

Ecole Nationale Supérieure
des Sciences de l'Information
et des Bibliothèques

Diplôme de conservateur de bibliothèque

RAPPORT DE THESE

A L'ECOLE DE LA MEMOIRE

La constitution d'un réseau de cinémathèques en milieu scolaire
(1899-1928)

Christophe Gauthier

Sous la direction de

M. Pascal Ory,

professeur à l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines

1998



Ecole Nationale Supérieure
des Sciences de l'Information
et des Bibliothèques

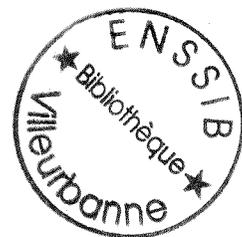
Diplôme de conservateur de bibliothèque

RAPPORT DE THESE

A L'ECOLE DE LA MEMOIRE

La constitution d'un réseau de cinémathèques en milieu scolaire
(1899-1928)

Christophe Gauthier



Sous la direction de

M. Pascal Ory,

professeur à l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines

1998

1997
DCB
17

SOMMAIRE

<u>Sommaire</u>	p. 1
<u>Résumé-Abstract</u>	p. 4
<u>Remerciements</u>	p. 5
<u>Abréviations</u>	p. 6

INTRODUCTION

<u>I. De la cinéphilie aux réseaux du cinéma éducatif</u>	p. 7
1. Les champs de la cinéphilie	p. 7
2. Les réseaux de défense et de promotion du cinéma	p. 8
<u>II. Organisation de la thèse</u>	p. 9
1. Mémoires du cinéma	p. 9
2. Vers une histoire de la constitution d'un champ disciplinaire	p. 11
<u>III. Situation du mémoire</u>	p. 12
1. Le patrimoine cinématographique	p. 12
2. Les enjeux du cinéma scolaire	p. 14

DES PRÉCURSEURS DU CINÉMA SCOLAIRE A LA CONSTITUTION D'UN RÉSEAU DE
CINÉMATHÈQUES (1899-1928)

I. <u>Les débuts du cinéma scolaire</u>	p. 15
1. Des projections d'images fixes au cinéma d'enseignement	p. 15
2. Théories du cinéma pédagogique	p. 18
3. Evolutions et réflexions autour de la Grande Guerre	p. 21
II. <u>Une conséquence de la communication des films : la conservation</u>	p. 24
1. Scolaire, post-scolaire, péri-scolaire : quels films pour quelles fins ?	p. 24
2. Utilité du cinéma éducateur : l'exemple de l'histoire	p. 28
3. Les appels à la conservation des films	p. 32
4. Difficultés de conservation et de communication	p. 35
III. <u>La mise en place d'un réseau national de cinémathèques</u>	p. 38
1. Le cinéma scolaire au secours des premières cinémathèques	p. 38
2. La situation du cinéma scolaire à Paris en 1927	p. 42
3. Le maillage du territoire national par les cinémathèques à la fin des années 1920	p. 45

CONCLUSION

p. 52

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

I. <u>Archives et sources manuscrites</u>	p. 55
1. Archives de Paris	p. 55
2. BIFI, fonds Victor Perrot	p. 56
3. BnF, Département des Arts du spectacle	p. 57
II. <u>Sources imprimées</u>	p. 57
1. Recueils d'articles (BnF-ASP, fonds Rondel)	p. 57
2. Almanachs et périodiques	p. 58
3. Essais et témoignages antérieurs à 1940	p. 59
III. <u>Bibliographie</u>	p. 61
1. Problèmes de méthodologie	p. 61
2. Histoire du cinéma, histoire culturelle	p. 62
3. Cinémathèques et cinéma scolaire	p. 64

ANNEXES

<u>Table des annexes</u>	p. xxvii
---------------------------------	----------

RÉSUMÉ-ABSTRACT

Rapport de thèse : *A l'école de la mémoire. La constitution d'un réseau de cinémathèques en milieu scolaire (1899-1928).*

C'est dans le contexte plus général d'une étude sur l'éclosion du patrimoine et de l'histoire du cinéma que s'inscrit ce mémoire. Après un bref aperçu de l'évolution du cinéma scolaire avant la Première guerre mondiale, il apparaît que le souci de conserver les films est lié à leur nécessaire communication auprès des enseignants. De là vient la constitution d'un réseau de cinémathèques scolaires dans le courant des années 1920, qui dès avant la généralisation du parlant couvrait une majeure partie du territoire national.

Progress report of the thesis : *In the school of memory. The constitution of a film libraries network in school circles (1899-1928).*

This report is a part of a larger study about the birth of cinema remembrance and history. Therefore I describe the evolution of school motion pictures before World War I. Very soon, it appeared that film preservation was bound to its necessary communication to teachers. It follows that the constitution of a film preservation libraries network during the twenties, which network covered the main part of France before the generalization of talkies.

Termes d'indexation :

Cinéma**1895-1929**Histoire et critique

Cinéma**France**1895-1929

Etude et enseignement**France**Histoire**1900-1945

Etude et enseignement**Aides audiovisuelles

REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier madame Nelly Kuntzmann, conservateur au Département de l'audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France, qui a accepté de nous confier son mémoire de diplôme de conservateur de bibliothèque. C'est grâce à elle que le présent travail s'inscrit, autant que faire se peut, dans la continuité de sa réflexion.

Nous remercions également madame Emmanuelle Toulet, conservateur en chef au Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France, qui a grandement contribué à faciliter nos recherches,

monsieur Pascal Ory, professeur à l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, qui a accepté de diriger ce mémoire,

monsieur Roland Cosandey, professeur à l'Université de Lausanne, qui nous a guidé sur de nombreuses pistes,

Manuel Heu qui a eu la gentillesse de nous indiquer et de nous donner copie de nombreux textes d'Emile Vuillermoz,

Tanguy Perron dont nous avons puisé sans relâche dans l'abondante bibliothèque,
et Chrystèle Blondeau dont l'attention et l'écoute de tous les instants furent pour nous si précieuses.

ABRÉVIATIONS

AdP : Archives de Paris

AFRHC : Association française de recherche en histoire du cinéma

BHVP : Bibliothèque historique de la Ville de Paris

BIFI : Bibliothèque de l'image-Filmothèque

BnF : Bibliothèque nationale de France

BnF-ASP : Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle

INRP : Institut national de la recherche pédagogique

OACE : Office algérien du cinéma éducateur

OCEEP : Office du cinéma éducateur et d'enseignement de Paris

OCEN : Office cinématographique d'enseignement et d'éducation du Nord

OCSE : Office du cinéma scolaire et éducateur de Saint-Etienne

ORCEL : Office régional du cinéma éducateur de Lyon

OREC : Office régional d'enseignement cinématographique (Lorraine)

UFOCEL : Union française des œuvres cinématographiques et laïques

INTRODUCTION

I. DE LA CINÉPHILIE AUX RÉSEAUX DU CINÉMA ÉDUCATEUR

1. Les champs de la cinéphilie

Dans un précédent travail consacré au phénomène de légitimation du spectacle cinématographique dans les années 1920¹, nous avons longuement insisté sur le rôle prédominant des journalistes, critiques ou intellectuels qui, unis dans un même amour du cinéma, surent convaincre leurs contemporains de la qualité de ce que l'on n'osait guère encore appeler le septième art. Bien plus, la force de ce premier âge d'or de la cinéphilie rayonna au-delà de son ambition initiale, établissant une hiérarchisation des films et des auteurs, bâtissant des panthéons parfois amenés à s'effondrer, contribuant de la sorte à l'écriture d'une première histoire du cinéma.

