bourses d'Enseignement gratuit sont accordées chaque année aux Elèves des Ecoles
de la Ville de Paris. — Pour l'obtention de ces bourses, s'adresser directement
à la Préfecture de la Seine (Direction de l'Enseignement primaire)

Figure.17

Annonce de l'ouverture de l'ETPC en couverture du *Photographe*³⁴⁹

³⁴⁹ La rédaction [publicité], « École technique de photographie et de cinématographie », *Le Photographe*, 5 octobre 1926, [couverture, hors pagination].

Les critères d'attribution, détaillés dans l'édition du 5 novembre, indiquent qu'elles sont accordées dans le cadre d'un concours réservé aux élèves parisiens issus de l'enseignement primaire, confirmant ainsi que l'école cible prioritairement les étudiants de cette filière :

Le concours (épreuves écrites seulement) comprend une composition française, deux questions d'arithmétique et de géométrie élémentaire, deux questions de sciences (physique : chaleur ou lumière ; chimie), un exercice de dessin à vue et un exercice de dessin géométrique, basés sur le programme de 2^e année des cours complémentaires ou des écoles primaires supérieures³⁵⁰.

Ce niveau de détail concernant les modalités de cette bourse contraste fortement avec les conditions d'admission générales, qui demeurent indéfinies et ambiguës tout au long du développement de l'école, et même après son ouverture. Cela est illustré par une maquette pédagogique de 1931 qui, tout en exposant ces conditions, laisse persister une certaine ambiguïté quant aux critères requis :

Art. 3 – L'École reçoit, pour suivre les cours de l'enseignement professionnel de la Photographie, des jeunes gens et jeunes filles âgés d'au moins 15 ans ½, possédant des connaissances équivalentes à celles des élèves qui sortent des Cours complémentaires des Ecoles primaires. Ces connaissances seront justifiées par la production de diplômes ou de certificats et, éventuellement, par un examen d'admission³⁵¹.

Avant l'ouverture de l'école, les derniers éléments significatifs publiés concernent les programmes d'études des sections photographiques et cinématographiques, présentés en octobre et novembre. Aucune modification n'a été apportée depuis leur première publication fin 1923, au point que les articles semblent avoir été simplement réutilisés. Cette constance suggère que l'aspect

³⁵⁰ La rédaction, « République française, Concours pour l'attribution de 15 bourses municipales à l'École technique de photographie et de cinématographie », *Le Photographe*, 5 novembre 1926, p.356.

³⁵¹ École technique de photographie et de cinématographie, Brochure pédagogique, *circa* 1930 [1/2], Conditions d'admission, École nationale supérieure Louis-Lumière, Centre de ressources documentaires Léon Gaumont.

pédagogique de l'école a peu évolué depuis les visites d'établissements similaires en Europe, et que le programme initial a probablement trouvé un large consensus parmi les actionnaires, administrateurs et autres parties prenantes de l'école.

Des débuts hors-les-murs

L'édition du 20 décembre 1926 du *Photographe* met en avant l'ouverture de l'école, qualifiée comme l'un des principaux accomplissements corporatifs de l'année³⁵². Cependant, certaines informations sont traitées de manière superficielle, comme le révèle une correspondance entre Paul Montel et Louis Lumière, qui apporte des précisions sur des aspects moins favorables et peu développés dans l'article. Concernant les cours, bien qu'ils aient débuté comme prévu le 15 novembre, ils n'ont pas été initialement dispensés rue de Vaugirard, les travaux n'étant pas achevés. Paul Montel précise dans l'article que les enseignements se déroulent « [...] *dans divers locaux mis à la disposition de l'École par la Ville de Paris* [...] »³⁵³. Une lettre envoyée par Paul Montel à Louis Lumière le 16 novembre, au lendemain de l'ouverture, détaille les conditions dans lesquelles les cours ont commencé et nous informe précisément sur les lieux qui ont accueilli les étudiants :

Mon Cher Président

J'ai l'honneur de vous informer que les cours de l'École Technique de Photographie et de Cinématographie ont commencé à la date prévue, c'est-à-dire le 15 Novembre. [...] Les cours théoriques ont lieu à mes bureaux dans un vaste studio pouvant contenir 60

³⁵² « Parmi les faits les plus marquants, intéressant la Corporation, qui se sont déroulés au cours de cette année, nous croyons qu'il n'en est pas de plus important que la création de l'École Technique de Photographie et de Cinématographie qui est réalisée depuis le 15 novembre dernier. » Paul Montel, « Après l'ouverture des cours de l'École technique de photographie et de cinématographie », *Le Photographe*, 20 décembre 1926, p.445.

³⁵³ *Ibid.*

personnes, les cours de dessin à l'école de dessin de la Rue de Fleurus et dans quelques jours nous pourrions disposer de l'amphithéâtre de la Rue de Vaugirard³⁵⁴.

Toujours dans l'article de décembre, Paul Montel indique que la promotion inaugurale est composée principalement de fils de photographes, enrichie par la présence d'étudiants internationaux : « *Les colonies sont représentées par un élève de l'Île de la Réunion ; les pays étrangers par deux Chinois, un Américain, un Espagnol, un Viennois, et un Albanais.*³⁵⁵ » Pour obtenir une vue plus complète sur le nombre total d'inscrits, il est nécessaire de se référer à nouveau à la correspondance entre Montel et Lumière, qui révèle que : « *L'effectif de l'École compte 14 élèves, dont : une demoiselle, un Viennois, un Chinois, et un Belge*³⁵⁶. » Ces données suggèrent que, sur un total de 14 étudiants, 9 proviennent de l'étranger et 5 sont donc français, ce qui peut sembler peu. Il est toutefois prudent de relativiser ces chiffres, d'une part, car il n'existe pas d'établissement comparable en France pour ce type d'enseignement technique, et d'autre part, car il n'est pas précisé si ces chiffres concernent uniquement les étudiants de la section photographique ou ceux de l'intégralité de l'école. Il est néanmoins intéressant de noter que Montel, dans son article, anticipe un triplement de l'effectif pour la rentrée d'octobre 1927, suggérant une attente initiale de davantage d'étudiants. Pour répondre à la demande exprimée par les photographes de province, un hébergement a été prévu pour les étudiants au domaine d'Orly, situé à 16 kilomètres

³⁵⁴ Lettre du 16 novembre 1926 de M. Paul Montel à M. Louis Lumière, Société française de photographie, 262 Dossier Lumière.

³⁵⁵ Montel, « Après l'ouverture des cours de l'École technique de photographie et de cinématographie », *Le Photographe*, 20 décembre 1926, p.445.

³⁵⁶ Lettre du 16 novembre 1926 de M. Paul Montel à M. Louis Lumière, Société française de photographie, 262 Dossier Lumière.

de Paris, mis à disposition par Léon Brézillon, président du Syndicat français des directeurs du cinématographe et de la Mutuelle du cinéma³⁵⁷.

En termes d'organisation, le rôle de Louis-Philippe Clerc est désormais clairement établi : « *La direction de l'enseignement [et non pas la direction générale] a été confié à notre ami, M. L.-P. Clerc*³⁵⁸. » Rien de surprenant pour Clerc qui se voit attribuer un rôle conforme à son domaine d'expertise et sa contribution au projet. L'unique point discutable reste le fait que les institutions similaires visitées en Europe étaient généralement dirigées par des profils d'enseignants ou de théoriciens, un critère qui aurait pu favoriser sa nomination à la tête de l'école. Toutefois, il reste incertain si Clerc aspirait à ce poste. En ce qui concerne Paul Montel, il ajoute désormais à sa signature la mention *Administrateur-Directeur*³⁵⁹. Bien que le processus derrière sa nomination ne soit pas documenté, il est plausible que cette décision ait été prise par le conseil d'administration de l'école. Deux facteurs principaux semblent justifier ce choix. D'une part, en tant qu'initiateur et figure centrale du projet, il est logique de confier la gestion de l'école, conçue sur un modèle entrepreneurial, à un chef d'entreprise expérimenté. D'autre part, en tant que vitrine corporative, l'école nécessite un directeur capable non seulement de la gérer, mais aussi de la représenter efficacement auprès de la profession et des autorités, un rôle pour lequel Montel est particulièrement prédisposé. Montel lui-même met en avant cette double mission de l'école, qui

³⁵⁷ « Puis, le 17 janvier 1912, sous l'impulsion de Léon Brézillon qui en devint le président, se fonda le Syndicat français des directeurs de cinématographes. Il groupait surtout des directeurs parisiens. Le président Léon Brézillon, à l'abondante moustache noire légèrement relevée sur les bords, fut un homme énergique et dynamique à qui l'on devait, en dehors du syndicat, la Mutuelle du cinéma et l'œuvre d'Orly. » Leglise, *Histoire de la politique du cinéma français : Le cinéma et la III^e République*, p.38.

³⁵⁸ Montel, « Après l'ouverture des cours de l'École technique de photographie et de cinématographie », *Le Photographe*, 20 décembre 1926, p.445.

³⁵⁹ *Ibid*, p.446.

sert non seulement de centre de formation, mais aussi d'instrument institutionnel pour renforcer le poids et la visibilité des corporations de la photographie et du cinéma :

Et dans quelques mois, lorsqu'un groupe important de photographes appartenant à l'Association des Photographes Américains, qui doit parcourir l'Europe, s'arrêtera à Paris, nous n'aurons pas à rougir, comme naguère, de n'avoir rien à opposer aux célèbres Ecoles de l'étranger et ceci n'est pas négligeable pour le prestige de la corporation³⁶⁰.

Cet article consacré à l'ouverture de l'école se termine par des éloges et des remerciements appuyés à Louis Lumière, soulignant une fois de plus le poids symbolique de son engagement en tant que parrain du projet, tant au sein de la profession qu'auprès des autorités publiques.

Il est important de noter que les données présentées reflètent principalement la perspective des initiateurs du projet. Les sources étant essentiellement issues des promoteurs de l'école, elles offrent une vision souvent optimiste, sans aborder les critiques, difficultés ou échecs qui ont pu survenir. Cette connaissance demeure donc partielle et gagnerait à être complétée ou nuancée par des points de vue extérieurs pour une compréhension plus équilibrée.

Ces trois années de préparation avant l'ouverture de l'école ont été marquées par une communication intense. Celle-ci s'est déployée non seulement dans des revues favorables au projet comme *Le Photographe* et *L'Informateur de la photographie*, mais aussi lors de salons, foires, et congrès techniques. Contrairement au premier cycle préparatoire, achevé fin 1923, la communication a été décentralisée, avec un ciblage particulier de la province pour élargir le soutien de la corporation et lever plus de fonds. Paul Montel se distingue cependant par l'ampleur de son engagement. Fort de son expérience de représentant de commerce, probablement itinérant selon sa

³⁶⁰ *Ibid.*

fiche matricule militaire, Montel a déployé des efforts considérables, surtout en province, pour rallier le soutien à l'école, un engagement qui a sans doute aussi servi ses intérêts commerciaux.

En ce qui concerne les enseignements, les cursus annexes, promis dès fin 1923, tels que les cours de perfectionnement, les cours du soir et la recherche fondamentale, ont été relégués au second plan au profit des cycles complets en photographie et en cinématographie. Les programmes pédagogiques élaborés en 1923 n'ont subi aucune modification, suggérant que l'orientation retenue à l'époque faisait déjà consensus. Cette dernière phase de préparation n'a donc pas remis en cause ces fondements initiaux. Il est confirmé que l'école cible spécifiquement des étudiants issus de l'enseignement primaire.

En ce qui concerne le profil des premiers inscrits, l'effectif initial comprend principalement des fils de photographes et des étudiants étrangers, ce qui indique que l'école n'a pas encore atteint une large reconnaissance publique en France. La présence notable d'étudiants étrangers soulève également des questions sur la portée internationale de l'école. Ont-ils été informés de l'existence de l'école en France ou dans leurs pays d'origine ? Si oui, comment ? Cette situation suggère l'existence possible d'une stratégie de promotion à l'international, bien que les détails exacts restent inconnus.

Sur le plan administratif, Louis-Philippe Clerc prend en charge la direction pédagogique tandis que Paul Montel assume la direction générale de l'établissement. Désormais, Montel se présente comme l'administrateur-directeur de l'école, occupant une position ambiguë, influencée par un conseil d'administration puissant et par des figures tutélaires telles que Louis Lumière et Léon Gaumont. Il sera important de surveiller l'impact de ces figures sur l'activité de l'école pour mieux comprendre les interactions et les décisions prises au sein de la direction.

Enfin, la question financière reste prépondérante tout au long de cette période de consolidation. L'objectif initial de capitalisation à hauteur de 1 200 000 francs n'a pas été atteint, le capital s'élevant finalement à 550 000 francs, incluant la valeur du terrain acquis rue Ernest-Cresson. Bien que le besoin financier semble réduit grâce à la concession d'un bâtiment rue de Vaugirard par la ville de Paris, et malgré un partenariat bénéfique avec le sous-secrétariat d'État à l'Enseignement Technique, il reste essentiel de surveiller les répercussions de cette précarité financière sur les activités futures de l'école.

Chapitre 7

Données d'activité

Depuis le 15 novembre 1926, malgré une ouverture hors les murs, l'École technique de photographie et de cinématographie (ETPC) est passée du statut de projet à celui d'établissement opérationnel. L'ETPC entre maintenant dans un nouveau cycle, qui offre l'occasion d'analyser en profondeur son activité tout en explorant d'éventuelles ambitions annexes, telles que son rôle potentiel en tant que laboratoire de recherches ou au service de la défense des intérêts des corporations de la photographie et du cinéma.

Un obstacle majeur persiste, à savoir le manque d'archives directement liées à l'activité de l'école. À titre d'exemple, la collection conservée au centre de ressources documentaires de l'École normale supérieure Louis Lumière, héritière de l'ETPC, se limite à quatre brochures pédagogiques. Ces documents, bien que précieux, sont redondants et se concentrent sur les cursus photographiques et cinématographiques du cycle complet ne couvrant que partiellement l'étendue des activités complémentaires.

Pour combler ces lacunes, nous avons intensifié nos efforts de recherche, ce qui a conduit à la découverte et à l'utilisation de nouvelles archives. En complément du dépouillement des revues éditées par Paul Montel, nous avons mis à jour des documents significatifs dans le fonds Louis Gaumont. Ces archives, en lien avec l'implication de Léon Gaumont dans la gestion de l'école, enrichissent considérablement notre corpus sur une période étendue, mais ne sont pas sans limites. Principalement issues de ses administrateurs, ces informations, bien que riches et diversifiées, ne permettent pas de saisir pleinement le quotidien et l'activité jour après jour de l'école.

Il est nécessaire de donner quelques précisions sur le fonds Louis Gaumont qui contient la série *Léon Gaumont : École Technique de Photographie et de Cinématographie*³⁶¹, dont nous commençons l'exploitation approfondie. Conservé à la Cinémathèque française et constitué de sept dossiers, ces archives couvrent une période qui court de la fin des années 1930 à janvier 1945, peu avant le décès de Léon Gaumont en août 1946. Ces documents, qui complètent les revues éditées par Paul Montel, révèlent des dynamiques de coulisses qui ne sont pas présentes dans les publications de Montel. Dans ce fonds, le quatrième dossier est particulièrement riche, et comprend une abondante correspondance entre Paul Montel, directeur de l'école, et Léon Gaumont, vice-président et administrateur. On y trouve également des échanges avec Émile Bœspflug, second vice-président de l'ETPC, des lettres d'étudiants, ainsi que divers rapports et discours en lien avec l'école. Ces documents révèlent l'engagement de Gaumont, un aspect souvent éclipsé par la figure dominante de Louis Lumière. Gaumont participe activement aux interactions avec les autorités, remplace régulièrement Lumière lors des événements officiels, soutient et conseil Montel dans ses fonctions et est en relation étroite avec les étudiants dont il parraine l'association. Les archives révèlent un intérêt marqué de Gaumont pour le développement d'un laboratoire de recherches et son influence dans l'intégration des enseignement en lien avec les techniques du cinéma sonore. Enfin, ce fonds est essentiel pour comprendre la nationalisation de l'école en 1937, détaillant les négociations, les résistances et les adaptations stratégiques entre les administrateurs de l'école et l'État.

Notre étude s'étend de l'ouverture de l'ETPC en novembre 1926 à sa nationalisation en 1937. Nous commencerons par l'examen des aspects administratifs de l'école, une approche qui va nous

³⁶¹ Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, Léon Gaumont : École technique de photographie et de cinématographie, LG33-B7.

permettre de poser les jalons structurels au sein desquels s'opèrent les différentes activités. Nous reviendrons notamment sur les liens entre l'ETPC et la Direction générale de l'enseignement technique (DGET) pour comprendre comment l'école interagit avec les pouvoirs publics. Ensuite, nous porterons notre attention sur l'activité pédagogique, précisément, les cycles complets d'enseignements ainsi que le profil et le parcours des étudiants. Le troisième volet explore les activités annexes, incluant les cours de perfectionnement, les cours du soir, et les développements autour du laboratoire de recherches.

1. Le rapprochement entre l'ETPC et la Direction générale de l'enseignement technique

Sous la direction d'Edmond Labbé, la Direction générale de l'enseignement technique (DGET) devient rapidement l'un des premiers soutiens institutionnels du projet, fournissant une aide à la fois morale et financière. Les subventions accordées par la DGET se révèlent cruciales, facilitant non seulement l'aménagements des locaux, mais aussi le fonctionnement de l'école années après années.

Pour appréhender en profondeur les fondements, la portée et les implications de l'engagement de la DGET, il est essentiel d'examiner les principes qui ont orienté l'enseignement technique durant l'entre-deux-guerres. Cette exploration ne se propose pas de répéter l'histoire exhaustive de cette filière ou de détailler la biographie de ses figures clés, mais plutôt de clarifier les principes fondamentaux qui ont guidé le soutien à l'ETPC.

Cadre historique et principe généraux de l'enseignement technique

Nous adopterons une définition simplifiée de l'enseignement technique applicable de la fin du XIX^e siècle, marquée par les premières lois organisant ce type d'enseignement, jusqu'aux années

1940 et sa démocratisation, en particulier dans les couches sociales modestes de la société française³⁶². Durant cette période, l'enseignement technique est essentiellement perçu comme une transposition institutionnelle de l'apprentissage traditionnel du lieu de travail à l'environnement scolaire³⁶³.

La transformation des moyens de production, conséquence directe de la révolution industrielle, nécessite la formation d'une main-d'œuvre qualifiée. L'enseignement technique s'impose progressivement, remplaçant l'apprentissage traditionnel et le compagnonnage, désormais inadaptés aux nouveaux modes de production. Contrairement à ces méthodes, l'enseignement en milieu scolaire permet de transmettre plus efficacement les connaissances théoriques et les compétences techniques nécessaires pour opérer et entretenir les nouvelles machines. De la seconde moitié du XVIII^e siècle à la fin du XIX^e siècle, cet enseignement se structure autour d'établissements issus tant d'initiatives privées que publiques, chacun incarnant divers idéaux sociaux, politiques ou religieux. Les industriels veulent améliorer la productivité pour faire face à la concurrence étrangère, tandis que l'État cherche à soutenir l'économie et à maintenir l'ordre moral à travers l'éducation des classes ouvrières³⁶⁴. Malgré ces divergences d'intérêts entre les différents acteurs, le dénominateur commun reste la prospérité économique.

³⁶² Pelpel et Troger, *Histoire de l'enseignement technique*, p.43-85.

³⁶³ « *Entre la fin du XIX^e et le milieu du XX^e siècle, la France s'est progressivement dotée d'un dispositif de formation professionnelle qui constitue une originalité puisque l'apprentissage d'un métier s'effectue, majoritairement, dans le cadre scolaire.* » Guy Bruzy, « L'enseignement technique et professionnel français », *Cahiers de la recherche sur l'éducation et les savoirs*, 2005/4, p.13-34, p.13.

³⁶⁴ Pelpel et Troger, *Histoire de l'enseignement technique*, p.47-52.

L'enseignement technique durant l'entre-deux-guerres

La loi de finances du 26 janvier 1892 place une partie des établissements publics d'enseignement sous la tutelle du ministère du Commerce, établissant ainsi ce dernier comme le principal acteur dans les politiques publiques de l'enseignement technique³⁶⁵. Cette orientation se consolide avec la création d'une Direction de l'enseignement technique (DET) au sein de ce ministère en 1895³⁶⁶.

Les tentatives de renforcement des prérogatives du ministère du Commerce se heurtent à l'opposition de certains représentants du corps enseignant et de hauts fonctionnaires de l'Instruction publique, qui insistent pour que ces compétences leur soient attribuées. Parallèlement, l'Association française pour le développement de l'enseignement technique (AFDET), fondée en 1902 avec Edmond Labbé parmi ses membres fondateurs, milite activement pour la promotion de l'enseignement technique³⁶⁷. Ce lobby influent, composé de hauts fonctionnaires et d'industriels, exerce une pression significative sur les autorités politiques, promouvant la prospérité industrielle et sociale à travers la formation professionnelle des masses ouvrières. En 1920, un compromis aboutit à la création d'un sous-secrétariat d'État à l'Enseignement Technique au sein du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, accompagné de la promotion de la Direction de l'enseignement technique (DET) en Direction générale de l'enseignement technique (DGET)³⁶⁸. Tout en étant formellement rattachée à l'Instruction publique, la DGET conserve ses bureaux au ministère du Commerce, faisant écran entre les administrations du Commerce et de l'Instruction

³⁶⁵ *Ibid*, p.53.

³⁶⁶ « À la suite de cette décision [la tutelle du ministère du Commerce], en 1895, le ministère du Commerce transformait son « bureau de l'enseignement technique » en « direction de l'enseignement technique » (D.E.T.). » *ibid*.

³⁶⁷ *Ibid*, p.55.

³⁶⁸ *Ibid*, p.62-63.

publique. Edmond Labbé, fervent défenseur de l'ETPC en prend la direction jusqu'en 1933. Son successeur, Hyppolite Luc, dirige la DGET jusqu'en 1944, tout en continuant à soutenir l'école.

Il est essentiel de reconnaître les fondements commerciaux et libéraux de l'enseignement technique public, ainsi que la rivalité latente entre le ministère de l'Instruction publique et le ministère du Commerce, chacun défendant des visions et des idéaux distincts. Au cœur de cette dynamique se trouve Edmond Labbé, une figure centrale dans le développement et la gestion de l'enseignement technique. Fervent défenseur et architecte de ce secteur, Labbé est respecté tant dans les cercles politiques qu'industriels, reconnu pour sa capacité à mobiliser des ressources financières pour les institutions. Tout en étant un médiateur efficace, il n'oublie pas de promouvoir un idéal d'État pour l'enseignement technique :

E. Labbé, le nouveau directeur général, répétait inlassablement les termes de ce compromis entre les besoins de l'industrie et le progrès social ; en même temps qu'il énonçait comme « principe essentiel » de l'enseignement technique la formule « tout par la profession et pour la profession », il dénonçait le « danger sociale de ne voir dans la main-d'œuvre qu'un instrument de travail » ; il affirmait « le but éminemment social » des écoles techniques qui, en formant des « ouvriers instruits », les amèneraient à mieux « collaborer à la vie civique, à l'organisation rationnelles de relations humaines » et donc à la « paix sociale »³⁶⁹.

L'ETPC et la DGET

Après avoir établi les principes fondateurs et identifié les personnalités clés de l'enseignement technique soutenant l'ETPC, nous observerons comment ces acteurs, notamment Edmond Labbé, interagissent avec les administrateurs de l'école. En analysant les articles publiés dans *Le*

³⁶⁹ *Ibid*, p.63.

Photographe et L'Informateur de la photographie, nous examinerons comment ces responsables, qu'ils soient élus ou hauts fonctionnaires liés à l'enseignement technique, contribuent au développement de l'école.

Edmond Labbé est fréquemment cité dans *Le Photographe et L'Informateur de la photographie* à partir de 1924, marquant l'engagement de l'ETPC à collaborer avec les autorités de l'enseignement technique. Il est notamment honoré lors du banquet annuel de la Chambre syndicale des fabricants et négociants de la photographie (CSNFP) le 14 février 1924³⁷⁰. Même si sa participation aux éditions suivantes varie, sa présence ou absence est systématiquement mentionnée par les présidents de la CSNFP, en gage de sa haute estime. Hyppolite Luc, son successeur à la DGET à partir de 1933, continue d'assister à cet événement, maintenant l'usage instauré par Labbé.

Après 1924, Edmond Labbé continue de participer activement à divers événements liés aux industries de la photographie et du cinéma. L'un des moments marquants de sa carrière a lieu peu avant sa retraite, lorsqu'il assiste, en tant que membre du comité d'honneur, aux célébrations du centenaire de la mort de Joseph-Nicéphore Niepce à Chalon-sur-Saône. À cette occasion, Labbé prononce un discours qui met en lumière l'ETPC, offrant ainsi un aperçu rare de sa vision sur le rôle éducatif de l'école dans l'industrie.

Le discours d'Edmond Labbé, prononcé en présence d'Anatole de Monzie, ministre de l'Éducation nationale, offre un aperçu rare et structuré des perspectives publiques sur l'enseignement technique photographique et cinématographique. Bien que ces propos puissent être influencés par des considérations idéologiques ou politiques, ils demeurent une exposition peu

³⁷⁰ La rédaction, « La semaine de la photographie, Discours de M. Jules Demaria », *Le Photographe*, 5 mars 1924, p.52.

commune de la vision d'un haut fonctionnaire sur la formation spécialisée dans ces domaines. Labbé met en lumière l'enseignement technique, non seulement comme une réponse à la crise de l'apprentissage mais aussi comme un moteur économique essentiel, capable de relever les défis de la révolution industrielle. En citant l'exemple de l'Allemagne, où l'implantation de nombreuses écoles techniques a stimulé le développement industriel, Labbé exprime son souhait de voir la France renforcer sa politique éducative pour affirmer sa position à l'international. Il insiste sur la nécessité pour l'enseignement technique de dépasser la simple formation professionnelle et de devenir un pilier fondamental de la consolidation économique du pays. Labbé cite explicitement l'ETPC et met en exergue le rôle de Paul Montel, affirmant que son implication a été déterminante pour l'établissement et le succès de l'école. Il souligne également sa propre contribution à la création de l'école, illustrant son engagement envers un enseignement qui allie pratique et théorie. Par ces mots, il réaffirme son soutien au développement des industries de la photographie et du cinéma. L'accent mis par Labbé sur l'introduction du cinéma dans le programme de l'ETPC illustre comment cette innovation est perçue comme lui conférant une autonomie technique et esthétique distincte de la photographie. De plus, Labbé aborde le potentiel pédagogique du cinéma, ancrant cette idée dans une tradition éducative qui voit en lui un outil d'enseignement efficace. En tant que médiateur habile, on peut supposer que Labbé a utilisé cet argument pour concilier les intérêts du ministère du Commerce avec ceux de l'Éducation nationale, en soulignant que le développement de l'enseignement technique de la photographie et du cinéma contribuerait également à celui de l'éducation par les moyens de l'image.