Certes la cinéphilie ne se cantonne pas à ce seul objet. Outre son désir de légitimation de l'art cinématographique, elle a, dans les années 1920, largement contribué à la défense du cinéma français face aux assauts répétés des productions américaines et allemandes, elle a su inscrire le cinéma dans la modernité artistique du siècle, même si ce fut parfois au prix d'une inféodation aux enjeux politiques. Cependant, l'une des principales conséquences de l'activisme cinéphile, à défaut d'être un véritable "objet" de son combat, demeure la progressive écriture d'une histoire du cinéma. Celle-ci s'inscrit dans une histoire du goût, elle participe d'un écheveau de pratiques qui conditionnent l'évolution du nouvel art. C'est pourquoi il est arrivé que ce mouvement ait écarté du champ de l'histoire du cinéma des auteurs et des films, mais aussi des personnalités et des réseaux qui ont pu œuvrer dans l'ombre pour la promotion de "l'art des images mouvantes". Par ailleurs l'accession du cinéma au rang de septième art ne fut pas son

¹ *La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1928*. Thèse de l'Ecole nationale des Chartes, Paris, 1997, LXVIII-538 p.

unique mode de légitimation. Pour ces deux raisons, il serait erroné d'affirmer que les cinéphiles furent les seuls à lutter pour la promotion du cinéma.

2. Les réseaux de défense et de promotion du cinéma

En conclusion de notre Diplôme d'études approfondies consacré à la mise en œuvre intellectuelle et pratique d'archives cinématographiques², nous avons pu identifier trois réseaux distincts de défense et de promotion du cinéma, chacun d'eux nourrissant une approche singulière de cet art. Au premier rang de ces acteurs de la "mémoire du cinéma" figurent bien entendu les *cinéphiles*, principaux responsables de la nouvelle dimension prise par le cinéma à la veille du Parlant. Groupés au sein de revues, de ciné-clubs ou de salles spécialisées, ils contribuent le plus fortement à la légitimation du nouveau spectacle et participent à la théorisation du mouvement qui devait aboutir à l'écllosion de la notion de patrimoine cinématographique, avec des personnalités comme Jean Mitry³ ou Henri Langlois⁴. Proches des cinéphiles dans la mesure où leur passion tend à faire du cinéma un objet d'histoire, et donc à le légitimer, les *collectionneurs* apparaissent en revanche comme les véritables concepteurs des premières cinémathèques, qui surent déployer une imagination inouïe pour mettre en valeur le cinéma. Ils y apportèrent leur savoir-faire, leur connaissance de l'art et des techniques, et innovèrent particulièrement par des représentations de la mémoire du cinéma qui n'avaient pas été envisagées jusque-là, que ce fût sous la forme du musée ou de la bibliothèque. Will Day⁵, Raoul Grimoin-Sanson⁶, Auguste Rondel⁷ ou Jacques Doucet⁸ appartiennent à cette catégorie, mais il ne constituent guère un groupe homogène.

² *Mémoires du cinéma. Des archives au patrimoine cinématographique (1896-1935)*. DEA d'histoire socio-culturelle. Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, 1996, 167 p.

³ Jean Mitry (1904-1988), secrétaire du ciné-club la Tribune libre du cinéma dès 1925, fut cofondateur de la Cinémathèque française en 1936 avant d'entreprendre une gigantesque histoire du cinéma de 1967 à sa mort.

⁴ Henri Langlois (1914-1977) fut le créateur, l'âme et le directeur de la Cinémathèque française de 1936 à sa mort.

⁵ Will Day (1873-1936), fut l'un des premiers collectionneurs de cinéma (films, appareils et documents intéressant le cinéma). Sa collection fut acquise par Henri Langlois pour la Cinémathèque française. Sur ce personnage, voir *The Will Day historical collection of cinematograph and moving picture equipment*, dir. M. Aubert, L. Mannoni et D. Robinson, n° spécial de 1895, revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma, octobre 1997, 207 p.

⁶ Raoul Grimoin-Sanson (1860-1941), ancien collaborateur d'Etienne-Jules Marey, avait réuni une collection d'appareils dont il fit don au Conservatoire national des Arts et Métiers pour la création d'un musée du cinéma en 1927.

| 7 →
8 →

Pas plus que les collectionneurs, les *pédagogues* ne sont une catégorie uniforme. Qu'ils soient issus du militantisme laïc, ouvrier ou catholique, tous ont néanmoins eu le mérite d'établir un regard paradigmatique sur le cinéma où l'emporte la dimension de témoignage, indexée à une exigence d'éducation par le film. Ces pionniers du cinéma éducateur sont les praticiens des premières cinémathèques et en fixent pour longtemps les modalités d'utilisation. Au ministère de l'Instruction publique ou dans la presse catholique, dans les congrès internationaux ou au Conseil municipal de Paris, ils ne cessent de faire l'apologie des vertus pédagogiques du cinéma. Ils vont même jusqu'à intervenir auprès des pouvoirs publics pour obtenir la création d'établissements aptes à servir la diffusion du film dans les écoles de France, les cinémathèques. Or ces thuriféraires du cinéma éducateur n'ont eu que de brèves et sporadiques relations avec les cinéphiles, bon nombre d'entre eux ne voyant dans le cinéma qu'un instrument au service de l'enseignement. Malgré cette instrumentalisation, ils l'ont mené sur des voies proches de la légitimité. Jusqu'aux années 1930 et parfois au-delà, lorsqu'un ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts évoquait le cinéma, ce n'était point pour s'enthousiasmer de la beauté des films de Gance, mais pour désigner l'utilité de l'auxiliaire cinématographique en milieu scolaire.

II. ORGANISATION DE LA THÈSE

1. Mémoires du cinéma

Il est évident qu'une analyse des réseaux liés à la promotion et à l'institution d'instances de mémoire du cinéma doit constituer le centre de notre travail de thèse. Notre ambition était de la croiser avec quatre grands axes de recherche, dont chacun

⁷ Auguste Rondel (ca 1860-1935), banquier et collectionneur de documents sur les spectacles vivants. Au lendemain de la Première Guerre mondiale, ses collections furent enrichies de documents sur le cinéma. Elles constituent le noyau du Département des arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France.

⁸ Jacques Doucet (1853-1929), couturier, bibliophile et collectionneur d'œuvres d'art, entreprit en 1928 de constituer une bibliothèque du cinéma sous la responsabilité de Jeanne et Léon Moussinac. Cet embryon de bibliothèque fut racheté par Auguste Rondel et se trouve aujourd'hui au Département des arts du spectacle de la BnF.

devait révéler un aspect de l'élaboration de ce que nous regrouperions aujourd'hui sous l'appellation "patrimoine cinématographique". Le premier de ces axes intéresse la réflexion théorique sur la conservation des films, depuis les articles qui saluèrent l'invention des frères Lumière en 1895 jusqu'aux desseins de Victor Perrot à la Ville de Paris. En effet les premières années du cinéma se caractérisent en matière de conservation par de nombreux projets dont aucun ne fut réalisé. C'est le temps des utopies et des textes fondateurs – celui de Matuszewski sur *La Création d'un dépôt de cinématographie historique*⁹ est le plus connu – suggérant la mise en œuvre d'une cinémathèque idéale. C'est aussi le période où la perspective documentaire l'emporte, en vue de créer des "archives cinématographiques" qui puissent porter témoignage de leur époque.

Bien que le cinéma éducateur apparaisse avant la guerre, ce n'est qu'après 1918 que la conservation des films est assujettie à une perception pédagogique du cinéma, au moment où Gaumont crée une cinémathèque aux Lilas et où Pathé dispose de ses propres magasins à Vincennes. Apparaissent alors des problèmes concrets liés aux modalités de conservation et de communication des films. Nul doute que le présent mémoire s'inscrit dans cet axe de recherche ; il tente d'en explorer l'une des possibilités. Ces premiers dépôts sont contemporains de l'émergence de la cinéphilie et de la naissance d'une bibliothèque du cinéma sous l'égide d'Auguste Rondel, qui décide en 1918 de réunir une documentation qui fait entrer le cinéma dans le champ de l'histoire, au même titre que le théâtre dont il s'était fait le spécialiste. Le projet rémanent de musée du cinéma, finalement installé au Conservatoire national des Arts et Métiers en 1927, s'inscrit dans une démarche analogue qui institue un discours historique dont les films sont absents. Enfin, dès avant l'apparition du Parlant, les années 1920 et 1930 voient se développer une approche moderne du patrimoine cinématographique, grâce aux efforts des cinéphiles et de la critique cinématographique. C'est le temps des cinémathèques, qu'elles aient été réduites à végéter par défaut de moyens (la Cinémathèque nationale du Trocadéro en 1933 en est un exemple fameux) ou au contraire promises à un avenir prospère (tel est le cas de la Cinémathèque française).

Mais ces quatre axes de travail, développement du discours sur le cinéma témoin de son temps assorti d'une pratique pédagogique, difficultés de conservation et de communication pour les cinémathèques, naissance de collections à caractère documentaire concernant l'histoire du cinéma et émergence d'une conception moderne du

⁹ B. Matuszewski, *Une nouvelle source de l'histoire. La création d'un dépôt de cinématographie historique*. Paris, 1898, 12 p. ; id., *La Photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*. Paris, 1898, 20 p. Sur ce texte, voir R. Borde, *Les Cinémathèques*. Lausanne, 1983, p. 30-34.

patrimoine cinématographique, ont été enrichis à la lumière des recherches menées depuis l'élaboration du DEA.

2. Vers une histoire de la constitution d'un champ disciplinaire

En regard de ces grandes orientations définies dans notre travail préalable à la thèse, il nous semble nécessaire d'envisager les modes de représentation de l'histoire dans le cinéma muet, le statut de cette discipline dans le cinéma scolaire, afin de mieux saisir les relations entre les instances mémorielles du cinématographe et l'énonciation de l'histoire par les images. Notre hypothèse est donc que la représentation de l'histoire au cinéma est susceptible de nous apporter des renseignements sur l'écriture de l'histoire, que celle-ci concerne directement le septième art ou non. De la même manière, il nous paraît intéressant de confronter l'évolution parallèle ou divergente de l'histoire du cinéma et de celle de l'art, disciplines qui connurent un développement sans égal au vingtième siècle : c'est en abordant le phénomène de la collection qui justement se situe aux marges de ces deux discours (structuration de l'histoire du cinéma sur une modélisation propre à l'histoire de l'art), mais aussi en analysant les pratiques et usages "bibliothéconomiques" de la mémoire qui y étaient associés, que l'on peut retracer la constitution du champ disciplinaire de l'histoire du cinéma. Dans cette réflexion sur les collectionneurs et les passionnés du cinéma, il est essentiel d'étudier l'évolution du goût en matière cinématographique, et ce d'autant plus qu'à la suite de Dominique Païni, nous pensons que "l'on ne peut pas séparer l'histoire d'un art de l'histoire du goût, bien sûr, mais aussi de ses modes de conservation et de collection"¹⁰.

Or l'évolution du goût, et donc des phénomènes de mémoire liés à l'écriture de l'histoire doit être envisagée selon des points de vue divers, qui intéressent à la fois

la disponibilité ou non, pour le connaisseur ou le collectionneur, de chefs-d'œuvre à la réputation établie ; l'impact de l'art contemporain ; les appartenances politiques ou religieuses susceptibles de conditionner certaines conceptions esthétiques ; l'influence exercée par les collections publiques et privées ; l'importance des techniques les plus récentes de reproduction ou de langage dans la diffusion des convictions nouvelles sur l'art et les artistes.¹¹

¹⁰ D. Païni, "Le Cinéphile, la mélancolie et la cinémathèque", *Vertigo*, n° 10, mai 1993, p. 62.

¹¹ F. Haskell, *La Norme et le caprice. Redécouvertes en art. Aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre. 1789-1914*. Paris, 1993, p. 26.

Rôle de la mémoire, influence des œuvres du présent sur la perception de celles du passé, irruption du politique dans le débat esthétique, prépondérance enfin des lieux d'exposition des œuvres anciennes, tout est dit de la part des facteurs institutionnels et contemporains dans la représentation d'une mémoire du cinéma appelée à devenir histoire.

Le présent mémoire devrait donc prendre place dans un ensemble qui comprendrait une histoire institutionnelle des cinémathèques et des établissements, lieux où s'est constituée une mémoire du cinéma (c'est sur ce point que nous insistons tout particulièrement dans les pages qui suivent), une histoire des collections et des collectionneurs de cinéma et donc de l'intérêt pour cette forme de spectacle, une analyse des discours historique et critique sur le cinéma qui ont contribué à en façonner une vision dont nous sommes encore tributaires aujourd'hui. Notre projet se résume en une tentative de mesure du poids réel du cinéma dans l'accomplissement d'une certaine modernité en matière d'histoire de l'art et de politique culturelle.