Ce discours, prononcé peu de temps avant la retraite de Labbé, marque son dernier engagement significatif avec l'ETPC tel que rapporté dans les revues de Montel. En témoignage de leur respect et reconnaissance mutuels, Edmond Labbé présente Paul Montel pour son investiture comme

Chevalier de la Légion d'honneur en 1931³⁷¹. Même après la retraite de Labbé, Montel continue de saluer sa contribution significative à l'ETPC lors de ses discours. Par la suite, l'activité d'Hyppolite Luc, qui succède à Labbé à la DGET, est moins mise en avant dans les publications de Montel. Toutefois, Luc reste régulièrement présent aux événements, conférences et congrès organisés par les industriels. Nous explorerons d'ailleurs comment il joue un rôle clé lors de la nationalisation de l'ETPC.

2. Décisions administratives et événements protocolaires

Nous analyserons les décisions administratives et les événements officiels concernant l'ETPC jusqu'à sa nationalisation en 1937. L'analyse se divise en deux parties. La première porte sur la reconnaissance officielle de l'école par l'État en juin 1928, et la seconde sur son inauguration, un événement qui se déroule en juin 1930, contrairement à ce que l'on pourrait penser, et non pas en novembre 1926 au moment de l'ouverture.

La reconnaissance de l'école par l'État

Bien que les administrateurs de l'ETPC aient exprimé leur désir de bénéficier du soutien des pouvoirs publics, la reconnaissance officielle de l'école par l'État, le 27 juin 1928, est peu médiatisée dans *Le Photographe*. Cette revue, habituellement prompt à relayer les succès de l'établissement, reste étonnamment silencieuse sur cette reconnaissance qui est pourtant survalorisée dans les publicités et les programmes de l'école.

³⁷¹ Procès-verbal de réception d'un chevalier de la Légion d'honneur, Base Léonore.

Pour retrouver cette décision, il est nécessaire de consulter le Journal officiel du 30 juin 1928, où un arrêté du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts officialise cette reconnaissance³⁷². Bien que les documents de l'école mentionnent l'existence d'un décret, acte normalement promulgué par le président de la République, c'est en fait un arrêté qui est référencé dans le Journal officiel. Cette situation révèle une probable survalorisation de l'officialisation par les administrateurs de l'école à des fins promotionnelles. Une publicité dans l'édition du 5 août 1929 du *Photographe* met en avant le libellé *République Française Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts* de manière ostentatoire³⁷³. Cependant, cette mention disparaît des publicités ultérieures et ne réapparaît qu'après la nationalisation de l'école en 1937. Ce retrait rapide suggère une correction ou une réprimande, potentiellement initiée par les pouvoirs publics pour modérer l'association de son image ou par les administrateurs de l'école cherchant à préserver une certaine indépendance vis-à-vis de l'État.



Figure.18 Arrêté accordant la reconnaissance par l'État à l'ETPC³⁷⁴

³⁷² Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, *Arrêté accordant la reconnaissance par l'État à des écoles privées d'enseignement technique*, Journal officiel de la République française, 30 juin 1928, p.7239.

³⁷³ La rédaction [publicité], « République française, Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, École technique de photographie et de cinématographie », *Le Photographe*, 5 août 1929, [sans pagination].

³⁷⁴ *Arrêté accordant la reconnaissance par l'État à des écoles privées d'enseignement technique*.

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

ÉCOLE TECHNIQUE
DE
PHOTOGRAPHIE
ET DE
CINÉMATOGRAPHIE

Reconnue par l'État (Décret du 27 Juin 1928)

Fondée avec le concours de la Ville de Paris et de la Direction de l'Enseignement Technique

85, Rue de Vaugirard, PARIS-VI

L'E. T. P. C. a pour but de donner un enseignement moderne et complet aux personnes se destinant aux diverses professions de la photographie et de la cinématographie.

Cet enseignement, à la fois théorique et pratique, permet aux élèves, dès leur sortie de l'École, de remplir avec compétence les situations de plus en plus nombreuses qu'offrent les industries de la Photographie et de la Cinématographie.

EXTRAITS DU PROGRAMME

<u>Photographie</u>	<u>Cinématographie</u>
Aperçu historique - Technique photographique Optique - Chimie photographique - Manipulations pratiques au laboratoire - Travaux à l'atelier et en plein air - Tirages - Agrandissements - Retouches négatives et positives Dessin - Notions d'esthétique - Travaux artistiques et industriels - Applications diverses, etc.	Histoire et principe du cinéma - Technique photographique et technique cinématographique Eléments de mécanique - Applications de l'électricité à la cinématographie - Travaux de laboratoire - Développement et tirage des films Projection - Installation des appareils - Prises de vues au studio et à l'extérieur - Etc... etc...

Des conférences et des visites d'usines ou d'ateliers complètent l'enseignement

LES JEUNES FILLES SONT ADMISES A SUIVRE LES COURS

Un diplôme officiel est délivré aux élèves ayant subi avec succès l'examen de fin d'études

L'École occupe un vaste immeuble présentant toutes les conditions désirables d'hygiène et possède des laboratoires et installations modèles (On peut visiter sur demande)

La durée des cours est de deux ans. — Le programme et les conditions d'admission seront envoyés sur demande

-- POUR TOUS RENSEIGNEMENTS, S'ADRESSER A L'ÉCOLE --

Le nombre des élèves est limité

Figure.19 Publicité pour l'ETPC avec l'en-tête présumé polémique³⁷⁵

³⁷⁵ La rédaction [publicité], « République française, Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, École technique de photographie et de cinématographie », *Le Photographe*, 5 août 1929, [sans pagination].

L'inauguration

Nous avons choisi de ne pas utiliser le terme d'inauguration pour désigner l'ouverture initiale de l'école le 15 novembre 1926, d'une part, car les premiers cours ont eu lieu à l'extérieur de l'établissement, et d'autre part, car les administrateurs organisent une cérémonie d'inauguration le 18 juin 1930³⁷⁶. Cet évènement ne coïncide pas avec l'achèvement des travaux rue de Vaugirard, annoncé le 20 novembre 1927 dans *Le Photographe*³⁷⁷, mais semble plutôt vouloir marquer une première étape dans le cycle d'activité de l'école. L'établissement est alors reconnu par les pouvoirs publics et la profession, en France comme à l'étranger, et les promotions se succèdent sans accroc avec un nombre d'élèves qui ne cesse d'augmenter. Au-delà de son caractère évènementiel, cette inauguration témoigne à la fois du rapprochement entre l'ETPC et la Direction générale de l'enseignement technique, ainsi que du rôle actif auprès des autorités de Léon Gaumont en remplacement de Louis Lumière.

L'inauguration du 18 juin 1930 ne constitue pas la première visite de hauts responsables politiques ou administratifs à l'ETPC. Déjà, le 14 février, Léon Baréty, sous-secrétaire d'État à l'Instruction publique et aux Beaux-Arts, chargé de l'Enseignement Technique, visite l'école accompagné d'Edmond Labbé³⁷⁸. Cette délégation est reçue par les vice-présidents Léon Gaumont

³⁷⁶ « *L'inauguration de l'Ecole Technique de Photographie et de Cinématographie aura lieu le 18 juin, à 10h30, par M. Lillaz, sous-secrétaire d'Etat de l'Enseignement Technique.* » La rédaction, « Les nouvelles photographiques », *Le Photographe*, 5 juin 1930, p.256.

³⁷⁷ « *Nous avons le plaisir d'informer les lecteurs du Photographe, dont un grand nombre a coopéré à la création de l'Ecole Technique de Photographie et de Cinématographie, que l'agencement des services est terminé.* » La rédaction, « École technique de photographie et de cinématographie », *Le Photographe*, 20 novembre 1927, p.482.

³⁷⁸ « *M. Baréty, sous-secrétaire d'Etat à l'Enseignement technique, accompagné de M. Labbé directeur de l'Enseignement technique, a visité, le 14 février, l'Ecole technique de Photographie et de Cinématographie. Il a été reçu par M. Léon Gaumont, remplaçant M. Louis Lumière, empêché ; par M. Paul Montel, directeur de l'Ecole et le Conseil d'administration de l'Ecole.* » La rédaction, « Les nouvelles photographiques », *Le Photographe*, 20 février 1930, p.87.

et Émile Bœspflug, qui remplacent Louis Lumière, alors empêché. Lors de l'inauguration officielle du 18 juin 1930, Edmond Labbé est accompagné par son sous-directeur, Hyppolite Luc, et par un nouveau secrétaire d'État, Henri Lillaz, deux gouvernements étant tombés entretemps.

Le croisement des documents permet de détailler les personnalités présentes, les discours qui ont été prononcés, notamment par des représentants des corporations photographiques et cinématographiques et le déroulé global de l'évènement. Parmi les personnalités notables qui ne sont pas mentionnées dans les comptes rendus écrits, la présence de Germaine Dulac et Marie-Anne Colson-Malleville est attestée par des photographies issues du fonds Louis Gaumont.



Figure.20 Photographie prise à l'occasion de l'inauguration de l'ETPC le 18 juin 1930³⁷⁹

³⁷⁹ De gauche à droite, Edmond Labbé, Henri Lillaz et Léon Gaumont. M. et Mme. Nadar se trouvent tout à droite. Photographie de l'inauguration de l'École technique de photographie et de cinématographie du 18 juin 1930 [auteur inconnu], Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, Léon Gaumont : École technique de photographie et de cinématographie, LG33-B7.



Figure.21 Photographie prise à l'occasion de l'inauguration de l'ETPC le 18 juin 1930³⁸⁰



Figure.22 Photographie prise à l'occasion de l'inauguration de l'ETPC le 18 juin 1930³⁸¹

³⁸⁰ Sont présents tout à gauche, Léon Gaumont et Henri Lillaz, l'inconnu qui s'appuie sur un parapluie à la droite d'Henri Lillaz est flanqué d'Edmond Labbé à gauche et de Paul Montel à droite. *Ibid.*

³⁸¹ Sont présents au premier rang, de gauche à droite, Léopold Lobel, Paul Montel, Charles Delac, Léon Gaumont, Germaine Dulac et Marie-Anne Colson-Malleville. *Ibid.*

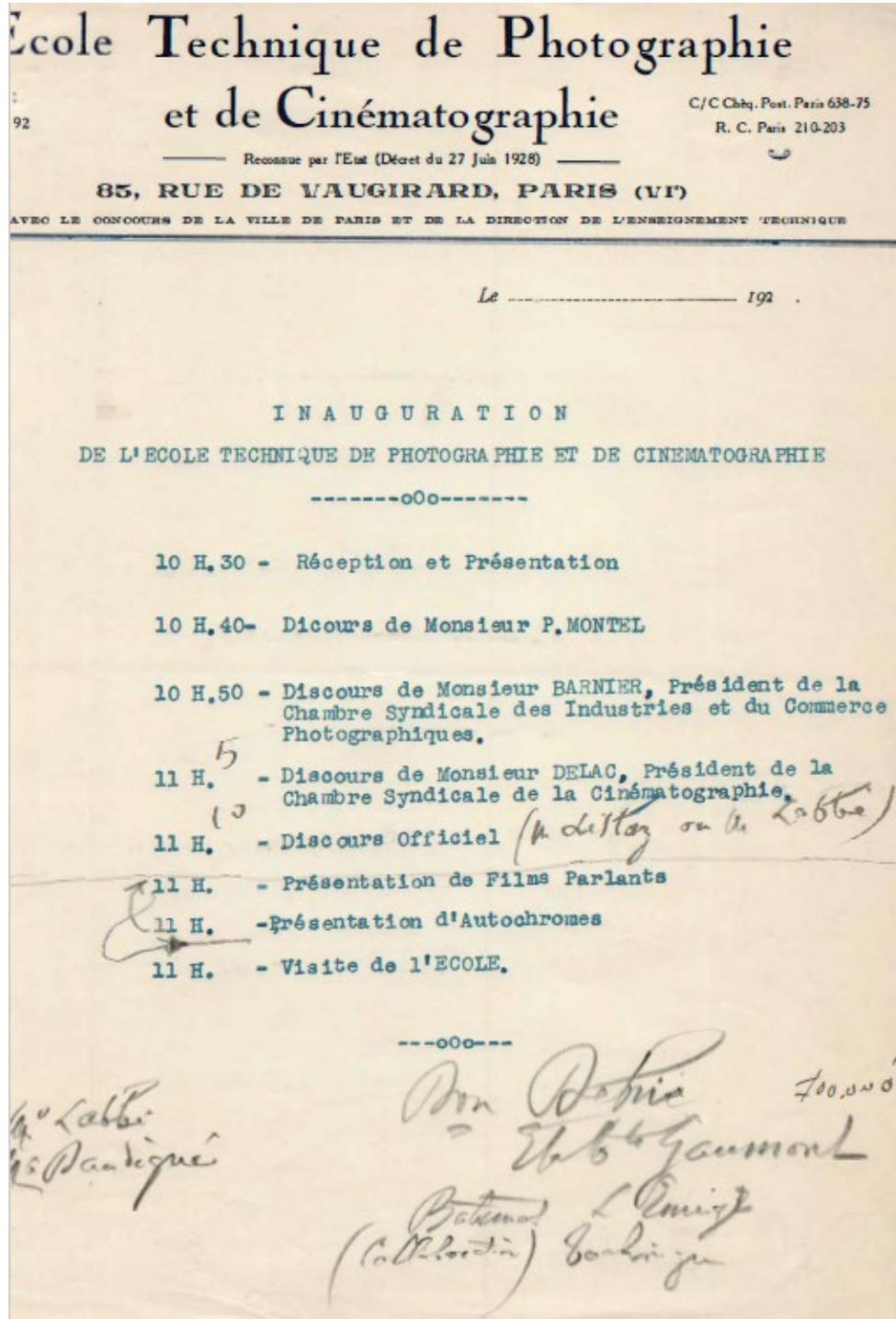


Figure.23 Programme de l'inauguration³⁸²

³⁸² Programme de l'inauguration de l'École technique de photographie et de cinématographie du 18 juin 1930 [les notes sont probablement celles de Léon Gaumont], Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, Léon Gaumont : École technique de photographie et de cinématographie, LG33-B7.

Les discours prononcés lors de l'inauguration sont principalement l'œuvre de membres des corporations de la photographie et du cinéma qui sont également membres du conseil d'administration de l'école. Au-delà des éléments conventionnels, il est possible d'isoler deux catégories d'informations. D'une part, des données factuelles qui éclairent le développement de l'école et le rôle de ses administrateurs et soutiens. D'autre part, certaines déclarations ambiguës qui révèlent des orientations encore en discussion, indiquant que certaines décisions n'ont pas encore été définitivement arrêtées.

Dans son discours, Paul Montel souligne le rôle crucial joué par Edmond Labbé dans les négociations avec les représentants de la ville de Paris pour obtenir le bâtiment de l'école. Il met également en avant la défense efficace de l'établissement par Labbé auprès du sous-secrétariat d'État à l'Enseignement Technique, dirigé à l'époque par Paul Bénazet. Les éloges d'Edmond Labbé sont unanimes lors de l'inauguration, où il est célébré quasiment comme un membre fondateur de l'ETPC :

Notre projet, soumis à M. Labbé, recueille son approbation et l'assurance qu'il nous aiderait de tout son pouvoir pour le faire aboutir. Chacun sait la valeur d'une promesse de M. Labbé et son intervention se fit rapidement sentir ; c'est sur son initiative que la Ville de Paris, désireuse de marquer tout l'intérêt qu'elle portait à la création à Paris d'une Ecole Technique de Photographie et de Cinématographie, nous accordait [...] la concession de l'immeuble où nous nous trouvons aujourd'hui et qui était à cette date une école enfantine devant être désaffectée dès que les nouveaux bâtiments destinés à la remplacer seraient terminés³⁸³.

³⁸³ La Commission du journal, « Inauguration de l'École technique de photographie et de cinématographie, Discours de M. Paul Montel », *L'Informateur de la photographie*, 1^{er} juillet 1930, p.78.

Louis-Philippe Clerc semble avoir pris du recul par rapport à ses engagements initiaux, comme le suggère Montel : « *Mais une école ne vaut que par son programme et la qualité de ceux qui l'appliquent ; nous avons eu la chance au début de bénéficier du concours de M. Clerc, qui nous reviendra lorsque nous aurons pu créer un enseignement supérieur de la photographie [...]*³⁸⁴ ». Son absence lors de l'inauguration ne doit cependant pas être interprétée hâtivement, car ses travaux continuent d'être publiés par Montel. Concernant la notion d'*enseignement supérieur* à laquelle Montel fait référence, la terminologie est ambiguë. Bien que cela puisse évoquer une extension au niveau universitaire, dans le contexte pédagogique de l'époque, le terme supérieur est plutôt associé aux niveaux avancés de l'enseignement primaire³⁸⁵.

Édouard Belin, président de la Chambre syndicale française de la photographie et de ses applications, rappelle qu'en 1902, à la suite du deuxième congrès national de la photographie professionnelle, Paul Nadar, président de cet événement, lui avait confié la mission d'étudier la création d'un établissement d'enseignement pour la photographie³⁸⁶. Malgré le rapport détaillé de Belin, ce projet n'a pas abouti. Belin suggère que pour réussir, un tel projet aurait nécessité une personnalité avec les capacités fédératrices de Paul Montel, ainsi que des modalités de financement plus souples, similaires à celles utilisées pour l'ETPC, notamment la création d'une société commerciale. En outre, le discours d'Édouard Belin se distingue particulièrement par sa tentative de valoriser les enseignements photographiques par rapport à ceux du cinéma, illustrant une volonté d'asseoir la suprématie des premiers sur les seconds :

³⁸⁴ *Ibid.*

³⁸⁵ Claude Lelièvre, *Histoire des Institutions scolaires (depuis 1789)*, Paris, Nathan, 2004, p.107-143.

³⁸⁶ La Commission du journal, « Inauguration de l'École technique de photographie et de cinématographie, Discours de M. Belin », *L'Informateur de la photographie*, 1^{er} juillet 1930, p.80.

Nous savons combien tous ceux qui dirigent cette Ecole ont le souci de donner aux divers éléments de l'enseignement l'importance relative qui convient au but cherché, mais qu'on me permette à moi, Président de la Chambre Syndicale de la Photographie, de rappeler que la majorité des élèves sortant de cette Ecole sont destinés à des ateliers professionnels et qu'en conséquence et en tout logique, les photographes professionnels doivent avoir un très large rôle à remplir dans les directives générales à donner à cet enseignement³⁸⁷.

L'ambiguïté qui entoure la qualification et les débouchés des étudiants à l'issue de leurs études à l'ETPC est manifeste dans la variété des terminologies utilisées par les intervenants. Montel passe de *techniciens habiles et spécialisés* à *parfaits techniciens modernes*, et termine par les qualifier d'*ouvriers qualifiés*, cette dernière appellation étant aussi adoptée par Félix, président de la Chambre syndicale des photographes français. À titre d'exemple, Léopold Lobel, responsable des enseignements cinématographiques à l'école, est qualifié de *technicien bien connu*, une formulation qui contribue également à ces incertitudes. Édouard Belin suggère quant à lui que les étudiants sont *destinés à des ateliers professionnels*, alors que Montel met en avant la nécessité *d'employés qualifiés pour l'industrie*. Cette diversité d'appellations, renforcée par l'usage du terme *praticien* dans d'autres sources³⁸⁸, montre que la définition précise des perspectives professionnelles pour les diplômés de l'ETPC n'est toujours pas établie et ne fait pas l'objet d'un consensus clair.

Il convient de noter que le discours de Charles Delac, président de la Chambre syndicale de la cinématographie, n'est pas reproduit dans les documents disponibles. Le bref compte rendu de son

³⁸⁷ *Ibid*, p.81.

³⁸⁸ *Praticiens connaissant à fond leur métier* semble être l'expression fétiche de Paul Montel pour décrire le profil des diplômés de l'ETPC. Montel, « La création d'une école de photographie en France », *Le Photographe*, 5 décembre 1921, p.360. ; Montel, « Les écoles de photographie en Europe », *Le Photographe*, 5 août 1923, p.169.

intervention suggère d'ailleurs une position quelque peu subordonnée de l'enseignement de la cinématographie : « *M. Delac, Président de la Chambre Syndicale Française de la Cinématographie, félicita les fondateurs de l'École d'avoir réservé dans leur programme une part importante à la Cinématographie [...]*³⁸⁹ ». Cependant, il est important de mentionner que le cinéma n'est pas pour autant dénigré dans les autres interventions, au contraire, chaque intervenant, y compris Belin, se montre élogieux envers cette discipline et la figure de Louis Lumière.

Nous ne disposons pas des discours prononcés par les représentants des pouvoirs publics. Toutefois, selon le compte rendu publié dans *L'Informateur de la photographie*, Henri Lillaz aurait félicité les administrateurs de l'école, leur assurant le soutien de l'État, motivé par : « [...] *l'importance prise par la photographie et la cinématographie dans la vie sociale [...]*³⁹⁰ ». Edmond Labbé a également marqué l'événement, non par un discours traditionnel, mais comme protagoniste d'un film parlant intitulé *Conseils aux jeunes gens*, qui a été projeté dans le cadre d'une démonstration de cinématographie sonore. L'inauguration s'est ensuite poursuivie avec la projection de plaques autochromes Lumière et une visite guidée des installations de l'école.

3. Les cycles complets

Nous nous concentrerons exclusivement sur les cycles principaux d'enseignement en photographie et en cinématographie. Les activités complémentaires, telles que les cours spéciaux

³⁸⁹ La Commission du journal, « Inauguration de l'École technique de photographie et de cinématographie », *L'Informateur de la photographie*, 1^{er} juillet 1930, p.81. Quelques précisions sur Charles Delac : « *La Chambre Syndicale de la cinématographie englobant toutes les branches patronales du cinéma sous la présidence de Charles Delac étendait son influence sur l'ensemble de la profession. Chacune de ces branches était groupée au sein de la Chambre Syndicale en une section distincte. Le président Charles Delac était vraiment le « tsar » du cinéma français (il succéda à Louis Aubert après le succès de ce dernier aux élections législatives de 1928).* » Leglise, *Histoire de la politique du cinéma français : Le cinéma et la III^e République*, p.82.

³⁹⁰ La Commission du journal, « Inauguration de l'École technique de photographie et de cinématographie », *L'Informateur de la photographie*, 1^{er} juillet 1930, p.81.

ou les cours du soir, ne seront pas traitées ici. Notre étude s'étendra également aux informations concernant les étudiants : admission, effectifs et perspectives professionnelles. Bien que cette analyse soit plus succincte, en raison de la disponibilité limitée des archives, elle intégrera également des détails sur le corps enseignant.

L'intégration des techniques du parlant

Après 1926, les programmes détaillés des cycles en photographie et en cinématographie cessent d'être publiés dans les revues éditées par Paul Montel. Les informations les plus exhaustives proviennent de trois brochures qui sont actuellement conservées au centre de ressources documentaires Léon Gaumont de l'École nationale supérieure Louis Lumière³⁹¹. Ces documents ne spécifient pas les années scolaires auxquelles ils se rapportent, nécessitant une analyse approfondie des contenus administratifs et pédagogiques, ainsi que des mentions d'imprimerie pour en déterminer précisément la période. Deux des brochures intègrent des techniques du cinéma sonore à leur programme, mais ne comportent pas l'en-tête du ministère de l'Éducation Nationale, suggérant qu'elles sont publiées après l'inauguration du 18 juin 1930, événement qui marque l'intégration de ces techniques. La troisième brochure, en revanche, arbore l'en-tête en question, indiquant une publication postérieure à la nationalisation de l'école en 1937. En complément de ces documents, nous nous appuyons également sur des correspondances du fonds Louis Gaumont et certaines publicités parues dans *Le Photographe* qui contiennent parfois des résumés des

³⁹¹ Ces trois brochures sont actuellement non cotées; voici le système de classement que nous proposons : École technique de photographie et de cinématographie, Brochure, *circa* 1930 [1/2], École nationale supérieure Louis-Lumière, Centre de ressources documentaires Léon Gaumont. ; École technique de photographie et de cinématographie, Brochure, *circa* 1930 [2/2], École nationale supérieure Louis-Lumière, Centre de ressources documentaires Léon Gaumont. ; Ministère de l'Éducation nationale, Direction générale de l'enseignement technique, École technique de photographie et de cinématographie, Règlement et conditions d'admission, *circa* 1937, École nationale supérieure Louis-Lumière, Centre de ressources documentaires Léon Gaumont.

programmes en vigueur. Notre analyse vise principalement à mettre en évidence l'intégration progressive des techniques du cinéma sonore au programme de l'école, seul changement significatif apporté durant cette période.

Comme mentionné précédemment, un film parlant est projeté à l'occasion de l'inauguration du 18 juin 1930, visant à valoriser les installations de l'école, en particulier auprès des représentants des pouvoirs publics. Les organisateurs, dans leurs discours, soulignent d'ailleurs que cet événement marque l'introduction des enseignements liés aux techniques du parlant dans le programme :

[Discours de Paul Montel] Monsieur le Ministre [Henri Lillaz], au début de ce discours je vous signalais les perfectionnements que la Science et la Technique ont apporté au film sonore, cela nous amène à modifier le programme d'enseignement de la Section cinématographique ou plus exactement à le compléter pour fournir à l'Industrie du Film les techniciens ayant les connaissances qu'exigent les procédés nouveaux. Cela paraît simple en apparence et cependant le problème est presque insoluble à résoudre à quiconque n'a pas à sa disposition, ce qui est le cas de l'Ecole, des réserves financières pour construire l'auditorium nécessaire aux prises de vues sonores et acquérir les appareils de prise de vues et de projection qui représentent, vous entendez bien, des centaines de mille francs ; et bien ces centaines de mille francs nous les avons depuis quelques jours, grâce à la subvention de M. le Sous-Secrétaire d'Etat de l'Enseignement Technique, de la Chambre syndicale de la Cinématographique et de nombreux Industriels, nous allons pouvoir édifier dans une des cours de l'Ecole l'auditorium. Il s'est trouvé en outre deux Mécènes : M Debrie, pour offrir un appareil de prise de vues du type le plus récent avec tout son matériel auxiliaire, et la Société des Etablissements Gaumont, un Idéal sonore pour la projection et dont la construction fait honneur à la grande Firme française³⁹².