III. SITUATION DU MÉMOIRE

1. Le patrimoine cinématographique

Pierre Nora se plaît fréquemment à le faire remarquer : le mot "patrimoine" contient le mot "patrie" qui l'imprègne de nationalisme. Il est tout à fait remarquable que la mise en valeur du patrimoine dans les premières années du siècle soit accompagnée d'une exaltation patriotique. Francis Haskell l'a bien montré en retraçant l'historique des grandes expositions rétrospectives de Maîtres anciens : "c'est essentiellement à Paris que l'art médiéval devait être mis sans réserve au service de la cause du patriotisme moderne"¹². Lors de la grande exposition des *Primitifs français* qui eut lieu au Louvre et à la Bibliothèque nationale en 1904, les attaques furent concentrées contre la prééminence supposée de l'école flamande :

¹² Id., "Les Expositions de maîtres anciens", dans *L'Amateur d'art*. Paris, 1997, p. 72.

Les entrées du catalogue, d'une toute autre qualité que celles de la publication officielle de Bruges [exposition analogue organisée en 1902] prouvent que l'érudition en ce domaine avait été active et fructueuse. Reste qu'ici aussi, comme dans tant d'autres expositions de cette période, la beauté et la science cédèrent le pas au patriotisme.¹³

Or, comme nous le verrons, il n'est pas innocent que les enjeux du cinéma éducateur se soient cristallisés autour de la Grande Guerre. En effet, les disciplines scolaires et l'amélioration de l'efficacité de l'enseignement, mais aussi la morale, la représentation de l'histoire de France, furent placées au cœur des débats dans un contexte de revendication nationaliste exacerbée.

Mais aborder le patrimoine cinématographique, c'est aussi s'interroger sur l'apport du cinéma à une conception encore en devenir dans la période qui nous intéresse. Or le cinéma, expression artistique qui n'est ni monumentale ni érudite – quoiqu'elle puisse se prêter à l'érudition – vient singulièrement troubler l'apparente transparence d'une notion dont Pierre Nora a résumé les grandes étapes¹⁴. Il distingue en effet dans "l'Ere de la commémoration" un modèle classique où la France, la République, reste le grand ordonnateur de la manifestation, et une modernité où la présence de l'Etat se ferait plus incitative que directive. Notre hypothèse est que le cinéma, dans ce domaine, fut un lieu d'expérimentation. Il inaugura une "dispersion des langages commémoratifs" : ainsi lorsque les groupements corporatifs (Syndicat des directeurs du cinématographe, Chambre syndicale de la cinématographie) organisèrent les commémorations des vingt-cinquième et trentième anniversaires du cinéma, l'Etat n'intervint qu'après coup, et, nullement initiateur des ces cérémonies, il n'y apparut qu'en tant qu'invité. Au même moment, les rétrospectives "historiques" engagées par les salles spécialisées de Paris ne trouvaient d'écho que dans les cercles restreints de la cinéphilie. Quant aux cinémathèques du réseau scolaire, nous verrons combien leur centralisation s'avéra impossible, quel rôle jouèrent les instituteurs et les maires de nombreuses petites communes dans la mise à disposition des films, à quel point enfin les institutions centrales étaient dispersées et furent lentes à se mettre en place. La constitution d'un réseau de cinémathèques en milieu scolaire, outre qu'il permit l'apprentissage de techniques de conservation, s'inscrit donc dans cette reconstitution d'un ensemble fragmenté de phénomènes commémoratifs

¹³ Id., *ibid.*, p. 74.

¹⁴ P. Nora, "L'Ere de la commémoration", *Les Lieux de mémoire*. T. III : *Les France*, vol. 3 : *De l'archive à l'emblème*. Paris, 1992, p. 977-1012.

2. Les enjeux du cinéma scolaire

Bien qu'inscrit dans un propos qui ne l'intéresse ici qu'indirectement, le cinéma scolaire est porteur d'enjeux qui lui sont propres, et que le présent mémoire devrait permettre de désigner à défaut de les envisager avec force détails. Nous avons déjà brièvement présenté ces réseaux singuliers qui œuvrèrent en sa faveur. Ils virent se côtoyer des personnalités dont on n'aurait jamais imaginé qu'elles pussent s'allier en d'autres circonstances : catholiques, militants laïcs, francs-maçons (l'Office régional du cinéma éducateur de Lyon sur lequel nous insisterons était dirigé par Gustave Cauvin et Joseph Brenier, tous deux membres du Grand Orient de France), universitaires, journalistes, politiques de tous horizons, œuvrèrent de concert pour la plus grande gloire de l'enseignement par le film. Une telle hétérogénéité des acteurs du cinéma scolaire n'allait pas sans un discours qui tranchait avec celui des cinéphiles. D'ailleurs, point n'était besoin de faire profession de cinéphilie pour défendre le cinéma scolaire. Certains de ses plus ardents prosélytes, à l'instar d'un Jalabert auteur d'un ouvrage contre "le film corrupteur"¹⁵, n'eurent jamais un mot agréable pour le "cinéma-spectacle" ou le "cinéma-théâtre" comme ils se plaisaient à le nommer. En revanche, un Edmond Benoît-Lévy, membre de nombreuses sociétés de diffusion de la connaissance de l'art, était aussi exploitant de salles, et savait, par la force des choses mais aussi par goût, reconnaître des mérites à la fiction.

forçément!

D'une manière générale, les tenants du cinéma éducateur s'attachaient à désigner le spectacle cinématographique en salle comme un *contre-modèle*. Cet écart tant désiré entre la leçon assistée par le cinématographe et le spectacle marque une utilisation radicalement neuve des images animées, tout aussi riche d'avenir que celle liée à leur pratique spectaculaire : l'alternance du discours et des images, la persistance de la leçon dans la projection, la dialectique savante entre l'élève, le discours de l'enseignant et l'image muette, tout ceci s'ancre aux origines d'une véritable pratique audiovisuelle¹⁶. Hormis l'emploi de nouveaux outils liés au cinéma (cinémathèques, catalogues, fiches explicatives, etc...), la découverte de ce qui allait devenir la culture audiovisuelle n'est pas le moindre mérite des tenants du cinéma à l'école.

¹⁵ L. Jalabert, *Le Film corrupteur*. Paris, 1921, 122 p.

¹⁶ Sur ce mot, voir A. Sentilhes, "L'Audio-visuel [sic] au service de l'enseignement : projections lumineuses et cinéma scolaire, 1880-1940", *La Gazette des archives*, n° 173, 2^e trimestre 1996, p. 165-182 ; et N. Kuntzmann, *Des images pour le dire, des mots pour le voir. Prémisses de la culture audiovisuelle, éducation et bibliothèques, 1895-1940*. Mémoire de recherche pour le diplôme de conservateur de bibliothèque (ENSSIB), Villeurbanne, 1995, 112 p.