³⁹² La Commission du journal, « Inauguration de l'École technique de photographie et de cinématographie, Discours de M. Paul Montel », *L'Informateur de la photographie*, 1^{er} juillet 1930, p.78-79.

Dans les revues de Paul Montel, l'introduction des techniques du parlant est abordée pour la première fois dans un article paru dans *Le Photographe* le 20 décembre 1930, qui précise que ce nouveau programme ne concerne pas le cycle complet en cinématographie, mais des cours spéciaux destinés aux opérateurs de projection³⁹³. La première mention explicite de l'intégration de ces enseignements dans le cycle complet apparaît dans une publicité pour l'école publiée le 20 juillet 1931³⁹⁴. Néanmoins, il est probable que le cycle complet en cinématographie avait déjà intégré ces cours dès la rentrée du 2 octobre 1930, bien que cela ne soit pas explicitement documenté.

Les correspondances entre Paul Montel et Léon Gaumont, apportent un éclairage interne sur l'installation des équipements sonores. Le 5 avril 1930, Montel informe Gaumont que Léon Baréty, le sous-secrétaire d'État chargé de l'Enseignement Technique, accorde une subvention à l'école pour la construction du studio sonorisé³⁹⁵. Un élément notable de cet échange est le commentaire d'Edmond Labbé relayé par Montel : « *En me faisant remarquer l'importance de la Participation de l'Enseignement Technique à la création dudit studio, Monsieur LABBE m'a demandé de lui indiquer le montant de la contribution de la Chambre Syndicale de la Cinématographie*³⁹⁶. » L'Enseignement Technique conditionne son soutien à un équilibre financier entre les contributions publiques et privées, une stratégie qui sera mise en œuvre pour encourager la nationalisation de l'ETPC en 1937, en exploitant la dépendance de l'école aux financements publics.

³⁹³ La rédaction, « École technique de photographie et de cinématographie, Programme d'enseignement pratique, Conférences de perfectionnement réservés aux opérateurs de projections (professionnels) formation de techniciens pour la projection de films parlants », *Le Photographe*, 20 décembre 1930, p.554.

³⁹⁴ La rédaction [publicité], « École technique de photographie et de cinématographie », *Le Photographe*, 20 juillet 1931, [sans pagination].

³⁹⁵ Lettre du 5 avril 1930 de M. Paul Montel à M. Léon Gaumont, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, Léon Gaumont : École technique de photographie et de cinématographie, LG33-B7.

³⁹⁶ *Ibid.*

Dans le prolongement de ces échanges, une lettre du 10 avril montre la proximité de Gaumont et des autorités politiques qui semblent intéressés et curieuses à l'égard des possibilités du parlant : « [Paul Montel à Léon Gaumont] *J'ai également informé par lettre, n'ayant pu le voir, Monsieur BARETY que vous vous ferez un plaisir de lui présenter Mercredi 16 avril dans la matinée le film parlant le présentant prononçant une allocution*³⁹⁷. » Concernant l'implication de Léon Gaumont, un extrait du procès-verbal de délibération du conseil d'administration de la Gaumont-Franco-Film-Aubert du 6 juin 1930 révèle que : « *Le Conseil [d'administration] décide de doter d'un appareil de projections pour films sonores, cette école [l'ETPC], rue de Vaugirard*³⁹⁸. »

L'étude approfondie des publicités sur l'école publiées par Montel dans ses revues jusqu'en 1937 montre que les enseignements liés aux techniques du parlant sont régulièrement valorisés entre 1931 et 1936. Le fait que ces mentions disparaissent après 1936 suggère que cette technique est devenue pleinement intégrée à l'école, perdant son caractère novateur pour devenir une partie standard de l'offre éducative.

Dans une des brochures éditées avant 1937, le programme détaille spécifiquement les enseignements liés au cinéma parlant, regroupés sous la rubrique *L'Enregistrement Sonore*. Les cours sur l'électricité y sont renforcés, alignant la formation sur les exigences techniques contemporaines. Alors que l'orientation professionnelle des étudiants en cinématographie demeure floue, avec un programme initialement orienté principalement vers les besoins de l'industrie, les

³⁹⁷ Lettre du 10 avril 1930 de M. Paul Montel à M. Léon Gaumont, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, Léon Gaumont : École technique de photographie et de cinématographie, LG33-B7.

³⁹⁸ Gaumont-Franco-Film-Aubert, Extrait du procès-verbal des délibérations du conseil d'administration, Séance du 6 juin 1930, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, Léon Gaumont : École technique de photographie et de cinématographie, LG33-B7.

enseignements sonores mettent en avant des compétences spécifiques requises pour le travail en studio.

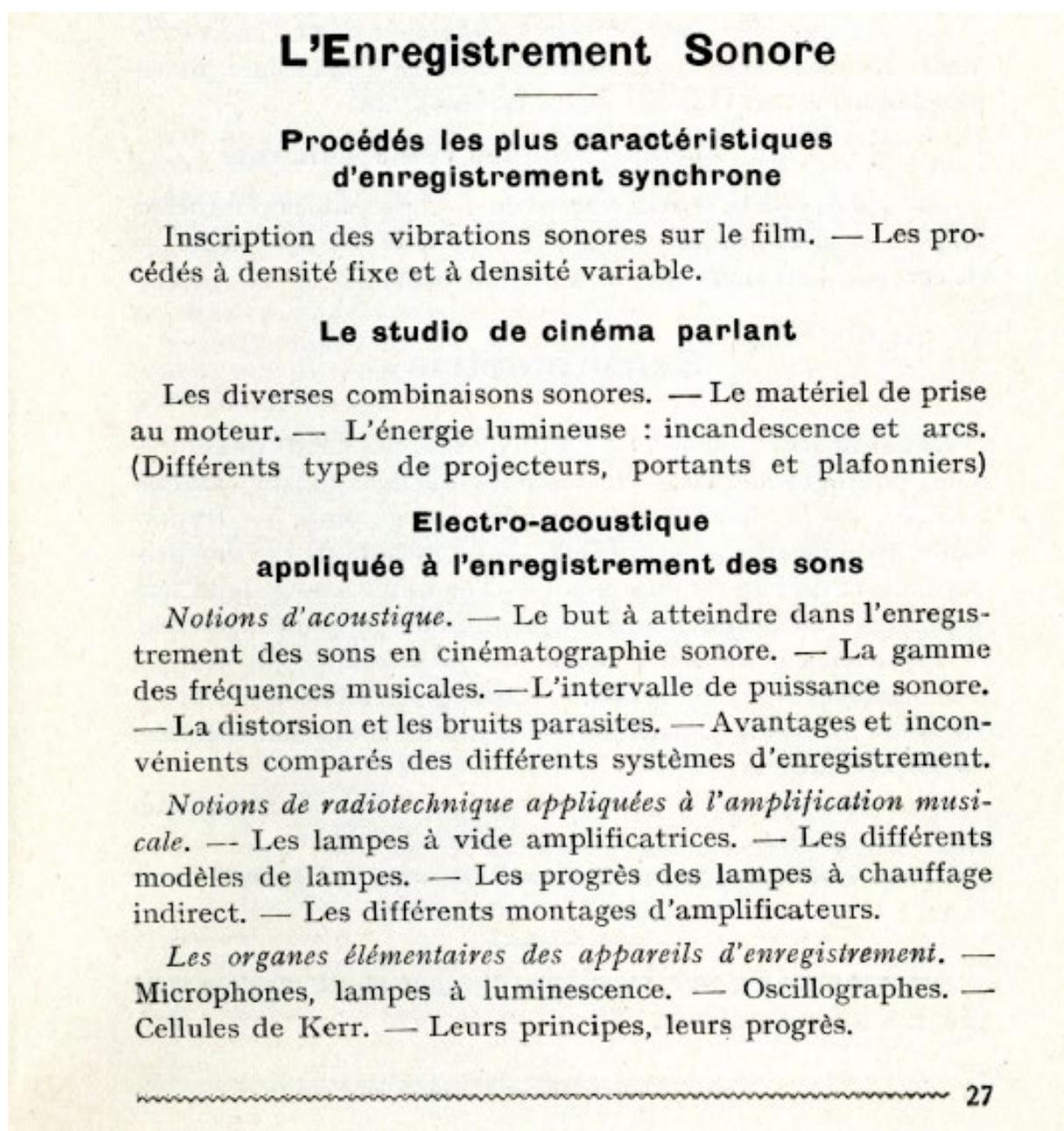


Figure.24 Extrait du programme de la section cinématographique ³⁹⁹

³⁹⁹ École technique de photographie et de cinématographie, Brochure, *circa* 1930 [1/2], École nationale supérieure Louis-Lumière, Centre de ressources documentaires Léon Gaumont, p.27.

À l'été 1932, *Le Photographe* et *L'Informateur de la photographie* diffusent l'intégralité d'un cours intitulé *La réalisation d'un Film cinématographique sonore*, dispensé par M. Courant à l'ETPC. M. Courant est membre du corps enseignant de l'école, mais les publications ne précisent pas si ce cours fait partie du cycle complet en cinématographie ou s'il est proposé dans le cadre des cours du soir et des modules complémentaires. Il est cependant vraisemblable que les étudiants du cycle complet ont très certainement bénéficié de ce cours.

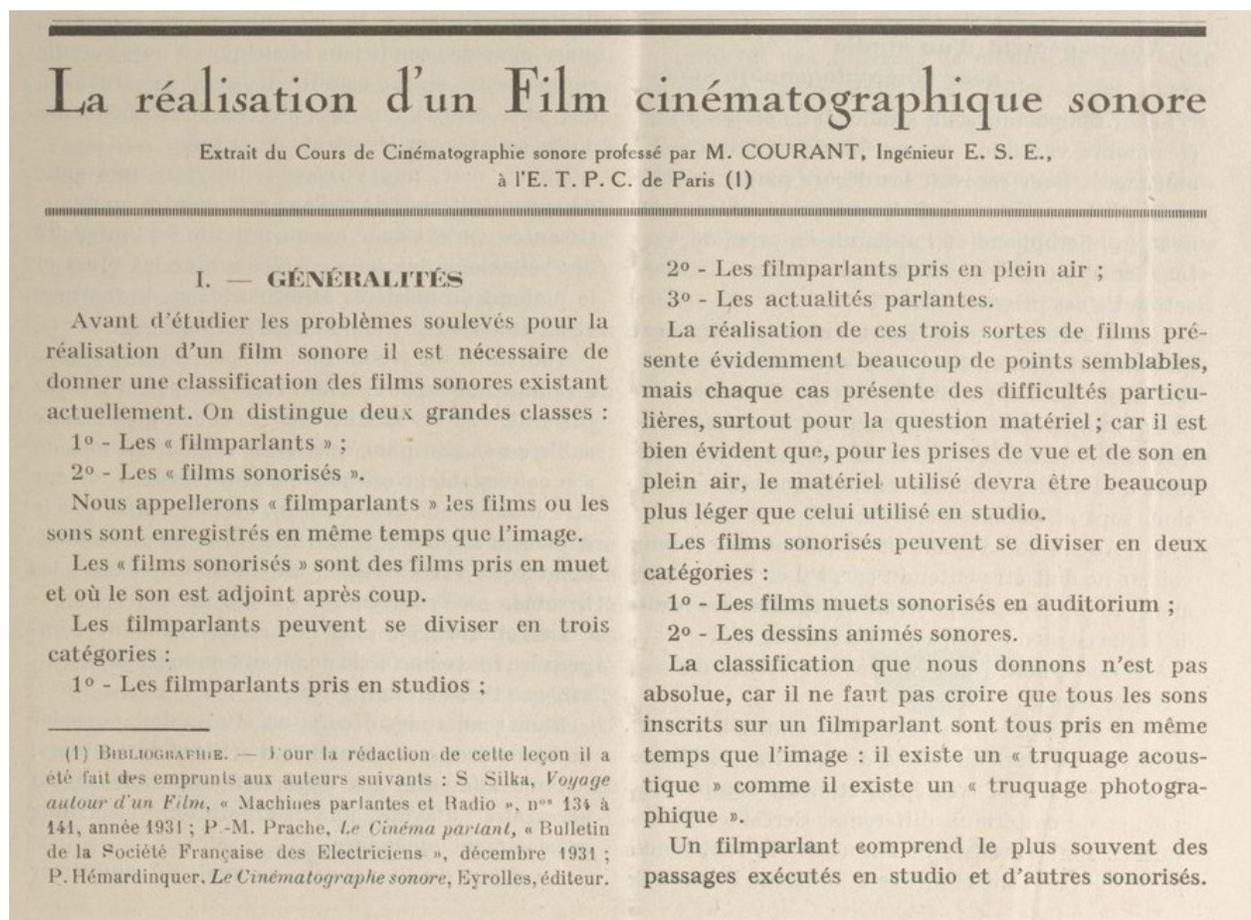


Figure.25 Extrait du cours de cinématographie sonore donné à l'ETPC par M. Courant⁴⁰⁰

⁴⁰⁰ La rédaction, « La réalisation d'un film cinématographique sonore, Extrait du cours de cinématographie sonore professé à l'ETPC par M. Courant, Ingénieur E.S.E. [École supérieure d'électricité] », *Le Photographe*, 5 juin 1932, p.211.

Les étudiants et le corps enseignant

Les informations sur le profil et le parcours des étudiants de l'ETPC demeurent relativement limitées, principalement en raison de l'absence de registres de présence. Ces documents auraient permis de retracer leur identité et, par extension, de recueillir des données sur leur origine sociale ou leur progression académique jusqu'à leur insertion professionnelle. Une fois diplômés, le suivi de ces jeunes travailleurs devient compliqué, car en tant que techniciens spécialisés, ils tendent à se fondre dans l'ombre des ingénieurs, figures prééminentes des industries photographiques et cinématographiques. Toutefois, grâce à une étude approfondie des revues de Montel publiées entre 1926 et 1937, enrichie par les sources auxquelles ces publications nous renvoient, il est possible de reconstruire avec plus de précision leur parcours, de l'admission à l'embauche. En raison du manque d'informations disponibles sur le corps enseignant, nous ne leur consacrerons qu'un bref examen, sans entrer dans le même niveau de détail que pour les étudiants.

Jusqu'à la nationalisation de l'école en 1937, les conditions d'admission ne changent pas. L'école est ouverte aux étudiants, hommes et femmes, ayant au moins 15 ans et demi. Le niveau scolaire doit être équivalent à celui donné dans les cours complémentaires pour l'admission en section photographique. Pour ceux qui aspirent à la section cinématographique, un niveau équivalent au brevet supérieur est exigé, ce qui représente un prérequis plus élevé. Les brochures conservent une certaine ambiguïté concernant la tenue d'un examen d'entrée, la décision finale étant à la discrétion de la direction de l'établissement. Bien que ce ne soit pas formellement stipulé, il est plausible que la tenue d'un entretien informel soit pratiquée pour évaluer le niveau de connaissances des candidats.

EXTRAIT DU RÈGLEMENT

ENSEIGNEMENT

ARTICLE PREMIER. — L'enseignement professionnel complet de la Photographie et de la Cinématographie est de deux années.

ART. 2. — L'année scolaire commence le 1^{er} Octobre et prend fin le 15 Juillet. Elle est divisée en trois trimestres se terminant le 31 Décembre, le 31 Mars et le 15 Juillet. Les examens de sortie ont lieu pendant la première quinzaine de Juillet.

CONDITIONS D'ADMISSION

ART. 3. — L'Ecole reçoit, pour suivre les cours de l'enseignement professionnel de la Photographie, des jeunes gens et jeunes filles âgés d'au moins 15 ans 1/2, possédant des connaissances équivalentes à celles des élèves qui sortent des Cours complémentaires des Ecoles primaires. Ces connaissances seront justifiées par la production de diplômes ou de certificats et, éventuellement, par un examen d'admission.

Ne sont admis à suivre les cours de la Section Cinématographique que les personnes justifiant de connaissances équivalentes au moins au brevet.

L'Ecole est un externat ; toutefois, les élèves habitant la banlieue peuvent être autorisés à prendre, dans un local qui leur est affecté, un repas apporté par eux.

ART. 4. — Les demandes d'admission, doivent être accompagnées :

- 1°) De l'extrait de naissance du candidat ;
- 2°) Des diplômes ou certificats justifiant de ses études antérieures ;
- 3°) D'un certificat de vaccination datant de moins d'un an ;
- 4°) D'une déclaration du candidat majeur, du père ou du tuteur légal du candidat mineur, comportant adhésion au présent règlement ;
- 5°) Pour les élèves mineurs dont la famille réside en province ou à l'étranger (1), d'une pièce désignant un correspondant chargé de se substituer au père ou au tuteur légal dans toutes les relations avec l'Ecole ;

(1) Les élèves étrangers devront fournir, outre les pièces ci-dessus désignées, traduites éventuellement en français par un traducteur-juré, et revêtues des légalisations nécessaires, le récépissé de leur déclaration de résidence.

Figure.26 Conditions d'admission⁴⁰¹

⁴⁰¹ École technique de photographie et de cinématographie, Brochure pédagogique, *circa* 1930 [1/2], Conditions d'admission, École nationale supérieure Louis-Lumière, Centre de ressources documentaires Léon Gaumont, p.29.

Nous disposons de deux sources pour analyser les effectifs. Premièrement, les données publiées par intermittence dans les revues de Paul Montel offrent un aperçu partiel du nombre d'étudiants : 50 pour l'année scolaire 1927-1928⁴⁰² ; 56, dont 14 étrangers, répartis entre 38 en photographie et 18 en cinématographie pour la session 1929-1930⁴⁰³ ; et un total de 250 anciens en 1932⁴⁰⁴. Deuxièmement, le Journal officiel, qui, probablement en application de l'arrêté du 19 mars 1931 autorisant l'école à apposer le visa de l'État sur ses diplômes, publie annuellement l'identité des diplômés⁴⁰⁵. Le nombre relativement faible de diplômés certaines années suggère que les diplômes ne sont pas délivrés de manière complaisante. Néanmoins, sans connaître le nombre exact d'étudiants par promotion, il reste difficile de tirer des conclusions définitives sur la rigueur des examens. Sur ce point, nous disposons de l'avis de Paul Montel, exprimé dans un article paru dans *La Semaine Cinématographique*, où il répond aux critiques adressées à l'école en soulignant le sérieux de l'institution, marqué par la difficulté d'obtenir le diplôme, et en mettant en avant l'approche généraliste pleinement assumée par l'école :

Il y a dans la corporation des gens que notre école empêche de dormir et je pourrai citer tel ou tel grand pontife de l'Art Muet qui favorisant les écoles dites professionnelles de Cinéma, Institutions privées, verraient sans déplaisir disparaître un organisme technique qui bien que crée après beaucoup d'autres similaires existait à l'étranger les a dépassé

⁴⁰² « L'Ecole compte actuellement cinquante élèves y compris ceux de l'an passé qui ont tous renouvelé leur inscription pour suivre les cours de seconde année. » La rédaction, « École technique de photographie et de cinématographie », *Le Photographe*, 20 novembre 1927, p.482.

⁴⁰³ « Le nombre des élèves admis à suivre les cours est de 56 comprenant 14 étrangers. 38 élèves dont 14 jeunes filles sont inscrites à la Section Photographique. » La rédaction, « Les nouvelles photographiques », *Le Photographe*, 20 octobre 1929, p.472.

⁴⁰⁴ « Toutes les félicitations de notre groupement sont adressées à M. Montel, Directeur de l'Ecole Technique de Photographie à Paris, pour sa nomination de Chevalier de la Légion d'Honneur qui couronne ses efforts pour cette Ecole qui compte déjà, à l'heure actuelle, 250 anciens élèves. » La rédaction, « Le bulletin corporatif, Groupement syndical des photographes de l'Ile-de-France », *Le Photographe*, 5 février 1932, p.44.

⁴⁰⁵ Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, *Arrêté autorisant des écoles privées d'enseignement technique reconnues par l'État à délivrer des certificats et diplômes revêtus du visa officiel*, Journal officiel de la République française, 21 mars 1931, p.3165.

largement et bénéficie en même temps dans la presse allemande de fréquentes louanges. [...] A la fin de cette année [première année] les candidats à la section cinématographique subissent un premier examen et comme nous ne sommes pas des marchands de soupe nous prions les parents de candidats jugés inaptes de reprendre leurs enfants. Cette première sélection opérée nous nous trouvons en présence d'un noyau d'une vingtaine d'élèves, nous n'en désirons pas plus, qui en fin d'études subissent des épreuves définitives pour l'obtention d'un brevet. Tous ne l'obtiennent pas, ainsi l'an dernier [1930] nous n'avons délivré que cinq brevets pour 15 candidats c'est vous dire que les jeunes gens qui sont tout à fait aptes à passer dans l'industrie privée où ils se spécialisent suivant les besoins de celle-ci et suivant leur goût personnel ; nous ne formons pas des opérateurs de cinéma, nous formons des gens qui deviendront, ou des opérateurs, ou des chimistes, ou des tireurs, etc...⁴⁰⁶

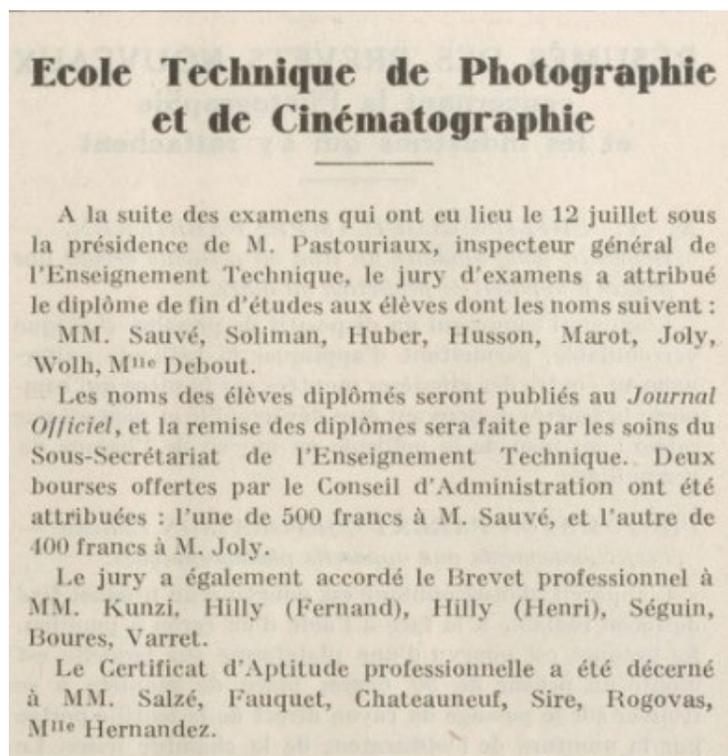


Figure.27 Encart sur les diplômés publié dans *Le Photographe*⁴⁰⁷

⁴⁰⁶ Article intitulé, Les destinées de l'école technique du cinéma sont-elles menacées ? de M. Gaston Phelip, publié le 17 janvier 1931 dans La Semaine cinématographique, Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture, base AtoM, FR PUNES AG 01-IIICI-CFCE-B-B-8, p.70 de la compilation d'archives.

⁴⁰⁷ La rédaction, « Encart sur les diplômés », *Le Photographe*, 5 septembre 1932, p.341.

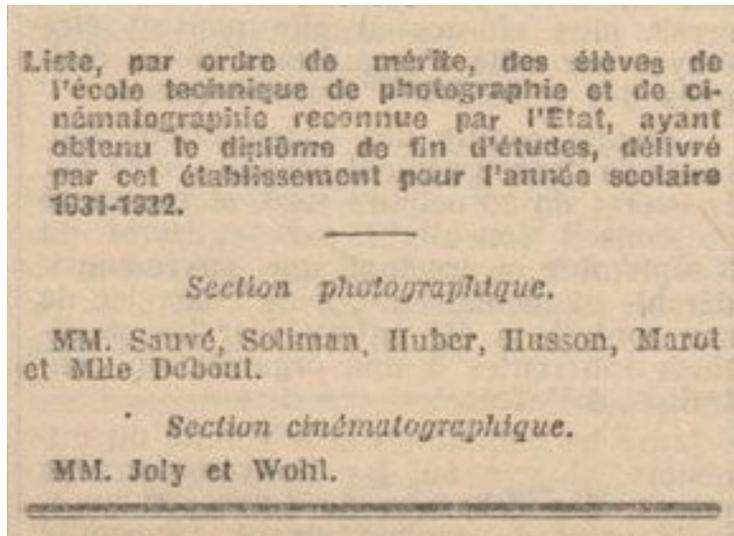


Figure.28 Liste des diplômés publiée au Journal officiel du 30 octobre 1932⁴⁰⁸

Les anciens de l'école ont formé une association dont les comptes rendus offrent des informations sur leurs trajectoires professionnelles. Dans l'édition du 5 mai 1932 du *Photographe*, la rubrique consacrée aux annonces de la corporation détaille l'assemblée constitutive du Groupement amical des anciens élèves de l'école technique de photographie et de cinématographie, organisée le 9 avril 1932⁴⁰⁹. Les comptes-rendus de cette association, honorée par la présidence de Louis Lumière pour la photographie et Léon Gaumont pour la cinématographie, sont fréquemment publiés dans la revue. De plus, quatre exemplaires des bulletins publiés périodiquement par ce groupement sont conservés dans le fonds Louis Gaumont, documentant ainsi le lien entre les anciens de l'école et le monde professionnel, et fournissant des indices sur leur intégration dans l'industrie après leurs études.

⁴⁰⁸ Ministère de l'Éducation nationale, *Liste des élèves de l'École technique de photographie et de cinématographie ayant obtenu le diplôme de fin d'études*, Journal officiel de la République française, 30 octobre 1932, p.11572.

⁴⁰⁹ La rédaction, « Le bulletin corporatif, Groupement amical des anciens élèves de l'École technique de photographie et de cinématographie », *Le Photographe*, 5 mai 1932, p.181.

Dès sa création, le groupement met en place un bureau de placement pour faciliter l'intégration professionnelle des étudiants. Cette initiative est cruciale pour les aider à pénétrer un marché du travail où prévalent le népotisme et la cooptation. De plus, dans un secteur où la majorité des employés acquièrent leurs compétences par un apprentissage traditionnel, la présence de diplômés ayant une formation académique plus aboutie peut susciter des réticences.