LA CONSTITUTION D'UN RÉSEAU DE CINÉMATHÈQUES EN MILIEU SCOLAIRE (1899-1928)

I. LES DÉBUTS DU CINÉMA SCOLAIRE

1. Des projections d'images fixes au cinéma d'enseignement

Si l'on en croit Georges-Michel Coissac¹, militant catholique et prosélyte de l'éducation par le cinéma dès le début du siècle, la première séance de "cinéma éducateur" eut lieu le 25 mars 1899 dans le cadre de l'Œuvre française des conférences populaires cinématographiques, dans le deuxième arrondissement de Paris². Le programme était composé de sept films, introduits par Constant Verlet, vice-président de l'Œuvre. Il s'agissait de *L'Industrie de la bouteille*, *Nos amis les chiens*, *Les Mines et les forges de Decazeville*, *étude saisissante de l'industrie métallurgique* [sic], *Une colonie scolaire en vacances*, *La Poterie au Japon*, *La Fabrication de la colle forte*, *Le Dirigeable militaire Bayard-Clément*. On le voit, un tel programme relevait de la "leçon de choses"³, discipline de l'enseignement dont le cinéma allait devenir l'un des plus précieux alliés.

Aux sources de ce spectacle cinématographique aux fins éducatives se croisent deux phénomènes : la généralisation des projections d'images fixes en milieu scolaire d'une part et la propagande laïque ou catholique, dans les deux cas également moralisatrice, de la fin du XIX^e siècle. Coissac, lui-même, ancien animateur de patronages catholiques, fervent adepte des projections d'images fixes depuis 1895, était

¹ Georges-Michel Coissac (1865-1946), historien et critique de cinéma, fondateur du *Fascinateur* en 1903, et du *Cinéopse* en 1919.

² G.-M. Coissac, lettre à Léon Moussinac, 1 f. ms., 20 mars 1923, BnF-ASP, collection Léon Moussinac, 4°-COL-10/25 ; Id., "Le Cinéma dans l'enseignement", dans *Annuaire de la cinématographie*, Paris, 1917-1918, p. 431-456.

³ La leçon de choses fut introduite dans l'enseignement primaire par Paul Bert (1833-1886) lors de son passage au Ministère de l'Instruction publique dans le gouvernement Gambetta (novembre 1881-janvier 1882).

un héritier direct de cette double tradition. En effet, l'association de l'image au discours pédagogique du maître n'était pas, loin s'en faut, une innovation liée à l'apparition du cinématographe. Depuis bien longtemps texte et images fixes faisaient l'objet d'une utilisation conjointe dans ce que Nelly Kuntzmann a fort justement qualifié de "prémisses de la culture audiovisuelle"⁴, que ce fût pour assister le maître dans l'explication de la leçon, ou dans un contexte post-scolaire, à l'instar d'*Après l'école, revue illustrée d'enseignement populaire*, véritable "bibliothèque d'images" destinée aux conférenciers⁵. Dans le premier cas, il convient de rappeler que le Musée pédagogique⁶ se dota d'un "Service des vues pour projections lumineuses" dès 1895, service aussi moderne que prestigieux pour les contemporains car il eut l'honneur de représenter son institution de tutelle à l'Exposition universelle de 1900. Il avait pour mission de mettre à la disposition des enseignants et des conférenciers populaires des séries de vues sur verre, expédiées dans toute la France et accompagnées de notices explicatives⁷.

L'efficacité pédagogique des images fixes étant avérée, l'apparition du cinématographe suscita un certain nombre d'initiatives comparables. L'une des plus fameuses à ce jour est celle du docteur Eugène-Louis Doyen⁸ qui, depuis juin 1898, cinématographiait ses opérations chirurgicales dont il fit une première démonstration à Edimbourg dès le 29 juillet 1898. Au cours de cette conférence, et à l'occasion de l'article fondateur qu'il publia un an plus tard dans le premier numéro de la *Revue critique de médecine et de chirurgie*, il mit à jour trois fonctions du cinéma dans l'enseignement de la chirurgie que Coissac rappela dans l'un de ses premiers grands articles consacrés au rôle du cinéma dans l'enseignement⁹ : filmer sur du vivant, permettre à un grand nombre de personnes d'assister à l'opération, associer des projections fixes nécessaires à la clarté de l'exposé et des projections cinématographiques susceptibles de saisir le mouvement dans son ensemble. Le second de ces vœux fut d'ailleurs si bien exaucé que certains de ses films furent distribués dans les fêtes foraines, probablement à son insu¹⁰, rejoignant de

⁴ N. Kuntzmann, *Des images pour le dire, des mots pour le voir. Prémisses de la culture audiovisuelle, éducation et bibliothèques (1895-1940)*. Mémoire de recherche pour le diplôme de conservateur de bibliothèque. ENSSIB, 1995, 112 p.

⁵ Id., *ibid.*, p. 56-73.

⁶ Le Musée pédagogique fut créé en 1879 par Ferdinand Buisson (1841-1932), alors directeur de l'Enseignement primaire ; cf R. Guillemoteau, *Du musée pédagogique à l'Institut pédagogique national (1879-1956)*. Paris, 1978, 133 p.

⁷ N. Kuntzmann, *op. cit.*, p. 41-42.

⁸ Eugène-Louis Doyen (1859-1916), chirurgien, directeur d'un institut chirurgical 6 rue Piccini et 8 rue Duret à Paris, seizième arrondissement.

⁹ G.-M. Coissac, "Le Cinéma dans l'enseignement", art. cit., p. 435.

¹⁰ Selon Thierry Lefebvre ("La Collection des films du docteur Doyen", dans *1895, bulletin de l'AFRHC*, n° 14, décembre 1994, p. 100-114), la location auprès des forains d'opérations filmées, dont la célèbre *Séparation des soeurs siamoises Doodica et Radica* (1902), était due à l'un de ses opérateurs ; l'affaire fit grand bruit et porta un coup terrible à la réputation du docteur Doyen.

la sorte un spectacle grand-guignolesque particulièrement goûté par le public de l'époque. Il n'en reste pas moins que le docteur Doyen appuyait ses démonstrations sur des images médicales animées, et qu'il fit réaliser près de six-cents films de 1898 à 1906, selon les estimations de Thierry Lefebvre. Une telle productivité incline à penser que ses théories rencontrèrent un certain succès. Nul doute qu'elles contribuèrent à renforcer chez les pionniers la conviction du pouvoir de persuasion du cinématographe.

C'est dans ce contexte relativement favorable à l'inscription des images animées dans de nouvelles modalités de la leçon ou de la conférence que le cinéma tint avant 1914 une place non négligeable dans l'assistance pédagogique du maître¹¹. Une leçon assistée d'une projection cinématographique eut lieu pour la première fois dans le préau de l'école de la rue Vitruve dans le treizième arrondissement de Paris en 1907, avant que Brücker, professeur d'histoire-géographie au lycée Hoche de Versailles ne prenne une initiative analogue dans le secondaire en 1911, initiative qui fut rapidement relayée dans un certain nombre de lycées parisiens en 1913 et 1914. Au même moment, Collette, directeur de l'école primaire de la rue Etienne-Marcel dans le deuxième arrondissement de Paris, acquit un appareil pour son établissement. Pour ce faire, il institua un système d'achat largement repris dans les années qui suivirent en fondant une coopérative ou Société des amis de l'école, chargée de payer et d'entretenir l'appareil. Par ailleurs, il lança des séances de formation pour les instituteurs et s'efforça de diffuser cette pratique auprès des milieux autorisés. Tel fut le cas de la causerie de Léopold Bellan, alors président du Conseil municipal de Paris, censée vanter les mérites du cinéma scolaire, le 3 juillet 1914 salle Villiers, en présence de Louis Liard¹², vice-recteur de l'Académie de Paris. Le mouvement, ainsi lancé, ne connut pas de coup d'arrêt dû à la guerre. Bien au contraire, l'institution scolaire mit alors en œuvre tous les moyens existants – et le cinéma figurait parmi ceux-là – qui, outre un apprentissage généraliste, étaient susceptibles d'assurer à la nation la rigueur morale et patriotique de ses enfants. Nous verrons donc que la Première Guerre mondiale n'empêcha ni les institutions municipales de Paris, ni le gouvernement de lancer une vaste réflexion sur le rôle du cinéma dans l'enseignement.

¹¹ Pour plus de détails sur l'évolution du cinéma éducateur, voir en annexe n° 1 : "Chronologie du cinéma éducateur de 1898 à 1928", p. I à IV.

¹² Louis Liard (1846-1917), directeur de l'Enseignement supérieur de 1884 à 1902, vice-recteur de l'Académie de Paris de 1902 à sa mort, fut par ailleurs étroitement associé à la création par Albert Kahn de la société Autour du Monde en 1906.

2. Théories du cinéma pédagogique

Toutefois, il serait on ne peut plus erroné d'affirmer que le cinéma avait "bonne presse" en ses premières années. En témoignent les jugements sans concession portés par un certain nombre de contemporains sur cette technique encore nouvelle. Ainsi Edouard Poulain, auteur d'un opuscule intitulé *Contre le cinéma, école du vice et du crime. Pour le cinéma, école d'éducation, moralisation, vulgarisation*, écrivait-il :

Nous avons pour les cinémas orduriers et les cinémas policiers la même répulsion que pour le tango dont l'exécution n'est parfaite que si une carte de visite, insérée entre les deux danseurs, ne peut tomber à terre avant la fin de l'immorale série de mouvements collants...¹³

Il est tout à fait remarquable qu'après quelques dizaines de pages de la même encre, ce pourfendeur de l'immoralité des danses modernes émit le désir que le cinéma eût un rôle d'éducation et de vulgarisation des connaissances utiles auprès des "masses" et en particulier des enfants. A cet égard, la "Bonne presse" catholique n'eut de cesse de mettre en garde contre l'influence néfaste du cinéma qui aurait incité les jeunes "délinquants" à passer à l'acte, le ravalant de la sorte au rang des faits divers de journaux et des romans policiers¹⁴. A l'autre extrémité du champ politique, un chroniqueur signant du pseudonyme de Démos dans *La Butte rouge* fustigeait le "ciné-abrutissoir", responsable entre autres maux d'une atrophie prévisible de l'organe de l'ouïe chez le travailleur habitué du cinéma [*sic*]. Par ailleurs,

le cinéma n'a pas supprimé, ne tend pas à supprimer le caf'-conc' ; il le modifie certes, le rend mieux possible [*sic*], le multiplie aussi et l'absorbe en partie. Le cinéma peut déclarer à cette heure : le caf'-conc' n'est plus au caf'-conc', mais partout où je suis. [...] Pour apprécier le fléau, transportons-nous sur les lieux du sinistre, je veux dire un ciné-concert de quartier. La vue de deux ou trois programmes différents nous permettra de grouper les films en trois paquets principaux : 1° Incendies, violences, meurtres, 2° Patriotisme, propagande religieuse, repopulation, 3° Films sentimentaux, comiques et divers, ou films pour enfants de tout âge, y compris les Sénégalais [*sic*].¹⁵

¹³ E. Poulain, *Contre le cinéma, école du vice et du crime. Pour le cinéma, école d'éducation, moralisation et vulgarisation*. Besançon, 1917, p. 29.

¹⁴ Parmi une foule d'articles, citons A. M. [auteur non identifié], "Conseils aux aînés de mon patronage. Le cinématographe, plaisir dangereux", *La Croix*, 21 juin 1920. BIFI, fonds Victor Perrot, VP 036.

¹⁵ Le Démos [*sic*], "Le Ciné-abrutissoir", *La Butte rouge*, 10 décembre 1921. BIFI, fonds Victor Perrot, VP 036.

Par la suite, notre journaliste opposait le "cinéma d'industrie et de dressage des masses" au cinéma d'éducation. Par conséquent, il était logique pour ces détracteurs du "cinéma-théâtre" de revenir aux sources en quelque sorte, de transformer son pouvoir néfaste en puissance de persuasion morale et vulgarisatrice, retournant ainsi l'opposition entre les "cinéphobes" – qui voyaient dans le cinéma une inquiétante manifestation de la modernité, voire un mal nécessaire – et ceux pour qui le cinéma était "le maître de l'avenir"¹⁶.

En faisant son entrée à l'école, le cinéma se découvrit donc une légitimité inattendue. Dès lors qu'il fut abrité dans l'enceinte scolaire, ce spectacle dont on craignait tant l'influence néfaste sur les foules se vit paré de toutes les vertus.

Dans l'esprit des inventeurs du cinématographe, écrit Coissac, le film ne devait se consacrer qu'à des choses utiles. [...] En fait, le cinéma-théâtre ne tarda pas à tout accaparer et absorber, à tel point qu'on faillit oublier le rôle primordial et essentiel du cinéma d'instruction.¹⁷

Tout se passe comme si les thuriféraires du cinéma scolaire, confrontés au triomphe populaire des "images mouvantes", avaient "négocié" une légitimité singulière du cinéma, extrinsèque à la question de son statut artistique, mais inhérente à ce qu'ils pensaient être l'intention initiale de l'invention. C'est pourquoi l'on trouve aussi bien des enseignants que des scientifiques parmi ses plus ardents promoteurs, soucieux de dissocier la séance de cinéma scolaire de toute dimension spectaculaire. Le cinéma ne saurait être envisagé pour lui-même ; et c'est pourquoi, simple instrument, auxiliaire entre les mains du maître, il doit être incorporé à la leçon, de manière à *accompagner* cette dernière. Collette, directeur de l'école de la rue Etienne-Marcel, qui dès 1913 prit l'initiative d'acquérir un appareil pour son établissement, pensait qu'un film d'enseignement ne devait pas dépasser cent cinquante mètres, de manière à ne pas faire languir l'attention des enfants. Il souhaitait en outre que fussent élaborés des films spécialement conçus pour les tout-petits¹⁸. D'une manière générale, la conviction de l'utilité du cinéma éducateur repose sur la "compréhension sans fatigue" permise par le cinéma, la possibilité pour l'enfant de porter son attention sur deux objets distincts, le discours du maître et l'image animée : "Il [le cinéma à l'école] permet à nos enfants de comprendre sans fatigue ; il imprime logiquement et clairement dans leur mémoire tout ce qu'il représente"¹⁹. Et c'est aux critiques Arnaud et Boisyvon, auteurs d'un précoce ouvrage de synthèse sur l'ensemble des aspects du cinéma, qu'il revient de présenter avec précision les qualités de la

¹⁶ L. Jalabert, "Le Cinéma éducateur", dans *Les Etudes*, 20 janvier 1924, p. 153.