Les aspirations professionnelles des étudiants, en termes de tâches photographiques ou cinématographiques, demeurent souvent abstraites. Cependant, nous disposons de quelques indices qui peuvent éclairer cette question. Par exemple, le bulletin du 20 février 1934 relate une discussion sur une exposition lors de laquelle les membres du groupement peuvent soumettre leurs travaux. Cette initiative offre un aperçu de ce qui est alors considéré comme constituant la production professionnelle d'images :

[...] L'Association disposera à l'Exposition de la Photo qui se tiendra à la Porte de Versailles au début de Mars, d'un emplacement où elle pourra exposer les travaux intéressants de ses membres. Mais comme cette exposition est surtout professionnelle, nous demandons à ceux qui voudraient y participer de ne nous envoyer que du portrait ou de l'industrie. [...] A cette exposition annuelle de Juin pourront participer également les Cinéastes, dans le genre documentaire et reportage par exemple. Il leur suffirait de nous adresser quelques photos agrandies, glacées, prises en tournée, en studio et présentant une certaine originalité au point de vue prise de vue, éclairage, atmosphère, composition⁴¹⁰.

⁴¹⁰ Bulletin de l'Association amicale des anciens élèves de l'École technique de photographie et de cinématographie (n°6), 20 février 1934, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, Léon Gaumont : École technique de photographie et de cinématographie, LG33-B7, p.4.

Par ailleurs, certaines éditions du *Photographe* mettent en avant les supports d'étude utilisés à l'école ainsi que les travaux des étudiants et des diplômés. Nous en présentons ici une sélection, afin d'illustrer le type de réalisations auxquels ils sont formés :

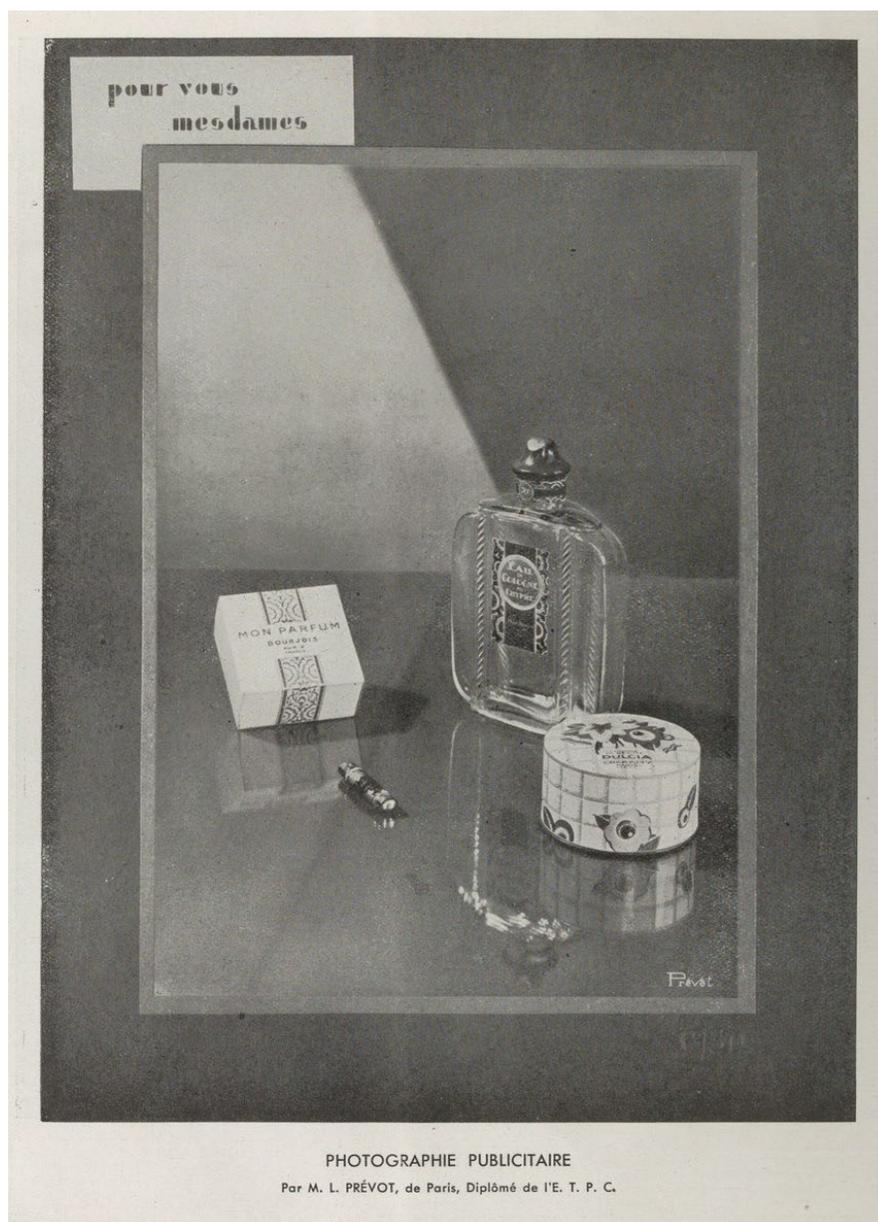


Figure.29 Photographie publicitaire par M. L. Prévot, diplômé de l'ETPC⁴¹¹

⁴¹¹ La rédaction, « Les documents photographiques, supplément à la revue *Le Photographe*, Photographie publicitaire par M. L. Prévot, diplômé de l'ETPC », *Le Photographe*, 20 janvier 1932, p.VI.

PHOTOGRAPHIE INDUSTRIELLE



ÉPREUVE DU CLICHE ORIGINAL



LE MÊME OBJET CORRIGÉ PAR RETOUCHE INDUSTRIELLE

DOCUMENT D'ENSEIGNEMENT DE L'E. T. P. C.

Figure.30 Document d'enseignement de l'ETPC sur la retouche industrielle⁴¹²

⁴¹² La rédaction, « Les documents photographiques, supplément à la revue Le Photographe, Document d'enseignement de l'ETPC », *Le Photographe*, 20 janvier 1932, p.VII.



Figure.31 Étudiant de l'ETPC à l'oeuvre⁴¹³

⁴¹³ La rédaction, « Les documents photographiques, supplément à la revue *Le Photographe*, Encrage d'un bromoil à l'ETPC », *Le Photographe*, 5 avril 1932, p.XVII.



Figure.32 Étudiante de l'ETPC à l'oeuvre⁴¹⁴

⁴¹⁴ La rédaction, « Les documents photographiques, supplément à la revue *Le Photographe*, Dépouillement d'un papier au charbon sans transfert à l'ETPC », *Le Photographe*, 5 avril 1932, p.XVIII.

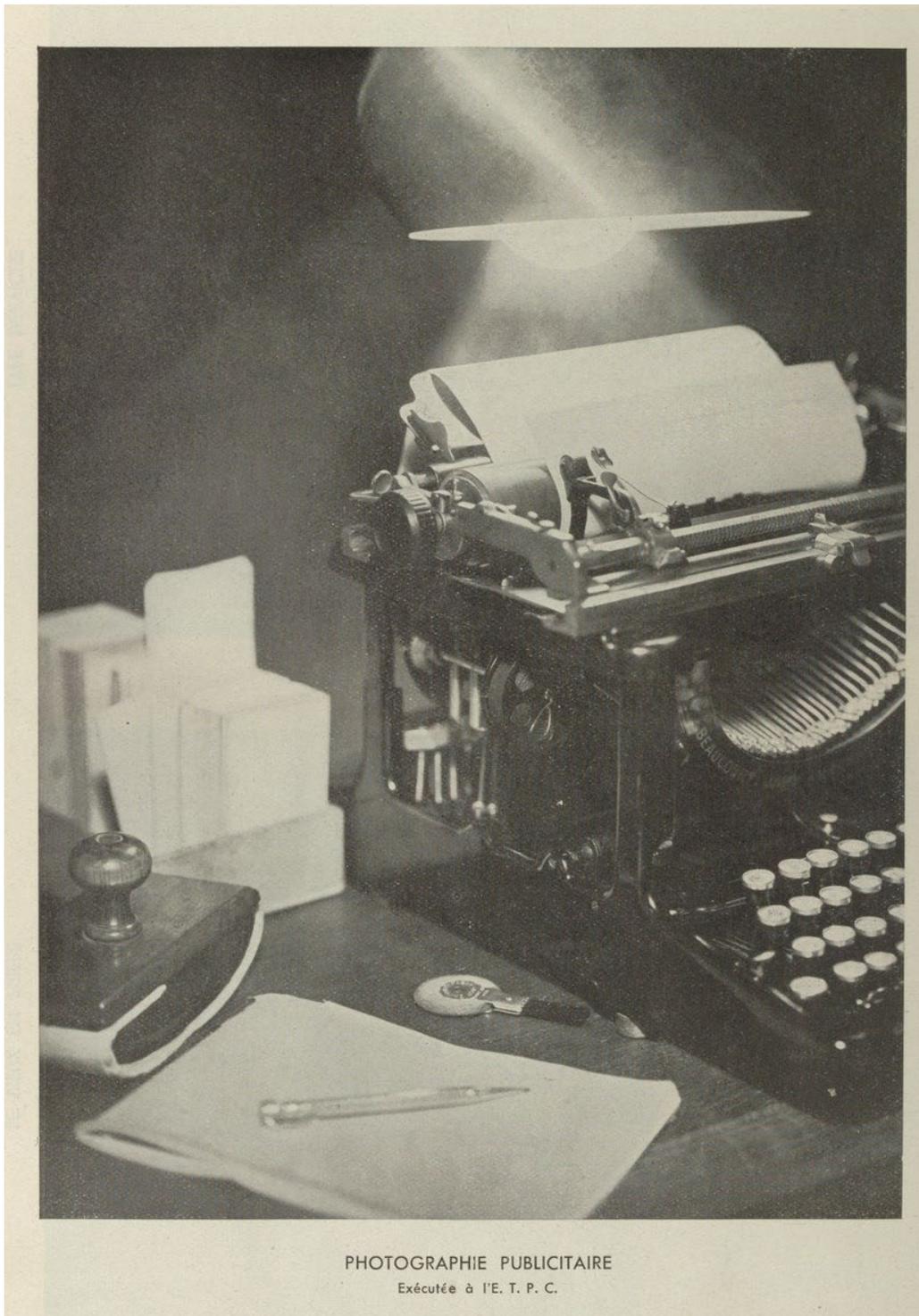


Figure.33 Exercice publicitaire réalisé à l'ETPC⁴¹⁵

⁴¹⁵ La rédaction, « Les documents photographiques, supplément à la revue Le Photographe, Photographie publicitaire exécutée à l'ETPC », *Le Photographe*, 5 mai 1932, p.XXII.

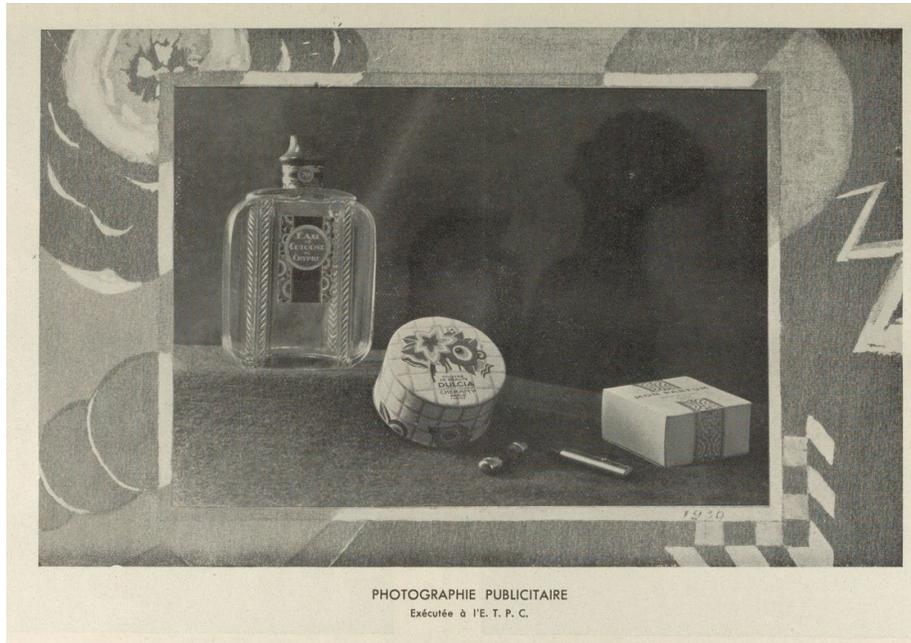


Figure.34 Exercice publicitaire réalisé à l'ETPC ⁴¹⁶



Figure.35 Exercices publicitaires réalisés à l'ETPC ⁴¹⁷

⁴¹⁶ La rédaction, « Les documents photographiques, supplément à la revue Le Photographe, Photographies publicitaires exécutées à l'ETPC », *Le Photographe*, 20 mai 1932, p.XXIII.

⁴¹⁷ *Ibid*, p.XXIV.

Dans le dernier bulletin disponible, édité en mars 1935, une série d'annonces offre un aperçu des profils recherchés parmi les étudiants :

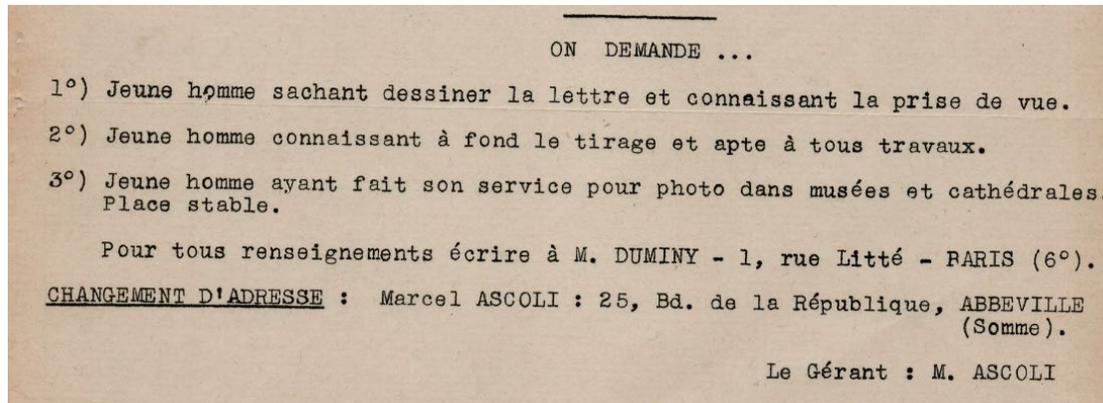


Figure.36 Offres d'emploi à destination des étudiants de l'ETPC⁴¹⁸

En complément de ce type d'annonce, également publiées dans les colonnes du *Photographe*, on retrouve des demandes d'emploi de la part d'anciens élèves de l'école. Ces publications montrent comment les étudiants se positionnent sur le marché du travail et les difficultés qu'ils rencontrent pour s'y intégrer, cela en dépit du cursus qu'ils ont suivi. Il est à noter qu'en très large majorité, ces annonces concernent des emplois en photographie.

Les publicités publiées dans les revues de Paul Montel servent également d'indicateur pour comprendre le type d'entreprises qui constituent le marché, tant à Paris qu'en province. À côté des industriels spécialisés dans la production en usine de consommables, de matières premières, et parfois d'appareils, notamment d'éclairage, on trouve également, surtout en province, des ateliers ou des maisons de photographie.

⁴¹⁸ Bulletin de l'Association amicale des anciens élèves de l'École technique de photographie et de cinématographie (n°12), mars 1935, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, Léon Gaumont : École technique de photographie et de cinématographie, LG33-B7, p.9.



Figure.37 Publicité pour un établissement à Saint-Etienne⁴¹⁹

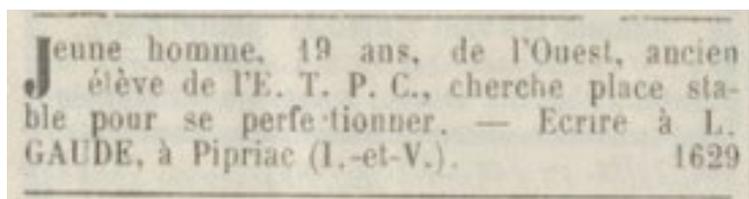


Figure.38 Recherche d'emploi⁴²⁰



Figure.39 Recherche d'emploi⁴²¹



Figure.40 Recherche d'emploi⁴²²

⁴¹⁹ La rédaction [publicité], « Publicité pour la société P. Verron à Saint-Etienne », *Le Photographe*, 5 octobre 1935, [sans pagination].

⁴²⁰ La rédaction, « Les petites annonces du Photographe », *Le Photographe*, 5 décembre 1932, [sans pagination].

⁴²¹ La rédaction, « Les petites annonces du Photographe », *Le Photographe*, 5 octobre 1935, [sans pagination].

⁴²² La rédaction, « Les petites annonces du Photographe », *Le Photographe*, 20 octobre 1935, [sans pagination].

Enfin, pour compléter notre panorama des acteurs de l'ETPC, les informations sur le corps professoral, bien que sporadiques, proviennent principalement des brochures de l'école et des journaux. Les responsables de l'enseignement sont Alphonse-Henri Cuisinier pour la section photographique et Léopold Lobel pour la section cinématographique.

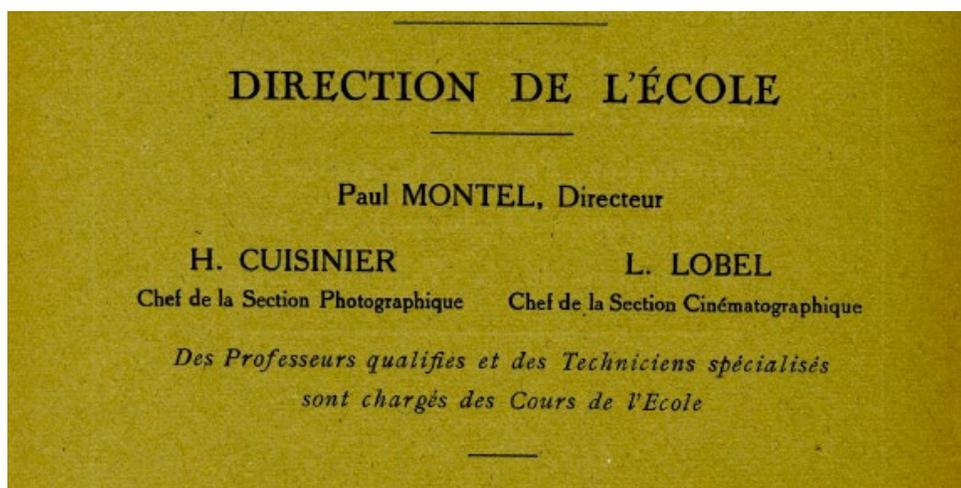


Figure.41 Responsables pédagogiques de l'ETPC⁴²³

Cuisinier, un érudit dans le domaine des sciences photographiques dont la formation est peu documentée, contribue régulièrement aux revues de Montel par des articles techniques et Montel publie également ses ouvrages de vulgarisation. Proche de Paul Montel, il fréquente les mêmes cercles et participe aux mêmes événements corporatifs et techniques. Nommé chef de la section photographique dès la création de l'école, son implication est documentée jusqu'en 1944, année où une publicité pour l'un de ses ouvrages qui paraît dans *Le Photographe* le présente comme *Chef des Travaux à l'Ecole Technique de Photographie et de Cinématographie*.

⁴²³ École technique de photographie et de cinématographie, Brochure, circa 1930 [2/2], École nationale supérieure Louis-Lumière, Centre de ressources documentaires Léon Gaumont, p.1.

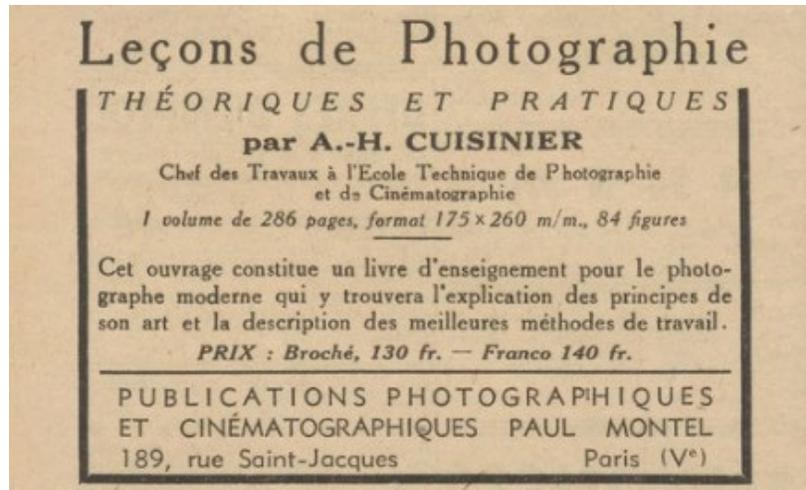


Figure.42 Publicité pour un ouvrage d'Alphonse-Henri Cuisinier⁴²⁴

Léopold Lobel collabore avec Montel, de la même manière qu'Alphonse-Henri Cuisinier. Cependant, nous disposons de plus d'informations le concernant, sa nécrologie étant publiée dans *Le Photographe* du 20 avril 1952. On apprend qu'il est ingénieur chimiste de formation travaillant comme conseiller technique pour plusieurs laboratoires, étant reconnu comme un expert de la sensitométrie. Contrairement à Cuisinier, Lobel quitte l'école plus tôt, en 1939⁴²⁵.

Concernant les autres enseignants, les informations sont plus fragmentées, bien que certaines mentions apparaissent dans les revues de Montel. Une liste de 1931 conservée dans le fonds Louis Gaumont recense les noms des enseignants, tous basés à Paris. On peut supposer qu'ils partagent probablement des profils similaires à ceux de Cuisinier et Lobel, possiblement en tant qu'érudits dans le champs des techniques de la photographie ou du cinéma ou ingénieurs en sciences de la matière.

⁴²⁴ La rédaction [publicité], « Publicité pour un ouvrage d'Alphonse-Henri Cuisinier », *Le Photographe*, 5 et 20 août 1944, [sans pagination].

⁴²⁵ La rédaction, « Le carnet du photographe, Décès de M. Léopold Lobel », *Le Photographe*, 20 avril 1952, p.176.

4. Les cycles complémentaires et le laboratoire de recherches

En complément des cycles complets, l'ETPC diversifie ses activités avec deux autres initiatives. D'une part, l'école propose des cours complémentaires et des conférences dans des formats variés, incluant des cours du soir et des formations courtes. D'autre part, l'établissement met ses installations à disposition d'un laboratoire de recherches qui fonctionne sous l'égide d'une société nouvelle, administrée par certains membres du conseil d'administration de l'ETPC.

Les conférences et les cours de perfectionnement

L'échantillon de données couvrant ces activités se concentre principalement entre 1927 et 1932. Toutefois, il est plausible de supposer que ces cours, étant payants et organisés en dehors des heures régulières, aient perduré au moins jusqu'en 1937. La première mention de ce type d'enseignement apparaît dans l'édition du 5 juin 1927 du *Photographe*, annonçant un cours du soir gratuit de sensitométrie dispensé par un certain Lefèvre :

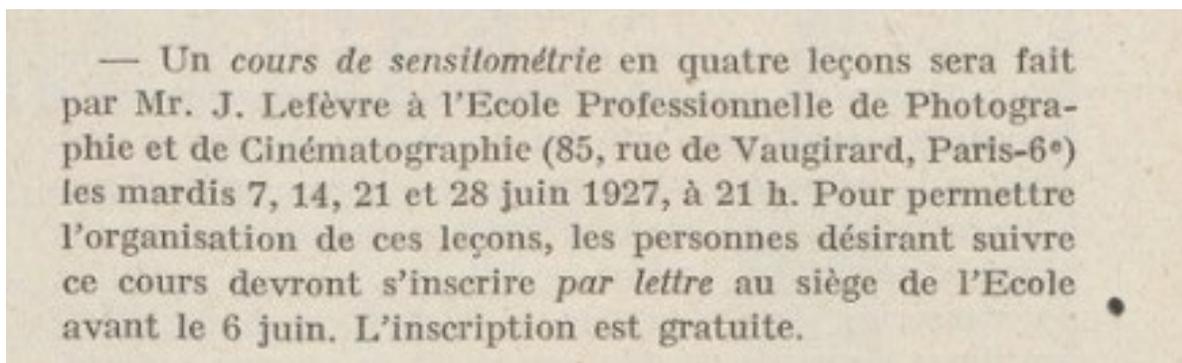


Figure.44 Annonce d'un cours de sensitométrie⁴²⁷.

⁴²⁷ La rédaction, « Les nouvelles photographiques », *Le Photographe*, 5 juin 1927, p.235.

Aucune autre mention de ce type d'enseignement n'est faite jusqu'au 20 avril 1930, lorsque *Le Photographe* reproduit un procès-verbal de la Chambre syndicale française de la photographie. Ce compte-rendu revient sur une demande de la ville de Paris pour la mise en place d'un cours complémentaire destiné aux apprentis photographes, que la chambre envisage d'organiser à l'ETPC. Cependant, il n'y a pas de confirmation que ce cours ait été effectivement mis en place : « *Un programme d'enseignement est demandé par la Ville de Paris, pour faire l'objet d'un cours complémentaire aux apprentis placés. Il a été également suggéré qu'à l'Ecole de photographie il soit fait un cours technique du soir pour les employés placés et patrons*⁴²⁸. »

Le 20 décembre 1930, une initiative, cette fois confirmée, organisée par l'ETPC et soutenue par les chambres syndicales de la cinématographie ainsi que celle des directeurs de théâtres cinématographiques, est annoncée :

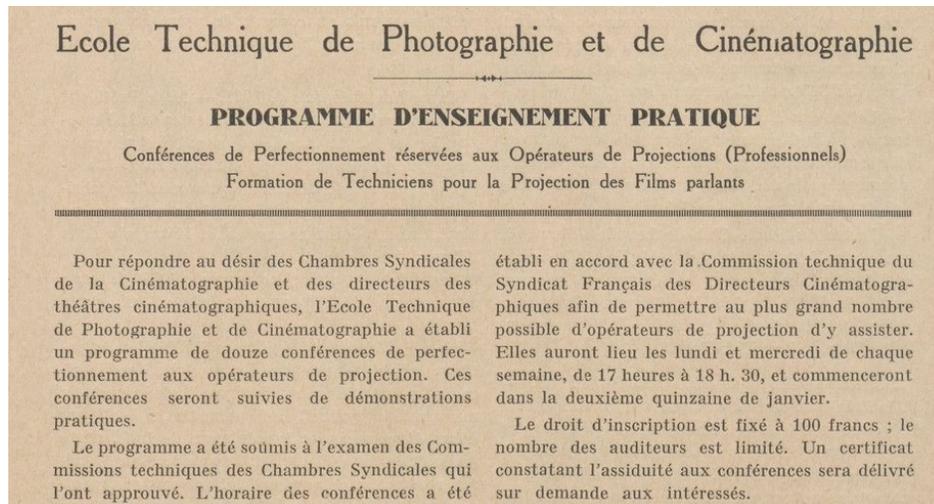


Figure.45 Annonce et programme des conférences, 2 feuillets⁴²⁹

⁴²⁸ La rédaction, « Le bulletin corporatif, Chambre syndicale française de la photographie et de ses applications », *Le Photographe*, 20 avril 1930, p.173.

⁴²⁹ La rédaction, « École technique de photographie et de cinématographie, Programme d'enseignement pratique, Conférences de perfectionnement réservés aux opérateurs de projections (professionnels) formation de techniciens pour la projection de films parlants », *Le Photographe*, 20 décembre 1930, p.554.

LISTE DES CONFÉRENCES

I. — Rappel de certaines définitions d'électricité générale et d'électrotechnique. - Courant continu. - Loi d'Ohm. - Intensité. - Ampéremètres. - Shunts. - Voltmètres. - Boîte de contrôle. - Ohmmètre. - Magnéto courant alternatif. - Moteur série. - Moteur Universel. - Moteur Shunt. - Moteur Synchro. - Moteur Asynchro. - Moteur Synchro à self variable. - Moteur à répulsion synchronisée. - Commutatrices. - Transformateur. - Redresseurs. - Montage en pont. - Oxymétal. - Accumulateurs au plomb. - Accumulateurs ferro-nickel. - Entretien des accumulateurs. - Tableaux de charge. - Disjoncteurs. - Notions très sommaires sur les différents procédés d'enregistrement des sous-procédés à densité constante et densité variable. - Enregistrement sur disques.

II. — Défilement *continu* du film lors de son passage dans le lecteur phonique. - Nécessité d'un défilement continu à vitesse « standard » rigoureusement constante.

III. — Le moteur polymorphe Gaumont. - Régulation Radio-Cinéma (C. R. C.). - Le moteur Western. - Régulation R. C. A. - Conseils pratiques pour la recherche méthodique des dérangements des moteurs. - Exercices pratiques.

IV. — Rappel de certaines notions de T. S. F. - Lampes à deux électrodes. - Leur emploi comme redresseur. - Tungar. - Lampes à trois électrodes. Caractéristiques. - Tension plaque. - Polarisation grille. - Rôle amplificateur de la lampe triode. - Amplificateur pour basses fréquences. - Rappel des montages à transformateurs, à résistances. - Montage en push-pull. - Parasites. - Blindage. - Choix des terres.

V. — Enregistrement sur film : Procédé oscillographique. - Procédé à densité variable. - Reproduction des films à inscription marginale. - La cellule photo-électrique. - Cellule au sélénium. - Cellules à courant électronique. - Eclair-

ment des cellules. - La lampe phonique Gaumont. - Réglage. - Le problème de la fente pour les systèmes à cellules à courant électronique. - Réalisation de la fente par C. R. C., par Western, par R. C. A.

VI. — Les amplificateurs de cellule. - Schémas des amplificateurs de cellule Gaumont, C. R. C., Western, R. C. A. - Conseils pratiques pour la recherche méthodique des dérangements dans les amplificateurs de cellule. - Exercices pratiques.

VII. — Reproduction des films à enregistrement sur disques. - Le Pick-up. - Principe. - L'aiguille.

VIII. — Les amplificateurs de puissance. - Schémas des amplificateurs de puissance : Gaumont, C. R. C., Western, R. C. A. - Conseils pratiques pour la recherche méthodique des dérangements dans les amplificateurs de puissance. - Exercices pratiques.

IX. — Liaison entre l'amplificateur de cellule et l'amplificateur de puissance. - Volume de son. - La boîte d'affaiblissement Gaumont. - Le fader Western. - Les systèmes C. R. C. et R. C. A.

X. - Les hauts-parleurs. - Haut-parleurs type Rice-Kellog : modèle Thomson, modèle C. R. C. - Le Tribun Gaumont. - Le haut-parleur Western.

XI. — Description d'une cabine de projection pour films parlants. - Schémas d'ensemble des installations Gaumont, C. R. C., Western, R. C. A. - Graissage. - Défauts d'isolement. - Induction. - Choix des terres.

XII. — De la valeur artistique de la reproduction. - Comment passer un film parlant ? - Tonalité. - Volume de son. - Acoustique des salles de spectacles. - Amélioration de l'acoustique des salles. - Installation des haut-parleurs derrière l'écran.

Initialement prévues à partir de la deuxième quinzaine de janvier, le report de ces conférences ainsi que l'identité des orateurs est annoncé dans une publicité en février : « *Ces conférences seront faites par M. Lobel, ingénieur chimiste et M. Courant, de l'Ecole Supérieure d'Electricité, licencié es-sciences ; elles seront suivies de démonstrations pratiques.*⁴³⁰ » Leur tenue est relayé dans la presse corporative⁴³¹ et si on sait qu'elles ont débuté le 4 février, les détails des onze autres sessions restent non documentés.

⁴³⁰ La rédaction [publicité], « École technique de photographie et de cinématographie, Conférences de perfectionnement réservées aux opérateurs de prises de projections et aux techniciens du cinéma », *Le Photographe*, 5 février 1931, [sans pagination].

⁴³¹ La rédaction, « Les conférences pour les opérateurs de projection », *La Cinématographie française*, 31 janvier 1931, p.17.

Par ailleurs, des *cours*, mot employé par les administrateurs de l'ETPC pour les distinguer des *conférences*, sont mis en place pour la formation de « [...] *Techniciens Spécialistes pour la projection de "Film parlants" et sonores*.⁴³² » Ce cursus qui dure quatre mois est destiné à « [...] *des élèves des écoles d'électricité et [...] toute personne justifiant de connaissances suffisantes en électricité [...]*⁴³³ » Bien que proche de celui des conférences, le programme de ces cours cible les néophytes et comprend donc des enseignements plus fondamentaux sur les techniques de projection sonore. Si nous ne disposons d'aucun retour, qu'il soit positif ou négatif, sur ces enseignements, la publication d'une nouvelle brochure en décembre 1932 pourrait être le signe de leur réussite⁴³⁴.

Le laboratoire de recherches

La création d'un laboratoire de recherches à l'ETPC est corroborée par deux sources. Une annonce officielle parue dans *Le Photographe*, également relayée par d'autres journaux spécialisés, fournit une vue d'ensemble du projet. En complément, une note détaillée conservée dans le fonds Louis Gaumont révèle les fondements stratégiques qui ont motivé son l'établissement.

Le 20 juin 1930, *Le Photographe* publie un article, rédigé par Léopold Lobel, annonçant la création d'un *Laboratoire Français d'Études Photochimiques*. Ce centre est décrit comme une entité dédiée exclusivement à la recherche, sans que des considérations financières soient

⁴³² École technique de photographie et de cinématographie, Brochure, *circa* février 1931, Cours techniques et professionnels, Formation de techniciens spécialistes pour la projection des "film parlants" et sonores, créés par l'E.T.P.C. sous le patronage de la Chambre syndicale de la cinématographie, Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture, base AtoM, FR PUNES AG 01-IICI-CFCE-B-B-8, p.36-39 de la compilation d'archives.

⁴³³ *Ibid.*

⁴³⁴ École technique de photographie et de cinématographie, Cours techniques de cinématographie sonore créés par l'E.T.P.C. sous le patronage de la Chambre syndicale de la cinématographie française et de l'enseignement technique, *circa* décembre 1932, École nationale supérieure Louis-Lumière, Centre de ressources documentaires Léon Gaumont. Notons que dans le cadre de la pérennisation de ces cours, l'expression *film parlants* a été abandonnée, et que l'administration de l'enseignement technique est désormais associée à ce cursus.

mentionnées à ce stade. Il est porté par une société scientifique indépendante de l'ETPC, dont les membres sont reconnus pour leur poids corporatif ou industriel important. Ce projet est l'une des rares initiatives où Paul Montel n'est pas directement impliqué, bien que le laboratoire soit hébergé par l'école.

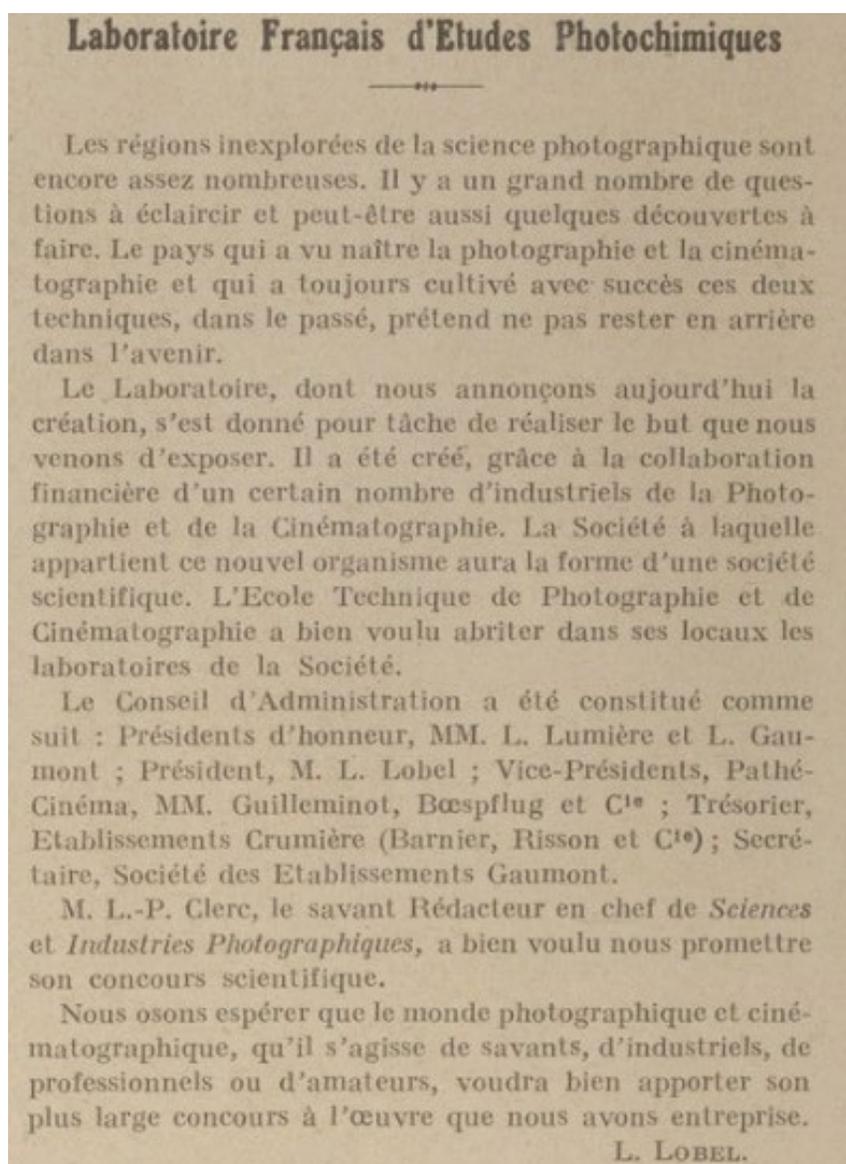


Figure.46 Annonce de la création d'un laboratoire de recherches à l'ETPC⁴³⁵

⁴³⁵ Léopold Lobel, « Laboratoire français d'études photochimiques », *Le Photographe*, 20 juin 1930, p.272.

Une note présente dans le fonds Louis Gaumont, intitulée *Remarques sur la création d'un laboratoire d'essais et de recherches pour perfectionner les industries se rattachant à la photographie et à la cinématographie* et probablement rédigée par Léopold Lobel, offre une perspective interne sur les motivations derrière la création du laboratoire. Cette note, bien que non datée et non signée, révèle une intention claire de rivaliser avec les avancées technologiques étrangères, souvent perçues comme plus avancées.

Il est prévu que le programme de recherche soit défini par les syndicats qui contribuent financièrement au projet, ces dernières ayant ensuite la possibilité de faire remonter les thématiques, sujets, problèmes etc. à faire étudier. Dans l'hypothèse de travaux concluants, leurs exploitants versent une redevance au laboratoire sur les bénéfices générés par les innovations développées. Enfin, la note détaille également des aspects pratiques tels que l'organisation, le budget et l'emplacement de l'infrastructure envisagé au sein des locaux de l'ETPC.

Les revues de Montel, quant à elles, s'étendent peu sur l'activité de ce laboratoire, malgré l'implication des administrateurs parmi les plus prestigieux de l'école. Il semble probable que des documents supplémentaires existent, compte tenu de la nature indépendante de cette structure. Cette hypothèse suggère la possibilité de retrouver des archives financières ou administratives liées à la gestion de ce laboratoire, en focalisant nos recherches sur cette entité autonome.

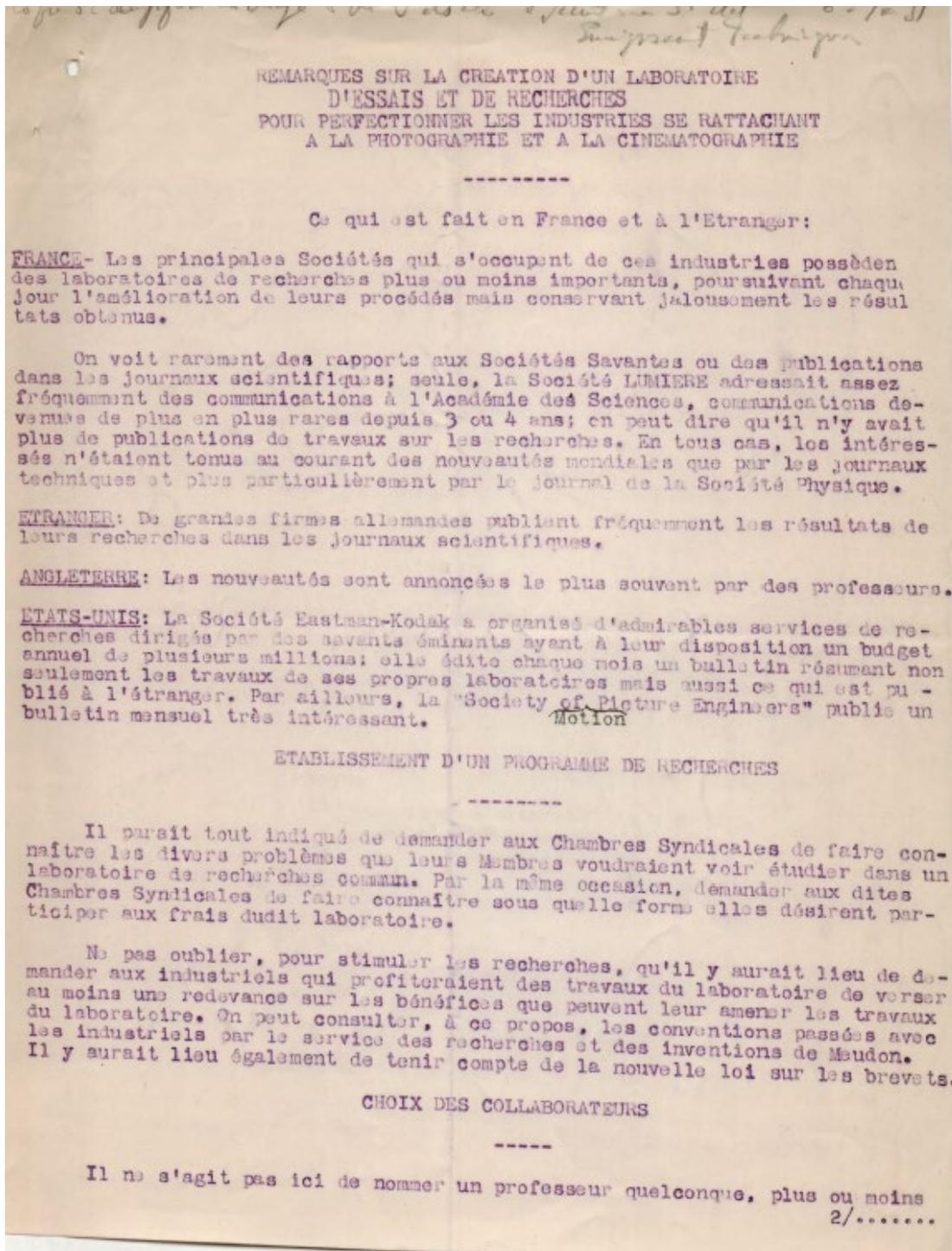


Figure.47 Note sur le laboratoire de recherches, 2 feuillets⁴³⁶

⁴³⁶ Remarques sur la création d'un laboratoire d'essais et de recherches pour perfectionner les industries se rattachant à la photographie et à la cinématographie, circa 1930, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, Léon Gaumont : École technique de photographie et de cinématographie, LG33-B7.

diplômé, mais plutôt de choisir un homme de haute culture scientifique ayant déjà fait ses preuves; en un mot, il faut trouver un chercheur.

Certes, on ne crée pas des inventions sur commande mais on peut avoir plus ou moins de tempérament pour remplir le poste de Directeur de ce nouveau service.

Pour les débuts, le Directeur aura à sa disposition un ou deux adjoints, suivant le nombre et l'importance des problèmes à étudier et des crédits mis à sa disposition.

Un secrétaire agent pourra très bien tenir la correspondance, la comptabilité et le courrier; il sera sous le contrôle administratif de ...(?), un ouvrier mécanicien, homme à tout faire ayant déjà une grande pratique de l'atelier, un garçon de laboratoire pour l'entretien et les courses.

On devrait demander au personnel l'engagement de ne s'occuper exclusivement, même à titre gracieux, que des problèmes posés par la Direction de l'enseignement technique ou agréés par elle.

OU INSTALLER LE LABORATOIRE D'ESSAIS ET DE RECHERCHES

Il apparaît que le voisinage immédiat de l'Ecole de Photographie et de Cinématographie se trouve particulièrement recommandé dont le Studio, les appareils de prise de vues et de projections et tout le matériel peuvent être mis à la disposition du personnel du laboratoire.

BUDGET APPROXIMATIF

Chef des Travaux	60.000.--	
Sous Chef	30.000.--	
Secrétaire Agent	20.000.--	
Mécanicien	18.000.--	
Garçon de laboratoire, homme de peine	<u>12.000.--</u>	
		140.000.--
Frais Généraux: eau, gaz, électricité, téléphone, frais de bureaux, assurances diverses (sociales, accidents, incendie) Matériaux et produits divers, Publications, entretien, etc		125.000.--

Dépenses annuelles		265.000.--
Installation des laboratoires y compris l'outillage, environ		235.000.--

et encore on admet que les bâtiments appropriés au laboratoire seraient mis gracieusement à la disposition de ce nouvel organisme.

Chapitre 8

La nationalisation de l'ETPC

En novembre 1937, l'École technique de photographie et de cinématographie (ETPC) passe sous la tutelle de l'État et devient une école de métiers. Cette transformation s'inscrit dans un contexte de profondes restructurations du secteur cinématographique, marqué par la consolidation des corporations patronales. Ces dernières unissent leurs forces contre l'intervention croissante de l'État, qui, parallèlement, tire parti de la faillite et du renflouement de la Gaumont-Franco-Film-Aubert (GFFA) pour tenter d'implémenter une réforme du cinéma envisagée depuis les années 1920 mais jamais réalisée jusqu'alors⁴³⁷. Simultanément, sous l'impulsion de la victoire du Front populaire aux élections législatives de 1936, les corporations d'auteurs, de techniciens et d'ouvriers voient leurs aspirations et leur représentativité renforcées⁴³⁸. Globalement, cette époque est empreinte d'une vive effervescence, marquée par des revendications professionnelles accrues et des initiatives pour établir une politique publique du cinéma. Le rapport de force traditionnel entre l'État et les industriels se complexifie avec l'intervention de techniciens, ouvriers, auteurs-réalisateurs et spectateurs, qui élargissent le débat centré sur la rentabilité en intégrant l'importance de la qualité artistique du cinéma.

Envisager la nationalisation de l'ETPC à l'aune de ce contexte, dans une relation de cause à effet, serait une erreur, étant donné le rôle marginal de la formation dans les débats. Malgré un discours notable de Jean Zay, ministre de l'Éducation nationale et des Beaux-Arts et figure

⁴³⁷ Jacques Choukroun, « Vers une intervention de l'État », dans *Comment le parlant a sauvé le cinéma français : Une histoire économique 1928-1939*, Paris & Perpignan, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma & Cinémathèque euro-régionale Institut Jean Vigo, 2007, p.251-270. ; Leglise, « Le cinéma parlant (1929-1940) ».

⁴³⁸ Ory, « Le cinéma ».

emblématique de ces réformes, dans lequel il critique l'ETPC et propose la création d'un institut du cinéma, cet enjeu reste secondaire. Les questions d'allègement fiscal, de financement de la production cinématographique et de régulation des revenus de l'exploitation demeurent les préoccupations dominantes.

Si l'État, en conditionnant le renouvellement des subventions à la nationalisation de l'ETPC, exerce une certaine pression sur les administrateurs pour encourager cette transformation, il s'agit en réalité d'un compromis mutuellement bénéfique, plutôt que d'un processus coercitif. D'un côté, cela offre aux pouvoirs publics l'opportunité d'accroître leur influence dans un secteur qu'ils convoitent, tandis que de l'autre, les administrateurs de l'école, conscients que l'établissement ne générera pas de revenus, saisissent cette opportunité comme une chance de sécuriser l'avenir de l'institution et de consolider leur héritage en tant que pionniers de l'enseignement spécialisé.

Nous commencerons par l'analyse détaillée des données financières de l'ETPC en nous appuyant sur les bilans comptables que nous avons trouvés. Nous revisiterons ensuite un aspect spécifique de ce contexte, en nous concentrant sur le discours prononcé par Jean Zay devant l'Assemblée nationale le 3 février 1937. Au cours de son intervention, le ministre critique l'ETPC tout en exposant ses projets pour le cinéma français, notamment la création d'un conservatoire du cinéma, une prise de position marquante mais relativement isolée dans le débat global. Enfin, nous détaillerons les tractations qui s'opèrent entre les administrateurs de l'ETPC et les représentants des pouvoirs publics dans le cadre de la nationalisation de l'établissement.

1. La situation financière de l'ETPC

L'ETPC a été présentée à ses investisseurs comme une institution capable de générer des revenus, notamment grâce aux frais de scolarité. Toutefois, lors de l'installation du studio destiné

à l'enseignement des techniques du cinéma sonore, les pouvoirs publics qui contribuent financièrement à sa construction soulignent leur incapacité à assumer seuls les coûts de cette extension, rappelant leur soutien financier régulier à l'école⁴³⁹. Cette tension entre les aspirations à l'autofinancement et la réalité d'une dépendance aux subventions publiques soulève des questions importantes sur la situation financière de l'ETPC.

Les bilans comptables retrouvés dans les fonds Lumière et Louis Gaumont, couvrant les années 1928, 1929, 1934 et 1935, offrent un aperçu des finances de l'école à des moments clés, précisément avant l'adoption des techniques du parlant et au prélude à sa nationalisation en 1937⁴⁴⁰.

Première série de bilans

L'ETPC présente une première situation financière arrêtée au 15 octobre 1928 et exposée dans une lettre de Paul Montel à Louis Lumière du 19 octobre. Cet instantané des comptes, bien que non exhaustif, montre que le coût total des aménagements initiaux s'élève à 1 244 730,31 francs, avec une dette résiduelle de 45 477,59 francs et une trésorerie disponibles de 48 740,17 francs. Tout en admettant un manque flagrant de liquidités, Montel explique ensuite les mesures adoptées pour pallier cette insuffisance :

⁴³⁹ Rappelons-nous les propos rapportés par Paul Montel à Léon Gaumont : « *En me faisant remarquer l'importance de la Participation de l'Enseignement Technique à la création dudit studio, Monsieur LABBE m'a demandé de lui indiquer le montant de la contribution de la Chambre Syndicale de la Cinématographie.* » Lettre du 5 avril 1930 de M. Paul Montel à M. Léon Gaumont, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, Léon Gaumont : École technique de photographie et de cinématographie, LG33-B7.

⁴⁴⁰ Pour le bilan de 1928, Lettre du 19 octobre 1928 de M. Paul Montel à M. Louis Lumière, Société française de photographie, 262 Dossier Lumière. Pour les bilans de 1929, 1934 et 1935, Bilan, situation, résultat, etc. comptables de l'École technique de photographie et de cinématographie, Résultats de l'exercice 1^{er} janvier au 30 septembre 1929 ; Bilan au 30 septembre 1934 ; Résultats de l'exercice 1^{er} octobre 1934 au 30 septembre 1935 Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, Léon Gaumont : École technique de photographie et de cinématographie, LG33-B7.

Il ressort des chiffres cités que notre Société malgré son faible capital a fait face entièrement dans le délai de deux années, à l'aide du bénéfice réalisé sur la revente du terrain, des subventions diverses, du montant des frais de scolarité, à toutes les dépenses de construction, d'achat de mobilier et de matériel d'enseignement, au règlement de tous les frais [frais] généraux, honoraires des professeurs, jusqu'à ce jour⁴⁴¹.

Les bilans financiers de l'ETPC mettent en évidence un déficit chronique, avec des recettes régulièrement insuffisantes pour couvrir les frais de fonctionnement, accentuant ainsi la dépendance de l'école aux subventions publiques. Pour tenter de renverser cette tendance, Paul Montel multiplie les initiatives visant à encourager les professionnels de la photographie et du cinéma à affecter leur taxe d'apprentissage à l'école, une démarche fréquemment mise en avant dans *Le Photographe* et dans d'autres publications spécialisées.



Figure.48 Appel au versement de la taxe d'apprentissage à l'ETPC⁴⁴²

⁴⁴¹ Lettre du 19 octobre 1928 de M. Paul Montel à M. Louis Lumière, Société française de photographie, 262 Dossier Lumière.

⁴⁴² La rédaction, « Taxe d'apprentissage », *La Cinématographie française*, 29 novembre 1930, p.19.