¹⁷ G.-M. Coissac, *Le Cinématographe et l'enseignement, nouveau guide pratique*. Paris, 1926, p. 3.

¹⁸ Cité par E. Reboul, *Le Cinéma scolaire et éducateur*. Paris, 1926, p. 23 et *passim*.

¹⁹ Id., *ibid.*, p. 13.

projection d'images animées en milieu scolaire²⁰ : il permet de développer les qualités d'observation, il donne aux enfants le goût de "l'effort cérébral", enfin et surtout "il fait naître en eux le goût du beau".

En outre, le cinéma scolaire permet d'apporter à la leçon cette dimension concrète qui semble lui manquer, ce qui ne laisse pas de désoler les journalistes de l'époque. On parie donc sur les facultés visuelles de l'enfant, sources d'une rapide mémorisation :

L'enfant moderne, celui des villes surtout, est, en général, un petit être éveillé, intelligent, nerveux, éminemment observateur, intuitif, mais rebelle aux longs raisonnements. L'enseignement trop abstrait le plonge dans un invincible assoupissement. [...] L'écolier d'aujourd'hui est un visuel, un cerveau avide de vérités concrètes et d'action. Une image documentaire gravera dans sa mémoire les notions utiles beaucoup plus aisément que la lecture et la leçon orale.²¹

De même Jalabert voit dans le cinéma un instrument destiné à accroître la puissance d'observation de l'enfant, qu'il se refuse alors à appeler spectateur : "la projection animée excite la curiosité, explique-t-il, éveille, retient et concentre l'attention, fait naître des perceptions vives et précises, aide à l'acquisition de notions exactes et durables."²² Cependant, Jalabert ne s'arrête pas là, il considère en effet que les images animées présentent un intérêt supérieur aux images fixes. Cet auxiliaire qu'est le cinéma scolaire devient un complément indispensable du discours du professeur, "comme l'image illustre et traduit, pour les yeux et l'imagination, le texte qui lui fait vis-à-vis"²³. Nul doute que ce va-et-vient entre les images, le texte, le discours du professeur, soit au fondement d'une "culture audiovisuelle"²⁴. Cependant pour que la leçon "audiovisuelle" soit pleinement efficace, il convient de se garder de

classes spéciales de cinéma qui se composeraient du déroulement ininterrompu de bandes de films, avec tout juste, entre deux projections, en guise d'entr'actes, un petit discours de présentation annonçant ce que l'on va voir. De telles séances ressembleraient par trop aux voyages en chemin de fer qui ne laissent dans l'esprit qu'un tumulte d'images et une impression fugitive presque aussitôt dissipée.²⁵

Aussi loin du spectacle que possible, la projection cinématographique à l'école ne saurait donc s'affranchir de cette instrumentalisation à la leçon magistrale. Pendant le premier tiers du siècle, cette préoccupation se trouve au cœur du discours sur le cinéma

²⁰ E. Arnaud, Boisuyon, *Le Cinéma pour tous*. Paris, 1922, p. 248.

²¹ G. Sévrette, "Le Cinéma et l'éducation nouvelle", *Le Petit journal*, 24 novembre 1927.

²² L. Jalabert, art. cit., 5 janvier 1924, p. 9.

²³ Id., *ibid.*, p. 13-14.

²⁴ N. Kuntzmann, *op. cit.*

²⁵ L. Jalabert, art. cit., p. 13.

éducateur. Nous verrons que la distinction entre les différents types de séances est traversée par ce permanent souci.

3. Scolaire, post-scolaire, extra-scolaire : quels films pour quelles fins ?

Spectacle ou leçon ? La nature de la projection scolaire a suscité bien des débats ; pour la plupart de ses initiateurs, elle ne prend toute sa force qu'en s'écartant du spectacle, puisqu'il s'agit de faire revenir le cinéma à sa mission initiale, de le détacher de cette dimension spectaculaire qui semble être sienne depuis l'apparition du "cinéma-théâtre", honni par ces administrateurs et enseignants que l'on a vus si réservés sur la moralité du cinéma. Il en est ainsi d'un André Honnorat, éphémère ministre de l'Instruction publique au début des années 1920, pour qui "la projection cinématographique est autre chose qu'un spectacle, comme d'aucuns le croient... et le font ou seraient tentés de le faire ! C'est la projection animée illustrant une leçon"²⁶. Sur ce dernier point, il y a parfois loin des intentions à la réalité. Collette, l'ancien directeur de l'école de la rue Etienne-Marcel, nous a laissé un témoignage de première main sur la manière dont se déroulait une séance de cinéma éducateur ; il nous aide à mesurer la part de spectacle intrinsèque à l'immixtion du cinéma dans la leçon :

L'obscurité est faite. L'éclairage de l'appareil, disposé au milieu des tables, est obtenu par une lampe à incandescence. Un commutateur placé sur l'appareil permet soit d'éclairer l'écran ou la classe, soit de conserver l'image sur l'écran et de projeter la lumière sur les tables.

Imaginez maintenant une ou deux classes d'élèves du même cours réunies dans la salle de projections et le maître exposant la leçon au tableau noir. Lorsque le moment est venu, l'instituteur éteint la lampe du tableau, se rend près de l'appareil, tourne le commutateur et commence la projection. Il continue sa leçon, explique, commente les vues ; il fixe une image sur l'écran et interroge les élèves ; l'ombre de sa baguette montre les détails sur lesquels portent ses explications ; il reprend la projection, modère ou accélère la vitesse. Il reste constamment en communion de pensée avec les élèves²⁷, soit qu'il guide leurs observations, soit qu'il corrige leurs réponses. Si l'une des vues présente un fait caractéristique, il la fixe, donne la lumière à la salle, et demande aux élèves de copier, en croquis rapide, le trait

²⁶ Cité par E. Reboul, *op. cit.*, p. 11.

²⁷ Les passages soulignés le sont par nous.

intéressant ; il dirige même la prise de ce croquis en désignant dans l'ordre les lignes à tracer. [...] ²⁸

Ce beau texte laisse clairement entrevoir les relations entre l'instituteur et les élèves, le premier apportant, par le biais du projecteur, la lumière aux seconds, dans une démarche purement didactique où la relative passivité qu'implique la situation de spectateur est mise à profit par l'enseignant : le cinématographe scolaire, quoi qu'en disent ses défenseurs, n'est pas seulement une aide, c'est un véritable substitut de fascination. Surtout, comme le montrent les passages soulignés, il dramatise insidieusement le déroulement de la leçon et montre bien qu'il s'agit là d'une forme de spectacle ; enfin, un tel texte montre combien les images animées ne pouvaient avoir d'utilité pédagogique que dans la mesure où il était possible de les arrêter, combinant ainsi la projection d'images fixes et celle d'images animées.