Conscient de la nécessité d'attirer davantage d'étudiants, Montel reconnaît l'urgence d'améliorer l'image de l'ETPC, qui souffre d'une réputation d'être trop théorique, ce qui freine les inscriptions et ne répond pas aux attentes des employeurs en quête de compétences pratiques immédiatement applicables :

Il y aura donc un effort de recrutement à faire l'an prochain pour se rapprocher du nombre désiré d'élèves. On doit y [mot illisible] assez aisément si l'on parvient à [mot illisible] dans l'esprit du public cette idée que l'Ecole de Photographie est une Ecole où l'enseignement est trop scientifique ; jugement recueilli par M. COUSIN auprès de nombreuses personnes auxquelles il recommandait l'Ecole⁴⁴³.

Le bilan simplifié pour la période du 1^{er} janvier au 30 septembre 1929 démontre clairement une situation financière difficile pour l'école. Le coût de fonctionnement atteint 156 659,85 francs, avec des dépenses majeures incluant les salaires des enseignants pour 82 530 francs et des frais généraux à 70 258,68 francs. Les recettes, qui comprennent les frais de scolarité, les subventions hors État et les indemnités versées par les étudiants pour les fournitures et assurances, s'élèvent à 73 741 francs. La différence entre les dépenses totales et les recettes révèle une perte d'exploitation de 112 684,56 francs. Bien que la subvention de l'État de 87 416,50 francs réduise partiellement ce déficit, l'école reste confrontée à une perte nette de 25 268,06 francs. Sans les revenus de la taxe d'apprentissage, qui sont versés en fin d'année, la gestion financière de l'école dépend donc en partie de l'aide publique.

⁴⁴³ Lettre du 19 octobre 1928 de M. Paul Montel à M. Louis Lumière, Société française de photographie, 262 Dossier Lumière.

Deuxième série de bilans

Les bilans pour les années 1934 et 1935, fournissent une vue détaillée des *actifs* et des *passifs*⁴⁴⁴ comptables ce qui permet de constater que les principaux éléments de valorisation de l'ETPC résident dans ses équipements. Cette expansion matérielle se fait toutefois au détriment des liquidités disponibles, qui restent limitées. La progression des recettes est notable, en particulier les frais de scolarité, qui englobent probablement à la fois les cycles complets et les formations courtes, passant de 38 112 francs en 1929 à 135 985 francs en 1934. Cette hausse suggère un accroissement du nombre d'étudiants, probablement influencé par l'intégration des techniques du parlant dans le programme. Les cours du soir contribuent également aux recettes à hauteur de 3 875 francs. Un nouveau poste de recettes, intitulé *Subventions des Particuliers (budget de fonctionnement)* et s'élevant à 98 908,30 francs, semble correspondre à la taxe d'apprentissage collectée par l'école. Ce montant indique une forte participation du secteur privé, bien que la dépendance aux subventions publiques demeure critique. En effet, l'écart entre les recettes totales de 274 093,25 francs et les dettes de 343 161,97 francs, soit une perte d'exploitation de 69 068,72 francs, est exactement comblé par l'aide de l'État. Le bilan de 1935 présente des tendances identiques à celles de 1934 et il n'est donc pas nécessaire de reprendre tous ses chiffres, la conclusion étant la même : l'État compense la perte sèche d'exploitation.

Malgré une diversification de ses activités à travers des cours du soir et des formations courtes, l'établissement peine à atteindre l'autosuffisance financière. La structure de l'école, riche en

⁴⁴⁴ Les actifs comptables sont les ressources possédées par une entreprise, comme les liquidités, les stocks, et les biens immobiliers, qui sont censées apporter des bénéfices futurs. Les passifs comptables représentent les obligations financières de l'entreprise, telles que les emprunts, les factures non payées ou les loyers dus, qui sont les sommes que l'entreprise doit payer à d'autres entités.

équipements mais limitée en liquidités, expose une fragilité économique, accentuée par le fait que les bâtiments ne lui appartiennent pas. Les subventions de l'État, notamment celles de l'enseignement technique, permettent d'équilibrer ses comptes, mais cette aide gouvernementale soulève la question de la durabilité de ce modèle économique.

Il convient toutefois de nuancer l'interprétation des données financières. La subvention de l'enseignement technique oscille entre 60 000 et 90 000 francs par an, une somme significative mais à relativiser. À titre indicatif, les salaires annuels prévus dans le laboratoire de recherches atteignent 60 000 francs pour le chef de travaux et 30 000 pour son adjoint, des montants que les industriels sont prêts à investir. Ce cadre financier suggère un compromis où l'école bénéficie du soutien financier des pouvoirs publics, améliorant sa crédibilité, sans que la contribution de l'État ne devienne disproportionnée. L'État, quant à lui, y trouve un moyen d'encadrer des domaines qu'il convoite, par exemple, pour leurs applications pédagogiques ou leur influence sociale et culturelle.

2. L'intervention de Jean Zay

Entre décembre 1936 et mai 1937, d'éminentes personnalités du cinéma français témoignent devant l'Assemblée nationale et le Sénat, dans le cadre d'une enquête visant à : « [...] *définir exactement la situation actuelle de l'industrie cinématographique en France.*⁴⁴⁵ » Cette initiative, pilotée par Jean-Michel Renaitour, député de l'Yonne, culmine avec la publication en 1937 des auditions sous le titre *Où va le cinéma français ?* Ces travaux parlementaires offrent un aperçu des courants de pensée et des idéaux qui animent alors le cinéma français à une époque charnière. En effet, à la suite des rapports Petsche de juin 1935 et Carmoy de juillet 1936, ce secteur est alors sur

⁴⁴⁵ Jean-Michel Renaitour, *Où va le cinéma français ? Enquête menée par M. Jean-Michel Renaitour*, Paris, Éditions Baudinière, 1937, p.5.

le point de se voir doter d'un statut officiel pour réguler ses pratiques⁴⁴⁶. Le 3 février 1917, Jean Zay prend la parole à l'Assemblée nationale et expose sa vision des entraves au développement du cinéma ainsi que ses propositions pour les surmonter.

Une certaine école d'opérateurs qui est peu importante

Dans son allocution, qui aborde les thématiques récurrentes de cette période si particulière, Jean Zay fait référence à la formation à deux occasions. La première intervient dès le début de son discours, lorsqu'il explique que les difficultés du cinéma français proviennent de l'entrelacs de « [...] *préoccupations scientifiques, artistiques, commerciales et financières* [...] »⁴⁴⁷. Le ministre profite de cet argumentaire pour adresser une critique explicite à l'encontre de l'ETPC. La seconde survient lorsque Jean Zay aborde la question des organisations professionnelles, en particulier leurs prérogatives dans le secteur.

[Première référence à la formation] [...] Les professions du cinéma se sont jusqu'ici recrutées d'une façon totalement empirique, qu'aucune formation professionnelle n'a été acquise, et qu'en dehors de quelques cas d'hommes particulièrement qualifiés, l'industrie du cinéma a vu arriver à elle un certain nombre de bonnes volontés parfaitement incompetentes et inexpérimentées. A l'exception, en effet, d'une certaine Ecole d'opérateurs qui est peu importante, quel que soit son intérêt, il n'y a aucune espèce de formation professionnelle⁴⁴⁸.

[Deuxième référence à la formation] D'autres gouvernements ont suggéré d'autres formules et d'autres initiatives pour l'organisation de la profession cinématographique.

⁴⁴⁶ Leglise, « Le cinéma parlant (1929-1940) ».

⁴⁴⁷ Jean-Michel Renaitour, « Quatrième séance, Séance du 3 février 1937 », dans *Où va le cinéma français ? Enquête menée par M. Jean-Michel Renaitour*, Paris, Éditions Baudinière, 1937, p.110-147, p.115.

⁴⁴⁸ *Ibid.*

Le groupement de « Mai 1936 »⁴⁴⁹, qui est un groupement de jeunes, qui a étudié ce problème entre autres, suggère de créer à l'École des Beaux-Arts une section de cinéma, ou au Conservatoire, et de créer un Institut du Cinéma qui s'adjoindrait des laboratoires de recherches techniques, des cours, etc...⁴⁵⁰

Cette pique doit être analysée à la lumière des travaux de Pascal Ory qui précisent que le ministre est bien informé sur la formation professionnelle :

Si l'idée d'une École nationale de cinéma n'était pas nouvelle, Jean Zay fut, semble-t-il, le premier ministre de tutelle à la reprendre à son compte. Dans une lettre adressée à [Georges] Huisman [directeur de l'administration des Beaux-Arts] en date du 9 novembre 1936, il envisageait avec précision la création d'un Conservatoire des arts cinématographiques, dépendant de la Direction générale de l'enseignement technique. Mais les cinéastes, soucieux de respectabilité, auraient préféré un rattachement à l'École des beaux-arts. Cette ambiguïté, ajoutée au manque des crédits, explique que devant le groupe Renaïtour le ministre, tout en publiant pour la première fois son souhait de voir s'ouvrir un Institut du cinéma, soit resté dans le vague et qu'il se soit contenté d'accorder, à partir de 1937, des subventions publiques à la seule école existante, sise rue de Vaugirard, fondée en 1923 par Louis Lumière et jusque-là ignorée des Pouvoirs publics⁴⁵¹.

Jean Zay ne s'oppose pas aux principes de l'enseignement technique qu'il souhaite apparemment intégrer à son projet de conservatoire. L'opposition vient plutôt de l'extérieur, précisément des coopératives cinématographiques, qui ancrées dans des principes antilibéraux,

⁴⁴⁹ Il s'agit d'un groupement apparu dans le sillage de la victoire du Front populaire aux élections législatives de 1936 qui vise à fournir un contrepoint au sein des échanges entre l'État et les corporations patronales en représentant les intérêts des techniciens, ouvriers, et artistes indépendants alignés avec les courants de gauche. Ory, « Le cinéma », p.418.

⁴⁵⁰ Renaïtour, « Quatrième séance, Séance du 3 février 1937 », p.121-122.

⁴⁵¹ En quête de la lettre de Jean Zay adressée à Georges Huisman, la référence donnée par Pascal Ory, *AN* [Archives nationales], *F²¹ 4691*, datant probablement de la première édition de son ouvrage en 1994, pourrait ne plus correspondre à l'organisation actuelle des archives réparties dans une série qui s'étend des boîtes 4691 à 4698. Jusqu'à présent, nous avons examiné les boîtes 4691, 4692, 4693A, 4693B, et 4694A et restent à consulter les boîtes 4694B, 4695A, 4696B, 4697 et 4698.

préfèreraient une implantation au sein de l'administration des Beaux-Arts. Sur la nature des relations entre Jean Zay et la Direction générale de l'enseignement technique (DGET), sous la houlette d'Hippolyte Luc, successeur d'Edmond Labbé, Pascal Ory suggère que ces interactions sont marquées par une coopération et une compréhension mutuelle entre les deux hommes :

Le sommet de la pyramide [l'organisation du ministère de l'Éducation nationale et des Beaux-Arts] restait cependant constitué par les quatre directions de l'enseignement. Jean Zay gardera toujours auprès de lui Hippolyte Luc, qui l'a aisément convaincu de son désir de réforme, sans que jamais, jusqu'à 1939, les choses en soient venues si loin en la matière que le puissant directeur général ait eu l'occasion de trop manifester le second versant de sa personnalité : un farouche souci d'autonomie, qui aurait peut-être pu finir par gêner le développement des réformes générales voulues par son ministre⁴⁵².

Si l'approche critique de Jean Zay envers l'ETPC peut paraître sévère, il est pertinent de reconnaître qu'il identifie avec précision les lacunes de l'école, notamment son manque d'orientation vers la formation de techniciens actifs dans la production cinématographique, et encore moins en tant que collaborateurs artistiques. Il convient donc de rester prudent et de ne pas interpréter les propos de Jean Zay comme signe d'une quelconque animosité envers l'enseignement technique, d'autant que la nationalisation de l'ETPC résulte d'une stratégie conjointement élaborée par l'Éducation nationale et la DGET. En conditionnant le renouvellement de la subvention de l'école à sa nationalisation, l'État a utilisé la pression financière comme levier de contrôle tout en désamorçant les critiques professionnelles contre son ingérence, alignant ainsi l'ETPC avec les intérêts des professionnels et garantissant la continuité de son financement.

⁴⁵² Pascal Ory, *La belle illusion : Culture et politique sous le signe du Front populaire*, Paris, CNRS Éditions 2016, p.614.

3. Les tractations autour de la nationalisation de l'ETPC

Dans les correspondances entre Paul Montel et Léon Gaumont, la première mention de la transformation de l'ETPC survient peu après l'intervention de Jean Zay à l'Assemblée nationale. Bien qu'il soit tentant d'y voir un lien de cause à effet, il n'est pas possible de l'affirmer avec certitude, car des discussions préalables entre les parties concernées pourraient avoir eu lieu.

Premières objections

Dans une lettre datée du 15 mars 1937, Paul Montel informe Léon Gaumont des dates et de l'organisation de l'assemblée générale ainsi que du conseil d'administration de l'école, et mentionne qu'Hyppolite Luc lui a communiqué son plan de transformation de l'école :

Rien de particulier à vous signaler, si ce n'est que M. LUC m'a fait part de son projet de transformer l'Ecole en Ecole de Métiers, c'est-à-dire que l'Etat aurait un droit de regard plus important que celui qu'il possède actuellement, se chargerait de payer les professeurs, mais l'enseignement serait gratuit. M. LUC doit entretenir M. Louis LUMIERE de ces projets, mais un obstacle se présente pour que l'Enseignement Technique puisse traiter avec notre Société qui resterait tout au moins momentanément chargée de la Direction de l'Ecole : c'est la forme Société Anonyme que M. LUC nous demanderait de transformer en Société Civile. Il fait étudier cette question par ses services qui nous soumettront le point de vue de l'Administration que je vous communiquerai aussitôt⁴⁵³.

Cette correspondance révèle d'abord le rôle ambigu de Paul Montel, qui en tant que directeur administratif, se contente de transmettre les informations sans prendre part aux décisions. Ce courrier montre qu'il existe des discussions directes et parallèles entre Hyppolite Luc et Louis

⁴⁵³ Lettre du 15 mars 1937 de M. Paul Montel à M. Léon Gaumont, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, Léon Gaumont : École technique de photographie et de cinématographie, LG33-B7.

Lumière, constituant une sorte de cercle restreint au sein de l'école. Ces échanges, auxquels Montel semble étranger, soulignent son exclusion dans le processus concernant l'avenir de l'école. Ensuite, il est notable que les arguments liés au maintien de la subvention annuelle ne sont pas encore mentionnés à ce stade des discussions. Cette absence suggère que les pouvoirs publics pourraient avoir adopté une stratégie initiale de consultation des administrateurs de l'école sans exercer une pression explicite et dévoiler complètement leurs intentions stratégiques.

Le 24 juin 1937, la correspondance entre Paul Montel et la DGET reprend, initiée par Hyppolite Luc. À partir des éléments mentionnés dans son courrier, nous pouvons déduire les informations que les administrateurs de l'ETPC lui ont préalablement communiquées. On apprend pour commencer que le projet de transformation de l'ETPC a suscité des *objections*⁴⁵⁴ de la part des administrateurs de l'école, concernant notamment la transformation de la société anonyme en société civile. Les responsables de l'ETPC auraient indiqué aux pouvoirs publics que ce changement nécessiterait l'accord unanime des actionnaires. Cet argument pourrait refléter une réticence à présenter cette proposition qui pourrait sonner comme un aveu d'échec quant aux objectifs commerciaux initialement annoncés pour justifier la création de l'école. La DGET propose la création d'une association qui reprendrait les équipements de l'école, soit gratuitement, soit contre paiement. Cette stratégie vise implicitement à garantir que la transformation de l'école et l'allocation d'un budget provenant de l'Éducation nationale ne favorisent pas des intérêts commerciaux.

⁴⁵⁴ « J'ai [Hyppolite Luc] examiné les objections qui m'ont été présentées à l'encontre du projet de régularisation de la Société qui a créé l'École Technique de Photographie et de Cinématographie de Paris. » Lettre du 24 juin 1937 de M. Hyppolite Luc à M. Paul Montel, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, Léon Gaumont : École technique de photographie et de cinématographie, LG33-B7.

Après cette proposition, la tonalité des discussions semble évoluer. Le 28 juin, dans une lettre adressée à Léon Gaumont, Paul Montel transmet les intentions de la DGET de renforcer son influence sur l'école, tout en mentionnant une forme de pression concernant une éventuelle cessation de la subvention, suggérant un quasi-chantage de la part des pouvoirs publics :

Le point de vue de l'Enseignement Technique est le suivant : Nous nous intéressons beaucoup à l'E.T.P.C. et au développement de la photographie et de la cinématographie ; votre Ecole n'a pu subsister qu'à l'aide des subventions que nous vous avons données : ces subventions nous ne sommes plus sûrs de pouvoir vous les maintenir, c'est pourquoi nous vous proposons de transformer votre Ecole en Ecole Publique de Métiers qui met à notre charge le paiement des appointements des Professeurs, votre Ecole est donc assurée par ce fait de sa pérennité. Mais il faut au préalable que votre Société se transforme en Association Professionnelle⁴⁵⁵.

L'argumentaire de l'enseignement technique, notamment la mention d'une possible suppression de la subvention annuelle, interpelle. Ce montant, estimé à environ 80 000 francs dans un autre courrier, représente certes une somme importante, mais était-elle vraiment insurmontable pour les administrateurs de l'école ? Cette interrogation est d'autant plus pertinente lorsque l'on considère la manière dont l'enseignement technique évoque l'incertitude du maintien de la subvention. Faut-il y voir une stratégie pour invoquer le contexte global, peut-être un potentiel veto de la part du ministère de tutelle, et par extension de Jean Zay, pour exercer une pression supplémentaire sur les administrateurs ?

⁴⁵⁵ Lettre du 28 juin 1937 de M. Paul Montel à M. Léon Gaumont, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, Léon Gaumont : École technique de photographie et de cinématographie, LG33-B7.

Vers un compromis

Une lettre du 14 juillet 1937 révèle qu'une décision importante a été prise lors du conseil d'administration du 29 juin, auquel Louis Lumière a exceptionnellement assisté. La proposition de l'enseignement technique a été confiée à Maurice Palmade, professeur de droit et député de la Charente-Inférieure, qui entretient des liens étroits avec les administrateurs de l'école⁴⁵⁶. Avant même de détailler le contenu du rapport de Palmade, il est notable que les administrateurs montrent une certaine résignation et acceptation de la proposition de l'enseignement technique, tout en tâchant de maintenir une autonomie symbolique, envisageant déjà l'héritage qu'ils laisseront. Loin de son habituelle réserve, Montel termine ce courrier avec une pointe d'ironie marquée. Il raille ceux qui ont douté de la viabilité de l'ETPC tout en soulignant, de manière subtile, l'importance de préserver son héritage.

De tout ceci, il résulte que nous sommes dans l'obligation d'accéder à la demande de l'Enseignement Technique car la subvention annuelle – 80.000 Frs environ – nécessaire pour assurer le fonctionnement régulier de l'Ecole nous serait retirée. L'Ecole est bien outillée, le programme après 10 ans de mise au point semble bien établi, néanmoins, on n'hésitera pas à y apporter des modifications car il n'est guère admissible que l'initiative privée ait pu organiser une école qui fonctionne parfaitement, sans grands frais et

⁴⁵⁶ « J'ai [Paul Montel] donc à cet effet établi une note sur l'Ecole, note que je vous transmets et qui a été soumise à Monsieur PALMADE, professeur de Droit et Député, ami de Monsieur TRARIEUX. » Lettre du 14 juillet 1937 de M. Paul Montel à M. Léon Gaumont, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, Léon Gaumont : École technique de photographie et de cinématographie, LG33-B7. Des recherches dans *Le Photographe* et *L'Informateur de la photographie* révèlent qu'il s'agit d'Albert Trarieux, de la société Lumière. À partir du 27 décembre 1932, il devient également président de la Chambre syndicale des industries et du commerce photographiques, précédemment nommée Chambre syndicale des fabricants et négociants de la photographie, où il succède à Jules Demaria. La rédaction, « Exposition coloniale », *Le Photographe*, 20 novembre 1931, p.455. La Commission du journal, « Procès-verbal de l'assemblée générale extraordinaire du 27 décembre 1932 », *L'Informateur de la photographie*, 1^{er} décembre 1932, p.135.

réponde aux besoins des intéressés. Mais il ne faut pas s'étonner et continuer ses efforts pour que l'œuvre entreprise subsiste et que ses fondateurs continuent à en être fiers⁴⁵⁷.

Le rapport juridique élaboré par Palmade, à la fois exhaustif et détaillé, offre un aperçu des préoccupations majeures des administrateurs. Ces dernières sont exprimées sous forme de trois questions qui capturent l'essence de leurs inquiétudes :

[1^{ère} question] La société dont le but est défini par l'article 2 des Statuts : "La Société a pour objet la création et l'exploitation directe ou indirecte d'une école pour l'enseignement, par toute méthodes et sous toutes ses formes, de la photographie et de la cinématographie" peut-elle, par décision du conseil ratifiée par une assemblée générale ordinaire, donner à bail, pour une durée de 5 ans renouvelable par tacite reconduction et moyennant un somme annuelle de frs : 5.000, versée par l'Enseignement technique à une Association régie par les lois du 1^{er} Juillet 1901 et du 21 Mars 1884, assurant le même objet que celui prévu par l'art. II des statuts de l'Ecole Technique de Photographie et de Cinématographie, la libre disposition des locaux de l'Ecole et le mobilier nécessaire à son fonctionnement ?

[Synthèse de la 1^{ère} question par M. Palmade] Changement d'objet social ou simple modalité d'exploitation ⁴⁵⁸?

Au terme d'un long exposé, Palmade estime que les statuts de l'école permettent la cession de l'activité à l'association professionnelle sur le point d'être créée. Or, cela étant prévu par les statuts et n'appelant donc pas à une modification de l'objet, nul besoin d'avoir l'assentiment de tous les actionnaires, c'est une décision que le conseil d'administration a le pouvoir de prendre. Il semblerait

⁴⁵⁷ Lettre du 14 juillet 1937 de M. Paul Montel à M. Léon Gaumont, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, Léon Gaumont : École technique de photographie et de cinématographie, LG33-B7.

⁴⁵⁸ Rapport de M. Maurice Palmade professeur de droit et député de la Charente-Inférieure, *circa* 1937, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, Léon Gaumont : École technique de photographie et de cinématographie, LG33-B7, p.4 de la première partie et 1 de la deuxième partie.

que c'est d'ailleurs ce qui inquiétait le plus les administrateurs, peut-être, compte tenu du contexte institutionnel chargé ont-ils voulu éviter de donner l'impression à la corporation de se rallier à l'État.

[2^{ème} question] Pour assurer aux membres fondateurs l'honneur de continuer de diriger avec la participation de représentants de l'Enseignement Technique l'œuvre qu'ils ont entreprise et menée à bien, est-il possible d'introduire une clause remplissant ce but sous forme d'articles dans les statuts de la future Association ?

[Synthèse de la 2^{ème} question par M. Palmade] Continuité de direction des membres fondateurs⁴⁵⁹.

[3^{ème} question] Désireux de reconnaître les services rendus par le Directeur et le personnel qui ont eu la lourde tâche de créer, d'organiser, d'établir la réputation de l'Ecole tant en France qu'à l'étranger, est-il également possible d'introduire dans les statuts une clause sous forme d'articles leur garantissant, pour un certain temps, tout au moins, leurs fonctions ?

[Synthèse de la 3^{ème} question par M. Palmade] Stabilité du personnel enseignant⁴⁶⁰.

Ces interrogations soulevées par les administrateurs révèlent leur désir de maintenir un certain contrôle sur l'établissement. Palmade leur assure que ces préoccupations peuvent être résolues à travers les statuts de la nouvelle association. Il suggère notamment de préserver la structure actuelle du conseil d'administration au sein de l'association, et d'accorder à ses membres des prérogatives en matière de nomination et de révocation. Percevant que ces questions pourraient être perçues comme un moyen de presser les pouvoirs publics, Palmade conclut son analyse avec un conseil prudent qui témoigne du rapport de force entre les parties : « [...] *il serait peut-être judicieux de ne pas inclure une telle clause dans les statuts, pour éviter qu'elle ne soit interprétée comme une tentative de pression sur l'Administration*⁴⁶¹. »

⁴⁵⁹ *Ibid*, p.5 de la première partie et 8 de la deuxième partie.

⁴⁶⁰ *Ibid*, p.5 de la première partie et 9 de la deuxième partie.

⁴⁶¹ *Ibid*, p.9 de la deuxième partie.

La nationalisation et ses effets

Les trois dernières correspondances disponibles marquent la conclusion de ces tractations. Le 16 septembre 1937, Montel informe Léon Gaumont que les discussions avec l'enseignement technique ont continué tout l'été. Il le sollicite pour présider le conseil d'administration à la fin du mois, en l'absence de Lumière, afin de ratifier la transformation de l'école. Ce courrier révèle un double aspect de l'accord final. D'une part, les administrateurs semblent convaincus, peut-être influencés par la réforme du système éducatif opérée par Jean Zay, que l'avenir de l'enseignement privé est en péril. D'autre part, il apparaît clairement que l'enseignement technique a durci sa position, liant explicitement la continuation de la subvention à l'acceptation du projet de transformation :

Vous serez donc appelé à présider cette séance historique qui marquera un nouveau stade dans le développement du rôle de l'Ecole, décision heureuse car je crois qu'à l'heure actuelle les écoles privées sont appelées à disparaître ou ne pourront plus bénéficier de l'appui de l'Etat. (La subvention de 90.000 frs que l'Enseignement Technique vient de nous accorder au titre de l'exercice 1936-1937 ne sera définitivement acquise que si l'Ecole se transforme en Ecole de Métiers⁴⁶².)

Dans le dernier courrier en date du 24 novembre, Montel informe Gaumont de la publication au Journal officiel du décret élevant l'ETPC au rang d'École de métiers⁴⁶³. Ce décret, paru le 8

⁴⁶² Lettre du 16 septembre 1937 de M. Paul Montel à M. Léon Gaumont, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, Léon Gaumont : École technique de photographie et de cinématographie, LG33-B7.

⁴⁶³ Lettre du 24 novembre 1937 de M. Paul Montel à M. Léon Gaumont, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, Léon Gaumont : École technique de photographie et de cinématographie, LG33-B7.

novembre 1937 et effectif rétroactivement au 1^{er} octobre de la même année⁴⁶⁴, est également mentionné, de façon discrète, dans l'édition du 20 décembre 1937 du *Photographe* :

Par décret paru à *L'Officiel*, en date du 8 novembre 1937, M. le Sous-Secrétaire d'Etat de l'Enseignement technique, a élevé l'Ecole Technique de Photographie et de Cinématographie, 85, rue de Vaugirard, au rang d'Ecole de Métiers, reconnaissant, par là même, l'importance de l'enseignement de la photographie et de la cinématographie. L'école continue à être administrée sous la haute présidence de M. Louis Lumière Membre de l'Institut, par le même Conseil d'Administration que précédemment auquel se sont jointes quelques personnalités de l'industrie et des professions de la photographie et du cinéma⁴⁶⁵.

Fin et suite(s)

La transformation de l'ETPC en une école sous la tutelle de l'État implique plusieurs changements significatifs. Outre la prise en charge des salaires des enseignants par l'État, la tutelle du ministère de l'Éducation nationale et des Beaux-Arts est désormais mise en avant dans les entêtes des brochures et des publicités de l'établissement⁴⁶⁶. Ces documents ne fournissent pas de détails sur d'éventuelles modifications du programme d'enseignement, mais révèlent des changements des conditions d'admission. Les effectifs sont limités, l'âge minimum est relevé à 16 ans révolus au 31 décembre de l'année d'admission et l'enseignement devient gratuit pour les étudiants français, à l'exception des frais de consommables. De nouvelles filières préalables sont

⁴⁶⁴ Ministère de l'Éducation nationale, *Arrêté portant la création d'une école de métiers*, Journal officiel de la République française, 8 et 9 novembre 1937, p.12370-12371.

⁴⁶⁵ La rédaction, « Pêle-mêle photo », *Le Photographe*, 20 décembre 1937, p.376.

⁴⁶⁶ Ministère de l'Éducation nationale, Direction générale de l'enseignement technique, *École technique de photographie et de cinématographie, Règlement et conditions d'admission, circa 1937*, École nationale supérieure Louis-Lumière, Centre de ressources documentaires Léon Gaumont.

également prises en compte pour l'admission, et celle-ci n'est définitivement confirmée qu'après un examen à la fin du premier trimestre, indiquant un certain durcissement des critères.

Envisager la transformation de l'ETPC exige une analyse qui dépasse le simple cadre du contexte politique et institutionnel ou des critiques ponctuelles de figures telles que Jean Zay. Bien que le contexte général ait indubitablement influencé les événements, l'attribuer comme cause directe et unique de la nationalisation de l'école est erroné. Cette dernière se présente davantage comme le fruit d'un compromis où les autorités ont certes exercé une pression financière, mais où les administrateurs de l'école, conscient du fait que l'établissement ne produira pas d'argent et manque cruellement de liquidités pour subvenir à ses dépenses, ont également cherché à maintenir une certaine autonomie, afin de préserver l'héritage et l'influence de l'établissement dans le secteur de l'enseignement technique. Cela se manifeste dans la structure des nouveaux statuts qui maintiennent une certaine continuité dans la direction de l'école et garantissent les positions des membres fondateurs. Bien que certains auteurs soutiennent que l'École technique de photographie et de cinématographie n'est pleinement intégrée dans le système éducatif français qu'au tournant des années cinquante, avec sa transformation en École nationale de photographie et de cinématographie⁴⁶⁷, nous pensons que la véritable conclusion du cycle privé, et symboliquement d'une ère, se produit plus tôt, en 1946. Cette année-là, à la libération, l'Éducation nationale installe Robert Maugé à la direction de l'école, succédant à Paul Montel⁴⁶⁸.

⁴⁶⁷ « En 1953, l'École devient École nationale de photographie et de cinématographie. Avec le statut de lycée technique d'État, elle entre dans le giron de l'Éducation nationale. » Denoyelle, « Lumières sur les archives de l'ENS Louis-Lumière », p.104. « Cette demi-mesure [les subventions octroyées périodiquement à l'ETPC] amorçait du moins le processus qui, sur le long terme, allait conduire cette école à sa nationalisation complète, en 1951, sous le vocable d'École nationale de la photographie et du cinéma. » Ory, « Le cinéma », p.424.

⁴⁶⁸ La rédaction, « Bulletin corporatif, École technique de photographie et de cinématographie », *Le Photographe*, 20 janvier 1946, p.18.

CONCLUSION

La trace d'un rapprochement à retardement

La création d'une école nationale de photographie et de cinématographie, envisagée entre février et avril 1919, alors que les mesures d'exception s'apprêtent à être levées, met en lumière l'opportunité de cette initiative. Cela révèle une volonté claire de prolonger l'ingérence de l'État dans des secteurs traditionnellement privés, bien au-delà des impératifs de guerre. Le rejet par l'administration des Finances souligne l'inadéquation du projet avec la restauration de l'autonomie des acteurs privés, suggérant qu'il visait à préserver un contrôle acquis en temps de crise plutôt qu'à développer l'enseignement technique cinématographique. Il est difficile d'attribuer ce projet d'école à une figure précise au sein de l'administration de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Cependant, des personnalités comme Pierre-Marcel Lévi, instigateur des sections photographiques et cinématographiques des armées, ou Paul Léon, chef de la Division d'architecture du sous-secrétariat d'État aux Beaux-Arts, ont probablement joué un rôle majeur dans la conception de ce projet. Bien que le projet d'école ait été déjoué, il ne marque pas la fin des ambitions de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Dès le 25 juillet 1919⁴⁶⁹, cette administration hérite de la censure des films, une compétence auparavant attribuée au ministère de l'Intérieur. Bien que ce transfert de compétences ne soit pas directement lié à l'échec du projet d'école, on peut envisager que le rapprochement amorcé durant la guerre entre l'Instruction publique et le secteur cinématographique a renforcé la légitimité de cette administration pour jouer un rôle durable dans la gestion publique du cinéma.

⁴⁶⁹ « *Le contrôle national des films effectuait dès lors sa première sortie officielle en quittant la rue des Saussaies [emplacement du ministère de l'Intérieur] pour s'installer rue de Valois [emplacement de l'administration des Beaux-Arts] [...] Le décret du 25 juillet 1919 concernait le « contrôle des films cinématographiques ». Tout film à l'exception des actualités, ne pouvait plus être projeté qu'après avoir obtenu un visa du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts après avis d'une commission spéciale. Les préfets recevaient immédiatement notification des décisions de refus de visa.* » Leglise, *Histoire de la politique du cinéma français : Le cinéma et la III^e République*, p.61-67.

1919-1921 : zones d'ombre

L'intervalle entre 1919 et 1921 demeure une zone d'ombre, notamment pour ce qui concerne le rapprochement entre Paul Montel et la Chambre syndicale des négociants et fabricants de la photographie. Cette question dépasse la simple reconstruction chronologique du parcours de Montel. En effet, des personnalités telles qu'Édouard Grieshaber et Jules Demaria, qui occupent des fonctions de premier plan au sein de ce syndicat, siégeaient également à la commission d'examen en charge de la transformation des sections photographiques et cinématographiques en service civil et étaient donc pleinement informées du projet d'école nationale envisagé par l'État. Il semble difficile de concevoir que tous ces acteurs n'aient pas échangé à ce sujet et que l'écho de ce projet déjoué n'ait pas rencontré les ambitions de Montel et de ses proches, notamment Louis-Philippe Clerc, dans leur projet de développement de l'enseignement technique.

Nous ne renonçons pas pour autant à cette piste, ayant découvert tardivement l'existence du fonds *Grieshaber-As de Trèfle*⁴⁷⁰, du nom de la société administrée par Édouard Grieshaber et ses frères, dont les archives sont conservées par la Société d'histoire et d'archéologie *Le Vieux Saint-Maur* à Saint-Maur-des-Fossés, où se trouvait l'usine de produits photographiques de la marque As de Trèfle. Nous nourrissons l'espoir d'y trouver des documents similaires aux correspondances entre Paul Montel et la famille Lumière, qui pourraient éclairer davantage ces zones d'ombre.

⁴⁷⁰ Ci-après, la description du fonds : « *Le fond Grieshaber / As de Trèfle (1905-1952, ancienne usine de papiers et de produits photographiques) a été numérisé, ainsi que les données utiles de 120 annuaires entre 1806 et 1964 (précieuses pour localiser des activités et situer des cartes postales).* » Société d'histoire et d'archéologie Le Vieux Saint-Maur.

L'emprise de la Chambre syndicale des fabricants et des négociants de la photographie

La Chambre syndicale des fabricants et des négociants de la photographie (CSFNP) joue un rôle fondamental dans le développement de l'ETPC. Bien que sans affiliation formelle avec l'école, les fondateurs de la société d'études, qui précède et prépare la création de l'ETPC, sont pour la plupart membres ou sympathisants de cette chambre. Si l'idée de structurer l'enseignement technique est portée par d'autres syndicats et personnalités, ce sont bien les membres et sympathisants de la CSFNP qui concrétisent ce projet en le finançant.

Il convient de s'interroger sur la crédulité des contributeurs face à la promesse d'un retour sur investissement, surtout au vu des difficultés rencontrées pour la collecte des fonds, malgré le soutien de personnalités influentes du secteur. Peut-être ont-ils plutôt perçu l'école, non pas comme un projet purement financier, mais comme une initiative visant à fédérer les professionnels. Il faut d'ailleurs souligner que l'ETPC est l'un des premiers projets à rassembler un large éventail de représentants du cinéma, y compris des exploitants traditionnellement distants des autres branches du secteur en raison de leurs divergences d'intérêts.

L'enseignement technique cinématographique, une anomalie ?

Le programme établi en décembre 1923 met en lumière l'influence prépondérante des industriels, orientant les formations vers la satisfaction de leurs besoins spécifiques. L'objectif est de former un profil intermédiaire, ni ouvrier ni ingénieur, mais un cadre technique apte à répondre aux exigences croissantes de l'industrie. Cette approche s'inscrit dans une logique malthusienne, où les compétences transmises sont soigneusement calibrées, probablement dans le but de limiter les coûts liés à la formation et d'éviter une hausse des salaires dans le secteur.

Dans cette perspective, l'existence d'un cycle complet et autonome d'enseignements cinématographiques apparaît comme une anomalie. Si le domaine de la photographie, structuré autour d'ateliers, de studios et d'usines, trouve dans ces cadres techniques une réponse aux besoins des employeurs, comme en témoignent les petites annonces publiées dans *Le Photographe*, la branche cinématographique, en particulier dans les prises de vues, reste, dans son ensemble, divisée entre les actualités et la fiction. Ainsi, l'une des lacunes à combler dans cette étude concerne la justification de l'enseignement du cinéma à l'ETPC. Il s'agit d'un point à éclaircir, notamment s'appuyant sur une analyse plus rigoureuse de l'histoire du salariat en France et des évolutions dans les branches de l'image.

De l'atelier au studio... au plateau ?

Un tournant s'opère à l'ETPC avec l'introduction de l'enseignement des techniques du cinéma parlant. L'inauguration de juin 1930 marque un moment clé où l'école adapte son programme à une innovation technologique majeure. Cette évolution, en contraste avec les premières années, réaffirme la fonction première de l'enseignement technique : répondre aux impératifs industriels. La correspondance entre Paul Montel et Léon Gaumont révèle l'intérêt croissant de ce dernier pour l'école, notamment à travers la création d'un laboratoire de recherches visant à transformer l'école en levier de développement lucratif.

Contrairement aux débats animés autour du statut du cinéma, la nationalisation de l'ETPC se fait dans un climat relativement apaisé. Bien que l'ETPC soit déficitaire, ce déficit reste gérable. Le refus des professionnels de couvrir cette perte révèle leur intérêt limité pour l'établissement. La réticence des administrateurs vis-à-vis de la nationalisation ne semble donc pas liée à des principes

de séparation entre le privé et le public, mais plutôt à leur volonté de préserver leur statut de pionniers et de maintenir leur légitimité au sein de la profession.

Le ministère de l'Éducation nationale perçoit probablement la nationalisation de l'ETPC comme une occasion stratégique, récupérant un établissement déjà bien structuré et intégré dans le secteur cinématographique, facilitant ainsi une prise en main sans avoir à tout reconstruire. De son côté, la Direction générale de l'enseignement technique conserve son rôle de médiateur entre les impératifs du marché et les objectifs pédagogiques. Il convient ainsi de nuancer l'idée d'une opposition stricte entre les professionnels du secteur et l'État, ces derniers ayant su trouver des terrains d'entente bénéfiques à chacun.

Notre recherche a omis d'aborder les retours des professionnels du secteur. À titre d'exemple, Marcel Carné formule une critique notable, soulignant que l'école ne forme pas adéquatement des techniciens spécialisés pour tournages :

M. Charles Delac a exposé que l'École allait installer un studio et qu'elle avait besoin pour cela d'être aidée financièrement. [...] C'est à la suite de cette décision que nous avons eu la curiosité d'aller visiter l'école de la rue de Vaugirard. [...] S'il nous faut maintenant conclure d'après quelques paroles arrachées à un surveillant qui se méfiait, d'après la conversation tenue avec un ancien élève de l'école, ainsi que l'exemple fourni par un autre élève, employé depuis plusieurs mois dans un studio parisien et qui ne se voit confier que le déchargement des boîtes de pellicules et le développement des traditionnels bouts d'essais [...] L'école est parfaite pour :

1° tout ce qui concerne la photographie, dans n'importe quelle branche et l'avenir des élèves y semble être certain ;

2° Dans la branche cinématographique :

a) pour les seuls élèves voulant se consacrer aux travaux de laboratoires : tirage, développement, etc. ;

b) malgré sa durée, pour les élèves projectionnistes.

Elle apparait sans grande efficacité :

1° Pour l'aspirant électricien, qui pour être à même d'être au courant des installations de quelque importance, devra suivre les cours d'une véritable école d'électricité. (Cf. le surveillant) ;

2° Pour l'aspirant-opérateur : à peine pourra-t-elle lui procurer, grâce au diplôme de sortie, une place d'aide. Cela ne l'avancera guère. Il aura, sans nul doute, des connaissances techniques plus générales qu'un aide qui se sera formé lui-même, mais n'aura avant longtemps l'occasion de les mettre à profit⁴⁷¹.

Marcel Carné, probablement dans le cadre de fonctions qu'il occupe à la Chambre Syndicale de la cinématographie, critique l'ETPC pour son manque de formation spécifique aux métiers liés aux tournages, en dépit de l'intégration des techniques du cinéma parlant. Une piste de recherche pourrait être d'examiner l'évolution de l'école dans ce domaine, notamment la manière dont elle a progressivement orienté ses élèves vers des fonctions directement liées à la production de films, rôle qu'assure aujourd'hui l'École nationale supérieure Louis-Lumière.

Pour conclure cette recherche, nous tenions donc à proposer une piste concrète qui envisage l'ouverture de l'enseignement technique aux métiers plus directement liés aux plateaux de tournage. En cherchant le courrier de Jean Zay à Georges Huisman, évoquant la création d'un conservatoire cinématographique, nous n'avons pas trouvé cette lettre, mais avons découvert une note, relativement intéressante, probablement datée du 25 octobre 1937⁴⁷². Celle-ci montre que certains

⁴⁷¹ Article intitulé, Quelques éclaircissements sur l'École technique de photographie et de cinématographie, publié, selon le compilateur, le 12 juillet 1930, dans une revue qui n'est pas précisée, mais doit être en lien avec la Chambre syndicale de la cinématographie, rédigé par Marcel Carné, Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture, base AtoM, FR PUNES AG 01-IICI-CFCE-B-B-8, p.88-89 de la compilation d'archives.

⁴⁷² Aux Archives nationales, la pochette qui contient ce document porte la mention *sans date*. Cette note qui fait partie d'une série dont la périodisation s'étend de 1919 à 1938 est signée par René Gadave, sous-directeur aux Beaux-Arts, alors que Georges Huisman occupe le poste de directeur général entre 1934 et 1940. Cette note mentionne une réunion qui s'est tenue un lundi 25 octobre, en présence d'Hippolyte Luc en qualité de directeur général de l'enseignement technique. L'unique lundi 25 octobre correspondant à ces éléments se situe en 1937. Ory, *La belle illusion : Culture et politique sous le signe du Front populaire*, p.154.

représentants corporatifs, en collaboration avec Hippolyte Luc, travaillaient à la création d'une école destinée à former des professionnels pour des postes orientés vers la production de films, avec une attention particulière aux métiers artistiques.

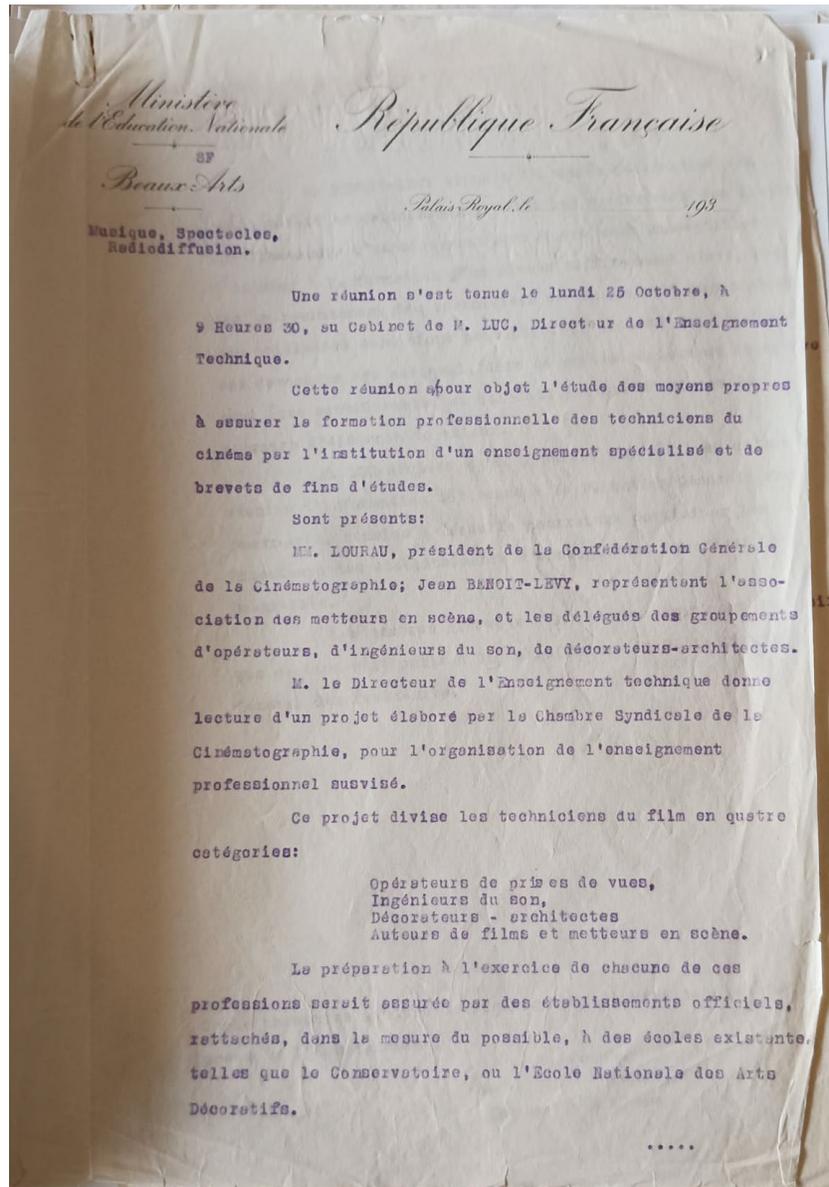


Figure.49 Note sur la création d'enseignements cinématographiques artistiques, 2 feuillets⁴⁷³

⁴⁷³ Cinéma : législation et organisation, comités et commissions, déclarations d'exploitation de salles, censure, films français et contingentement de films étrangers (1919-1938), Note de réunion, circa 25 octobre 1937, Archives nationales, F/21/4691.

M. BENOIT-LEVY signale l'intérêt pédagogique que présenterait ce rattachement; seuls les professeurs des grands établissements d'enseignement artistique sont susceptibles d'assurer à la formation ~~de~~ un niveau suffisamment élevé, pour que le recrutement des techniciens du cinéma soit assuré dans les meilleures conditions possibles. Il précise que le cinéma est devenu un art national, dont la portée sociale et éducative peut être considérable, et qui doit pouvoir s'assurer le concours d'éléments de valeur.

M. LUC déclare qu'il y aurait intérêt à ce qu'une réunion d'information fût tenue à la Direction Générale des Beaux-Arts, réunion à laquelle pourraient participer les Directeurs des établissements d'enseignement supérieur des Beaux-Arts.

Les membres présents à la réunion expriment le désir que ce vœu soit porté à la connaissance de M. le Directeur Général des Beaux-Arts.

Copie transmise à titre de renseignement à Monsieur le Chef du Bureau de l'Enseignement.

*Le Sous-Directeur
Chef du Bureau de la Musique,
Opéras, Radiodiffusion*

Maurat

Nous n'avons pas intégré cette note à nos travaux, l'ayant découverte trop tard pour la contextualiser et l'intégrer convenablement à notre recherche. Qu'en dire ? Tout d'abord, les besoins en termes de formation qui y sont exprimés, à l'exception peut-être de ceux liés au son, correspondent précisément à ce qui fait défaut à l'ETPC et aux lacunes soulignées par Marcel Carné. En ce qui concerne la temporalité, cette note fait référence à une réunion qui aurait eu lieu le 25 octobre 1937, soit à une date très proche de la nationalisation de l'ETPC. Il est difficile, à ce stade, d'affirmer que tous les interlocuteurs présents à cette réunion étaient informés de cette transformation. Hippolyte Luc, assurément, mais pour les autres, cela reste incertain.

Cette note décrit-elle une première réunion ou s'inscrit-elle dans un processus de rapprochement plus ancien entre les représentants corporatifs présents et la Direction générale de l'enseignement technique ? Cette distinction est essentielle. Si des contacts sont établis avant, on pourrait alors formuler l'hypothèse qu'Hippolyte Luc aurait peut-être favorisé, voire précipité la nationalisation de l'ETPC, dont il est proche des administrateurs, afin de leur garantir des subventions. Ces dernières, on le sait, sont rares, et encore plus pour les établissements qui ne contribuent pas directement à des secteurs économiques de premier ordre.

Il convient cependant d'arrêter ici l'analyse empirique de cette note, qui mérite une étude méthodique, sauf à dire, qu'on y verrait presque, les prémices, un avant-gout, une amorce, une ébauche, un prélude, etc. à l'Institut des hautes études cinématographiques.

SOURCES

Fonds d'archives

Archives de Paris

2 Mi 3 (microfilms). Almanach du commerce, annuaire du commerce, bottin de la ville de Paris et du département de la Seine.

200 à 255. 1919, liste des rues de Paris : A-Z, Seine à 1930, liste des rues de Paris : Doudeauville – Z, Professions : A – Bouchons de liège (marchands de).

D34U3. Tribunal de commerce de la Seine, Fichiers d'inscription au registre du commerce (1920-1954).

3471. Ecl – Edh.

Archives du département du Rhône et de la métropole de Lyon

6Up1. Tribunal de commerce de Lyon (1799-1954).

220. Janvier-février 1910.

Archives nationales

F/21. Beaux-Arts.

4691 à 4694A. Cinéma législation et organisation, comités et commissions, déclarations d'exploitation de salles, censure, films français et contingentement de films étrangers (1919-1938).

Cinémathèque française

LG. Fonds Louis Gaumont.

33-B7. Thème Léon Gaumont : École technique de photographie et de cinématographie (1929-1944).

École nationale supérieure Louis-Lumière, centre de ressources documentaires Léon Gaumont

Les archives présentes au centre documentaire Léon Gaumont ne sont pas cotées. Nous reprenons ici la cotation utilisée dans notre thèse.

1 sur 4. École technique de photographie et de cinématographie, Brochure (1/2), *circa* 1930.

2 sur 4. École technique de photographie et de cinématographie, Brochure (2/2), *circa* 1930.

3 sur 4. École technique de photographie et de cinématographie, Brochure, *circa* 1932.

4 sur 4. École technique de photographie et de cinématographie, Brochure, *circa* 1937.

Médiathèque du patrimoine et de la photographie

0080/74. Service des archives photographiques (1851-1994).

02. 1915-1922 La SPCA

03. 1916-1928 La SPCA

05. 1915-1922 La SPCA et l'APAH [archives photographiques d'art et d'histoire]

06. APAH 1922-1941

08. Les archives photographiques 1921-1945

Société français de photographie

Fonds Paul Montel et Louis Lumière. Ces fonds, ainsi que les cartons qui les composent, ne disposent pas de cotation particulière.

Bases de données en ligne

Ministère de la Culture, base Gallica

Titres consultés.

Cinématographie française, La

Informateur de la photographie, L'

Journal officiel

Photographe, Le

Ministère de la Culture, base Grand Mémorial

MONTEL Paul Nicolas Robert, né le 03/07/1879 à Tours, Indre-et-Loire.

Ministère de la Culture, base Léonore

MONTEL Paul Robert Nicolas, né le 03/07/1879 à Tours, Indre-et-Loire.

Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO), base AtoM

AG 01 - Institut international de coopération intellectuelle (1921-1954).

Dossier 8 – École technique de photographie et de cinématographie - FR PUNES AG 01-IICI-CFCE-B-B-8

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

Audoin-Rouzeau Stéphane et **Becker** Jean-Jacques (sous la dir. de), *Encyclopédie de la Grande guerre 1914-1918 : Histoire et culture*, Montrouge, Bayard, 2013.

Auduc Arlette, *Quand les monuments construisaient la nation : Le service des monuments historiques de 1830 à 1940*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, 2008.

Carré de Malberg Nathalie, **Cardoni** Fabien et **Margairaz** Michel (sous la dir. de), *Dictionnaire historique des inspecteurs des Finances 1801-2009*, Paris, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 2012.

Choukroun Jacques, *Comment le parlant a sauvé le cinéma français : Une histoire économique 1928-1939*, Paris et Perpignan, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma et Cinémathèque euro-régionale Institut Jean Vigo, 2007.

Coissac Georges-Michel, *Histoire du cinématographe : De ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Éditions du Cinéopse, 1925.

Denoyelle Françoise, *La lumière de Paris*, Vol. 1 - Le marché de la photographie 1919-1939, Paris, L'Harmattan, 1997.

Farge Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1997.

Faucheux Michel, *Auguste et Louis Lumière*, Paris, Gallimard, 2011.

Fourestié Anne et **Gui** Isabelle, *Photographier le patrimoine aux 19e et 20e siècles : Histoire de la collection photographique de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (1839-1989)*, Paris, Hermann, 2016.

Guillot Hélène, *Les soldats de la mémoire : La Section photographique de l'armée, 1915-1919*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2017.

Lagny Michèle, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma.*, Paris, Armand Colin, 1992.

Le Goff Jacques, *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches ?* Paris, Éditions du Seuil, 2014.

Leglise Paul, *Histoire de la politique du cinéma français : Le cinéma et la IIIe République*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1970.

Lelièvre Claude, *Histoire des Institutions scolaires (depuis 1789)*, Paris, Nathan, 2004.

Maurin Jean-Louis, *Combattre et informer : L'armée française et les médias pendant la première guerre mondiale*, Talmont-Saint-Hilaire, Éditions Codex, 2009.

Meusy Jean-Jacques, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, Paris, CNRS, 2002.

Ory Pascal, *La belle illusion : Culture et politique sous le signe du Front populaire*, Paris, CNRS Éditions 2016.

Pedroncini Guy (sous la dir. de), *Histoire militaire de la France*, Vol. 3 - De 1871 à 1940, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

Pelpel Patrice et **Troger** Vincent, *Histoire de l'enseignement technique*, Paris, Hachette, 1993.

Petrie Duncan, et **Stoneman** Rod, *Educating Film-Makers: Past, Present and Future*, Bristol (Angleterre) et Chicago, Intellect, 2014.

Renaitour Jean-Michel, *Où va le cinéma français ? Enquête menée par M. Jean-Michel Renaitour*, Paris, Éditions Baudinière, 1937.

Salmon Stéphanie, *Pathé : À la conquête du cinéma 1896-1929*, Paris, Tallandier, 2014.

Véray Laurent, *Avènement d'une culture visuelle de guerre : Le cinéma en France de 1914 à 1928*, Paris, Nouvelles éditions Place et Ministère des armées, 2019.

Sections d'ouvrages

Auduc Arlette, « Paul Léon, le service des Monuments historiques et la reconstruction. Enjeux et cadre institutionnel », dans *Living with History, 1914-1964: Rebuilding Europe after the First and Second World Wars and the Role of Heritage Preservation*, p.73-86. Leuven, Leuven University Press, 2011.

Becker Jean-Jacques et **Krumeich** Gerd, « La mobilisation de l'industrie », dans *La Grande Guerre*, p.141-158. Paris, Tallandier, 2012.

Becker Jean-Jacques et **Krumeich** Gerd, « La victoire et la paix », dans *La Grande Guerre*, p.275-292. Paris, Tallandier, 2012.

Bock Fabienne, « Parlement, pouvoir civil et pouvoir militaire (Allemagne, France, Italie, Royaume Uni) », dans *Encyclopédie de la Grande guerre 1914-1918 : Histoire et culture*, p.465-477. Montrouge, Bayard, 2013.

Ghérardi Éric, « La mise en œuvre de la constitution Grévy (1879-1940) », dans *Constitutions et vie politique de 1789 à nos jours*, p.57-87. Paris, Armand Colin, 2013.

Ghérardi Éric, « La mise en place des institutions républicaines : La naissance de la III^e République (1870-1879) », dans *Constitutions et vie politique de 1789 à nos jours*, p.39-56. Paris, Armand Colin, 2013.

Manin Bernard, « The Emergency Paradigm and the New Terrorism », dans *Les usages de la séparation des pouvoirs - The Uses of the Separation of Powers*, p.135-171. Paris, Michel Houdiard, 2008.

Articles

Anizan Anne-Laure, « 1914-1918, le gouvernement de guerre », *Histoire@Politique*, 2014/1 (n°22), p.215-232.

Barnier Martin, « Les premiers ingénieurs du son français », 1895, 2011/3 (n°65), p.200-217.

Blandin Henri et **Bernard** François, « Le contrôle général des armées », *Revue française d'administration publique*, 1988 (n°46), p.69-78.

Bock Fabienne, « Les scientifiques français au service de la défense nationale 1914-1918 », *Raison présente*, 2023/1 (n°225), p.31-39.

Bonin Hubert, « Bordeaux, capitale de la mobilisation industrielle (20 septembre 1914) », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 2014/3 (n°255), p.81-98.

Brucy Guy, « L'enseignement technique et professionnel français », *Cahiers de la recherche sur l'éducation et les savoirs*, 2005/4, p.13-34.

Denoyelle Françoise, « Lumières sur les archives de l'ENS Louis-Lumière », *Cahier Louis-Lumière*, 2015 (n°9), p.101-113.

Forcade Olivier, « Voir et dire la guerre à l'heure de la censure (France, 1914-1918) », *Le Temps des médias*, 2005/1 (n°4), p.50-62.

Galvez-Behar Gabriel, « Le savant, l'inventeur et le politique : Le rôle du sous-secrétariat d'État aux inventions durant la première guerre mondiale », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2005/1 (n°85), p.103-117.

Gaudreault André et **Marion** Philippe, « Pour une nouvelle approche de la périodisation en histoire du cinéma », *Cinémas*, 2007/2-3 (n°17), p.215-232.

Gauthier Christophe, **Perron** Tanguy, et **Vezyroglou** Dimitri, « Histoire et cinéma : 1928, année politique », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 2001/4 (n°48), p.190-208,

Juan Myriam, « « On naît acteur de cinéma... on ne le devient pas ». Artiste cinématographique : un métier en quête de formation (1919-1939) », 1895 : Revue d'histoire du cinéma, 2011/3 (n°65), p.180-199.

Lahaie Olivier, « Dire pour nuire. Été 1914, les prémices de la propagande de guerre », Inflexions, 2018/3 (n°39), p.153-163.

Lesage Xavier, « « Réussir quand même », la saga des Nadar, photographes-entrepreneurs », Entreprendre & Innover, 2023/4 (n°57), p.82-87.

Lévi Pierre-Marcel, « L'Histoire de la grande guerre : Des archives, des documents, des preuves », Les Annales politiques et littéraires, 18 juillet 1915 (n°1673).

Manin Bernard, « Le paradigme de l'exception », La Vie des idées 2015.

Pascal Dominique, « Les débuts du service photographique de l'armée », Prestige de la photographie, Septembre 1977 (n°2), p.60-93.

Ridel Charles, « Le scandale des embusqués. Le Parlement français dans la tourmente (1914-1918) », Parlement[s], Revue d'histoire politique, 2008/2 (n°10), p.31-45.

Roussel Yves, « L'histoire d'une politique des inventions (1887-1918) », Cahiers pour l'histoire du CNRS (1939-1989), 1989 (n°3), p.19-57.

Travaux universitaires

Morrisey Priska. « Naissance d'une profession, invention d'un art : L'opérateur de prise de vues cinématographiques de fiction en France (1895-1926). » Thèse de doctorat sous la direction de Jean A. Gili, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2008.

Rousselier Nicolas. « Vers une histoire de la loi. Du gouvernement de guerre au gouvernement de la Défaite, les transformations du pouvoir exécutif en France (1913-1940). » Habilitation à diriger des recherches sous la direction de Jean-Noël Jeanneney, Institut d'études politiques de Paris, 2006.

Déclaration sur l'honneur contre le plagiat

Je soussigné, M. René OSI, né le 23/06/1990 à Lyon 2^e, régulièrement inscrit à l'Université Lumière Lyon 2 ainsi qu'à l'Université de Montréal, certifie qu'il s'agit d'un travail original et que toutes les sources utilisées sont intégralement indiquées. Je certifie également que je n'ai ni recopié, ni utilisé des idées ou formulations tirées d'un ouvrage, d'un article, d'un mémoire ou d'un thèse, en version imprimée ou électronique, sans en mentionner précisément l'origine. Conformément aux lois en vigueur au Canada et en France, le non-respect de ces dispositions me rend passible de poursuites devant les tribunaux de ces pays.

Fait à Varennes-Jarcy, le 26 septembre 2024

M. René OSI

BIBLIOGRAPHIE MISE À JOUR LE 6 DÉCEMBRE 2024

Méthodologie historique

Allen Robert Clyde et **Gomery** Douglas, *Faire l'histoire du cinéma : Les modèles américains*, Paris, Nathan, 1993.

Aumont Jacques, « L'histoire du cinéma n'existe pas », *Cinémas*, 2011/2-3 (n°21), p. 153-168.

Barnier Martin, « Problèmes de périodisation en histoire du cinéma », *Perspective*, 2008/4, p.776-782.

Carbonell Charles-Olivier, « L'histoire dite « positiviste » en France », *Romantisme*, 1978 (n°21-22), p.173-185.

Farge Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1997.

Furet François, *L'atelier de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1982.

Gaudreault André et **Marion** Philippe, « Pour une nouvelle approche de la périodisation en histoire du cinéma », *Cinémas*, 2007/2-3 (n°17), p.215-232.

Gauthier Philippe, « L'histoire amateur et l'histoire universitaire : paradigmes de l'historiographie du cinéma », *Cinémas*, 2011/2-3 (n°21), p. 87-105.

Kessler Frank et **Lenk** Sabine, « L'écriture de l'histoire au présent. Débuts de l'historiographie du cinéma », *Cinémas*, 2011/2-3 (n°21), p. 27-47.

Lagny Michèle, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma.*, Paris, Armand Colin, 1992.

Le Goff Jacques, *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches ?*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.

Le Goff Jacques (dir.), **Nora** Pierre (dir.), et al., *Faire de l'histoire : Nouveaux problèmes*, Vol. 1-3, Paris, Gallimard, 1986.

Veyne Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

Le cinéma, la photographie, les beaux-arts

Amar Pierre-Jean, *Histoire de la photographie*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.

Andrew Dudley, « IDHEC », *Journal of the University Film and Video Association*, 1983/1 (n°35), p.50-54.

Ariès Paul, « Visions policières du cinéma : La Ligue, le Maire et le Préfet. La censure locale pendant l'entre-deux-guerres », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 1994, p.86-115.

Auduc Arlette, *Quand les monuments construisaient la nation : Le service des monuments historiques de 1830 à 1940*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, 2008.

Auduc Arlette, « Paul Léon, le service des Monuments historiques et la reconstruction. Enjeux et cadre institutionnel », dans *Living with History, 1914-1964: Rebuilding Europe after the First and Second World Wars and the Role of Heritage Preservation*, p.73-86. Leuven, Leuven University Press, 2011.

Barnier Martin, *En route vers le parlant : Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège, Éditions du Céfal, 2002.

Barnier Martin, « Les premiers ingénieurs du son français », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2011 (n°65), p.200-217.

Berthomé Jean-Pierre, « Les décorateurs du cinéma muet en France », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2011 (n°65), p.90-111.

Bosséno Christian-Marc, « Naissance de la presse corporative (1905-1930) », *Image et son*, 1979 (n°341), p.106-114.

Carou Alain, « Le procès des auteurs, 1906-1909 : Questions au cinématographe », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 1999 (n°29), p.39-60.

Carou Alain, « Le scénario français en quête d'auteurs (1908-1918) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2011 (n°65), p.28-51.

Challéat Violaine, « Le cinéma au service de la défense, 1915-2008 », *Revue historique des armées*, 2008 (n°252), p.3-15.

Choukroun Jacques, « Aux origines de « l'exception culturelle française » ? Des études d'experts au « Rapport Petsche » (1933-1935) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2004 (n°44), p.5-27.

Choukroun Jacques, *Comment le parlant a sauvé le cinéma français : Une histoire économique 1928-1939*, Paris et Perpignan, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma et Cinémathèque euro-régionale Institut Jean Vigo, 2007.

Creton Laurent, *Histoire économique du cinéma français ; Production et financement (1940-1959)*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 2004.

Coissac Georges-Michel, *Histoire du cinématographe : De ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Éditions du Cinéopse, 1925.

Darré Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Découverte, 2000.

Denis Sébastien, « À la recherche du monteur. La lente émergence d'un métier (France, 1895-1935) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2011 (n°65), p.52-81.

Denoyelle Françoise, *La lumière de Paris*, Vol. 1, Paris, L'Harmattan, 1997.

Denoyelle Françoise, « Lumières sur les archives de l'ENS Louis-Lumière », *Cahier Louis-Lumière*, 2015 (n°9), p.101-113.

Farchy Joëlle, *L'industrie du cinéma*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.

Faucheux Michel, *Auguste et Louis Lumière*, Paris, Gallimard, 2011.

Fleckinger Hélène (dir.), **Kitsopanidou** Kira (dir.), **Layerle** Sébastien (dir.), et al., *Métiers et techniques du cinéma et de l'audiovisuel : Sources, terrains, méthodes*, Bruxelles, Peter Lang, 2019.

Gabriel-Robinet Louis, *La censure*, Paris, Hachette, 1965.

Gaudreault André, *Cinéma et attraction : Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 2008.

Gauthier Christophe, **Perron** Tanguy et **Vezyroglou** Dimitri, « Histoire et cinéma : 1928, année politique », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 2001/4 (n°48-4), p.190-208.

Guillot Hélène, « La section photographique de l'armée et la Grande Guerre », *Revue historique des armées*, 2010 (n°258), p.110-117.

Guillot Hélène, « Le métier de photographe militaire pendant la Grande Guerre », *Revue historique des armées*, 2011 (n°265), p.87-102.

Guillot Hélène, *Les soldats de la mémoire : La Section photographique de l'armée, 1915-1919*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2017.

Henzler Bettina, « « Éducation à l'image » et « Medienkompetenz » : Quelques différences dans l'enseignement du cinéma à l'école, en France et en Allemagne », *Mise au Point*, 2015 (n°7).

Juan Myriam, « « On naît acteur de cinéma... on ne le devient pas ». Artiste cinématographique : Un métier en quête de formation (1919-1939) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2011 (n°65), p.180-199.

Laborde Barbara, « Enseigner le cinéma et l'audiovisuel : Les leçons de l'enseignement technique », *Mise au Point*, 2015 (n°7).

Laborderie Pascal, *Le cinéma éducateur laïque*, Paris, L'Harmattan, 2015.

Laborderie Pascal, « L'enseignement du cinéma dans le Précis d'initiation au cinéma (Agel H. et G., 1956) », *Mise au Point*, 2015 (n°7).

Laurent Stéphane, *L'art utile : Les écoles d'arts appliqués sous le Second Empire et la Troisième République*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Lefevre Morgan, « Les travailleurs des studios : Modalités d'embauches et conditions de travail (1930-1939) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2011 (n°65), p.122-149.

- Leglise Paul**, *Histoire de la politique du cinéma français : Le cinéma et la III^e République*, Vol. 1, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1970.
- Leglise Paul**, *Histoire de la politique du cinéma français : Le cinéma entre deux républiques (1940-1946)*, Vol. 2, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1977.
- Lesage Xavier**, « « Réussir quand même », la saga des Nadar, photographes-entrepreneurs », *Entreprendre & Innover*, 2023/4 (n°57), p.82-87.
- Leventopoulos Mélisande**, *Les catholiques et le cinéma : La construction d'un regard critique (France, 1895-1958)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.
- Leventopoulos Mélisande**, « Le rôle pionnier des catholiques dans l'enseignement du cinéma en France », *Mise au Point*, 2015 (n°7).
- Marie Michel**, *Guide des études cinématographiques et audiovisuelles*, Paris, Armand Colin, 2006.
- Marie Michel**, « 1969 vs 2014 : 45 ans d'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel sur trois générations », *Mise au Point*, 2015 (n°7).
- Merijeau Lucie et Roffat Sébastien**, « L'animation à l'université française, un enseignement en quête d'identification », *Mise au Point*, 2015 (n°7).
- Meusy Jean-Jacques**, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 2002.
- Meyer-Pajou Mathilde**, « La pratique photographique au ministère de la Guerre 1850-1900 », dans *Images de guerre, Guerre des images, Paix en images*, p.189-214, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2012.
- Morrissey Priska**, « Naissance d'une profession, invention d'un art : L'opérateur de prise de vues cinématographiques de fiction en France (1895-1926) », Thèse de doctorat sous la direction de Jean A. Gili, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2008.
- Morrissey Priska**, « Documents (I) : L'invention du « tourneur de manivelle » à travers les discours sur l'opérateur de prise de vues à la fin du premier conflit mondial », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2011 (n°65), p.82-89.

Morrissey Priska, *Les As de la manivelle : Le métier d'opérateur de prise de vues cinématographiques en France (1895-1930)*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2022.

Nacache Jacqueline, « Coursus de cinéma : Le rêve d'une époque ? », *Mise au Point*, 2015 (n°7).

Odin Roger, « Élargir le cadre », *Mise au point*, 2015 (n°7).

Ory Pascal, *L'histoire culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.

Ory Pascal, *La belle illusion : Culture et politique sous le signe du Front populaire*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 2016.

Park Heui-Tae et **Pisano** Giusy, « Enseignement du cinéma et des médias en Corée du Sud », *Mise au Point*, 2015 (n°7).

Pascal Dominique, « Les débuts du service photographique de l'armée », *Prestige de la photographie*, 1977 (n°2), p.60-93.

Perret André, « Georges Huisman (1889-1957) », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 1958 (n°116), p.298-306.

Petrie Duncan, « Theory, Practice and the Significance of Film Schools », *Scandia*, 2010/2 (n°76), p.31-46.

Petrie Duncan et **Stoneman** Rod, *Educating Film-Makers: Past, Present and Future*, Bristol (Angleterre) et Chicago, Intellect, 2014.

Polan Dana, *Scenes of instruction: The Beginnings of the U.S. Study of film*, Berkeley, University of California Press, 2007.

Pocry Héloïse, « L'enseignement de la photographie au 20^e siècle : Le rôle moteur des écoles allemandes », *Allemagne d'aujourd'hui*, 2013/1 (n°203), p.43-59.

Renaitour Jean-Michel, *Où va le cinéma français ?*, Paris, Éditions Baudinière, 1937.

Salmon Stéphanie, *Pathé : À la conquête du cinéma 1896-1929*, Paris, Tallandier, 2014.

Serre Hélène, « Placé pour être utile : Georges Huisman à la Direction Générale des Beaux-arts (1934-1940) », Thèse de doctorat sous la direction de François Robichon, Université Lille 3, 2015.

Turquety Benoît (dir.), **Vignaux** Valérie (dir.), et al., *L'amateur en cinéma : Un autre paradigme : Histoire, esthétique, marges et institutions*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2016.

Véray Laurent, *Les images d'archives face à l'histoire*, Futuroscope, SCÉRÉN-CNDP-CRDP, 2011.

Véray Laurent, *Avènement d'une culture visuelle de guerre : Le cinéma en France de 1914 à 1928*, Paris, Nouvelles éditions Place et ministère des Armées, 2019.

Vernier Jean-Marc, « L'État français à la recherche d'une politique culturelle du cinéma : De son invention à sa dissolution gestionnaire », *Quaderni*, 2004 (n°54), p.95-108.

Vinuela Ana, « Teaching documentary: Between academia and the media industry », *Mise au Point*, 2015 (n°7).

L'enseignement

Brucy Guy, *Histoire des diplômés de l'enseignement technique et professionnel (1880-1965) : L'État, l'École, les Entreprises et la certification des compétences*, Paris, Belin, 1998.

Brucy Guy, « L'enseignement technique et professionnel français », *Cahiers de la recherche sur l'éducation et les savoirs*, 2005/4, p.13-34.

Buisson Ferdinand (dir.), *Nouveau dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire*, Paris, Hachette, 1911.

Glatigny Michel, *Histoire de l'enseignement en France*, Paris, Presses universitaires de France, 1949.

Jacquet-Francillon François (dir.), **d'Enfert** Renaud (dir.), **Loeffel** Laurence (dir.), et al., *Une histoire de l'école : Anthologie de l'éducation et de l'enseignement en France XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Retz, 2010.

Kerlan Alain, *L'art pour éduquer ? La tentation esthétique : Contribution philosophique à l'étude d'un paradigme*, Laval (Canada), Presses de l'Université Laval, 2004.

Kerlan Alain, « L'art pour éduquer. La dimension esthétique dans le projet de formation postmoderne », *Éducation et sociétés*, 2007/1 (n°19), p.83-97.

Lembré Stéphane, *L'école des producteurs : Aux origines de l'enseignement technique en France (1800-1940)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

Lembré Stéphane, *Histoire de l'enseignement technique*, Paris, La Découverte, 2016.

Lelièvre Claude, *Histoire des Institutions scolaires (depuis 1789)*, Paris, Nathan, 2004.

Léon Antoine et **Roche** Pierre, *Histoire de l'enseignement en France*, Paris, Presses universitaires de France, 2012.

Mayeur Françoise, *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France : De la Révolution à l'école républicaine (1789-1930)*, Vol. 4, Paris, Perrin, 2004.

Pelpel Patrice et **Troger** Vincent, *Histoire de l'enseignement technique*, Paris, Hachette, 1993.

Prost Antoine, *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France : L'école et la famille dans une société en mutation (depuis 1930)*, Vol. 4, Paris, Perrin, 2004.

Renonciat Annie, *Voir/Savoir : La pédagogie par l'image aux temps de l'imprimé*, Futuroscope, SCÉRÉN-CNDP-CRDP, 2011.

Troger Vincent, « L'histoire de l'enseignement technique : Entre les entreprises et l'État, la recherche d'une identité », *Histoire, économie et société*, 1989/4 (n°32), p.593-611.

Vandenbunder Jérémie, « Peut-on enseigner l'art ? Les écoles supérieures d'art, entre forme scolaire et liberté artistique », *Revue française de pédagogie*, 2015/3 (n°192), p.121-134.

La guerre, la politique, la société française sous la III^e République

- Albertini** Pierre, *La France du XIX^e siècle (1815-1914)*, Vanves, Hachette éducation, 2016.
- Anizan** Anne-Laure, « 1914-1918, le gouvernement de guerre », *Histoire@Politique*, 2014/1 (n°22), p.215-232.
- Appell** Paul, *Souvenirs d'un alsacien (1858-1922)*, Paris, Payot, 1923.
- Audoin-Rouzeau** Stéphane (dir.), **Becker** Jean-Jacques (dir.), et al., *Encyclopédie de la Grande guerre 1914-1918 : Histoire et culture*, Montrouge, Bayard, 2013.
- Becker** Jean-Jacques et **Krumeich** Gerd, « La mobilisation de l'industrie », dans *La Grande Guerre*, p.141-158, Paris, Tallandier, 2012.
- Becker** Jean-Jacques et **Krumeich** Gerd, « La victoire et la paix », dans *La Grande Guerre*, p.275-292, Paris, Tallandier, 2012.
- Blandin** Henri et **Bernard** François, « Le contrôle général des armées », *Revue française d'administration publique*, 1988 (n°46), p.69-78.
- Bock** Fabienne, « Parlement, pouvoir civil et pouvoir militaire (Allemagne, France, Italie, Royaume Uni) », dans *Encyclopédie de la Grande guerre 1914-1918 : Histoire et culture*, p.465-477, Montrouge, Bayard, 2013.
- Bock** Fabienne, « Les scientifiques français au service de la défense nationale 1914-1918 », *Raison présente*, 2023/1 (n°225), p.31-39.
- Bonin** Hubert, « Bordeaux, capitale de la mobilisation industrielle (20 septembre 1914) », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 2014/3 (n°255), p.81-98.
- Bouju** Paul et **Dubois** Henri, *La Troisième République*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.
- Carré de Malberg** Nathalie (dir.), **Cardoni** Fabien (dir.) et **Margairaz** Michel (dir.), *Dictionnaire historique des inspecteurs des Finances 1801-2009*, Paris, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 2012.

Forcade Olivier, « Voir et dire la guerre à l'heure de la censure (France, 1914-1918) », *Le Temps des médias*, 2005/1 (n°4), p.50-62.

Fourestié Anne et **Gui** Isabelle, *Photographier le patrimoine aux 19^e et 20^e siècles : Histoire de la collection photographique de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (1839-1989)*, Paris, Hermann, 2016.

Galvez-Behar Gabriel, « Le savant, l'inventeur et le politique : Le rôle du sous-secrétariat d'État aux inventions durant la première guerre mondiale », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2005/1 (n°85), p.103-117.

Ghérardi Éric, « La mise en œuvre de la constitution Grévy (1879-1940) », dans *Constitutions et vie politique de 1789 à nos jours*, p.57-87, Paris, Armand Colin, 2013.

Ghérardi Éric, « La mise en place des institutions républicaines : La naissance de la III^e République (1870-1879) », dans *Constitutions et vie politique de 1789 à nos jours*, p.39-56, Paris, Armand Colin, 2013.

Lafon Alexandre, *La France de la Première Guerre mondiale*, Malakoff, Armand Colin, 2016.

Lahaie Olivier, « Dire pour nuire. Été 1914, les prémices de la propagande de guerre », *Inflexions*, 2018/3 (n°39), p.153-163.

Lévi Pierre-Marcel, « L'Histoire de la Grande Guerre : Des archives, des documents, des preuves », *Les Annales politiques et littéraires*, 1915 (n°1673).

Manin Bernard, « The Emergency Paradigm and the New Terrorism », dans *Les usages de la séparation des pouvoirs - The Uses of the Separation of Powers*, p.135-171, Paris, Michel Houdiard, 2008.

Manin Bernard, « Le paradigme de l'exception », *La Vie des idées*, 2015.

Maurin Jean-Louis, *Combattre et informer : L'armée française et les médias pendant la première guerre mondiale*, Talmont-Saint-Hilaire, Éditions Codex, 2009.

Messimy Adolphe, *Mes souvenirs*, Paris, Plon, 1937.

Mordacq Henri, *Le ministère Clemenceau : Journal d'un témoin*, Vol. 1, Paris, Plon, 1930.

Pedroncini Guy (dir.), et al., *Histoire militaire de la France*, Vol. 3, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

de **Pierrefeu** Jean, *G. Q. G., Secteur 1 : Trois ans au Grand Quartier général : Par le rédacteur du Communiqué*, Vol. 1, Paris, L'Édition française illustrée, 1920.

Ridel Charles, « Le scandale des embusqués. Le Parlement français dans la tourmente (1914-1918) », *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, 2008/2 (n°10), p.31-45.

Roussel Yves, « L'histoire d'une politique des inventions (1887-1918) », *Cahiers pour l'histoire du CNRS (1939-1989)*, 1989 (n°3), p.19-57.

Rousselier Nicolas, « Vers une histoire de la loi. Du gouvernement de guerre au gouvernement de la Défaite, les transformations du pouvoir exécutif en France (1913-1940) », Habilitation à diriger des recherches sous la direction de Jean-Noël Jeanneney, Institut d'études politiques de Paris, 2006.

Schor Ralph, *La France dans la première guerre mondiale*, Paris, Nathan, 1997.

Tardieu André, *Avec Foch : Août-Novembre 1914*, Paris, Flammarion, 1939.