Cependant, guidés par un permanent souci d'accroître l'efficacité pédagogique des images animées tout en limitant la portée spectaculaire, la plupart des avocats du cinéma scolaire tenaient pour une définition très stricte des modalités de mise en œuvre de ce nouvel auxiliaire de l'enseignant. Très diverses sont en effet les formes prises par l'organisation de projections cinématographiques dans un cadre scolaire. Dans *Le Cinématographe et l'enseignement, nouveau guide pratique*, Coissac établit une distinction fondamentale entre le cinéma d'enseignement qui "illustre en les complétant certaines leçons du programme pendant la classe" et le cinéma éducateur qui "présente une sorte de spectacle instructif et intéressant", s'adressant aux élèves mais aussi à leurs familles, aux membres des sociétés scolaires et post-scolaires²⁹. Dans la première catégorie, il range les films de recherche, les films "d'enseignement supérieur", les films "d'enseignement scolaire" et les films d'enseignement public (documentaires). Il faut ajouter à cette nomenclature les films de propagande (films de prévoyance et d'hygiène sociale, films d'éducation nationale). Tout dépend des fins que s'assigne l'enseignant au moment de la projection : soit le film n'est que le support d'une leçon, et il s'agit de cinéma d'enseignement, soit les projections sont publiques ; elles s'apparentent alors au spectacle cinématographique et l'on parlera de cinéma éducateur. Cette distinction est d'ailleurs reprise et affinée par le plus important des Offices régionaux du cinéma éducateur qui se développèrent dans la seconde moitié des années 1920, celui de Lyon. Gustave Cauvin³⁰, son directeur et fondateur, propose quatre types de programmes³¹. Le

²⁸ Cité par Id., *ibid.*, p. 24.

²⁹ G.-M. Coissac, *Le Cinématographe et l'enseignement...*, *op. cit.*, p. 31.

³⁰ Gustave Cauvin (1886-1951), venu des rangs du syndicalisme libertaire, militant antialcoolique dans les années 1910, membre du Cinéma du Peuple en 1913-1914, se fixe à Lyon au lendemain de la Grande Guerre, où il crée, développe et institutionnalise l'Office régional du cinéma éducateur (ORCEL), sous l'œil bienveillant d'Edouard Herriot (1872-1957), maire de Lyon de 1905 à 1957.

premier est un programme scolaire de mille à mille deux cents mètres, composé d'environ huit films d'enseignement ; le deuxième est un programme dit "éducatif et récréatif" que l'on réserve plus spécialement au public d'enfants des jeudis, de deux mille à deux mille cinq cents mètres ; le troisième de deux mille deux cents mètres environ, combine des films de genres différents, quatre documentaires, un comique, et une comédie ou un drame en quatre ou cinq parties ; le quatrième enfin est spécialement destiné aux "grandes séances publiques". Selon Cauvin, il ne se distingue du précédent que par une plus longue durée et surtout la comédie ou le drame en quatre à six parties qui y sont présentés sont d'un plus grand intérêt.

De fait, dans cet univers du cinéma éducateur ou pédagogique, il convient de distinguer trois formules différentes, correspondant chacune à un dispositif spectaculaire qui lui est spécifique. Nous écarterons de cette typologie les séances de cinéma rural dont Paul Ariès a bien tracé les caractéristiques, si distinctes de la projection en milieu scolaire ou post-scolaire³². Dans un article consacré à la période plus tardive de l'essor de l'ORCEL, Paul Ariès explique en effet que

le cinéma éducateur entend promouvoir une éducation intégrale. Le film se veut instructif. Il se met au service d'une cause. L'enseignement technique, la connaissance de l'autre mais aussi l'hygiène sociale constituent l'essentiel des matières. Le cinéma rural se donne plus particulièrement pour mission d'offrir le monde à voir dans un rapport non villageois. On privilégie les projections concernant les multiples visages des cultures proches ou lointaines. On crée ainsi un voyage immobile propice à la curiosité et à la réflexion.³³

Nous retiendrons donc dans ces trois catégories de séances les projections scolaires à proprement parler où le cinéma tient lieu d'auxiliaire du maître – que l'on peut sans conteste qualifier de "cinéma d'enseignement" –, les projections post-scolaires, qui revêtent un tout autre aspect dans la mesure où les enfants certes sont conviés, mais aussi leurs parents, et dont le programme – gratuit – reste à dominante pédagogique, sorte de cours du soir cinématographique, et enfin les projections exceptionnelles payantes, le plus souvent dans une salle prêtée par la municipalité. Ces dernières étaient en général destinées à renflouer les caisses de l'association responsable de l'entretien de l'appareil de projection, et dans certains cas de l'acquisition de bobines. Bien entendu, les films de fiction gagnèrent peu à peu une place dans ces deux derniers types de séances,

³¹ Cf G. Cauvin, *Renseignements et instructions sur le fonctionnement du cinéma éducateur*. Lyon, 1926, 8 p.

³² P. Ariès, "Le Cinéma éducateur dans les années Trente ou la laïcité au service du cinéma", dans *1895, bulletin de l'AFRHC*, n° 14, juin 1993, p. 62-75.

³³ Id., *ibid.*, p. 71.

toujours distrayantes mais jamais exemptes de bonne moralité. Le dynamisme de coopératives cinématographiques locales, comme celle du Cheylard en Ardèche³⁴, ou d'Offices régionaux joua alors un rôle important. Mais avant d'en arriver là, les animateurs du cinéma éducateur et scolaire des années 1910 et 1920 surent tout à la fois mettre en œuvre et diffuser de nouveaux usages du cinéma, acquérir des pratiques de mise à disposition des films, qui devaient se révéler riches de promesses.

II. UNE CONSÉQUENCE DE LA CONSULTATION DES FILMS : LA CONSERVATION

1. Evolutions et réflexions autour de la Grande Guerre

Avant l'explosion de la Première Guerre mondiale, de nombreux mouvements se sont emparés du cinéma à des fins pédagogiques ou propagandistes, canalisant pour l'occasion des énergies issues d'horizons extrêmement divers, qu'il s'agisse de réseaux liés au catholicisme, au mouvement ouvrier ou à la propagande laïque. Ils sont composés de ceux que Nelly Kuntzmann appelle à juste titre les "gens d'images"³⁵, formés à des écoles aussi variées que politiquement hétérogènes : "hommes politiques, républicains et éducateurs, éducateurs et républicains, catholiques éducateurs et éducateurs catholiques, bibliothécaires, conservateurs de musées, fabricants d'appareils d'optique-éditeurs, photographes-éditeurs, cinéastes, journalistes et critiques cinématographiques"³⁶, exploitants de salles et producteurs de cinéma, serait-on tenté d'ajouter, autant de personnalités qui tissèrent un réseau d'action en faveur du cinéma éducateur.

Il n'est guère étonnant que l'Eglise de France se soit la première emparée du cinéma, tentant de convaincre ses ouailles d'aller voir les films recommandables, avant de prendre elle-même les choses en main, par le biais d'organes de presse comme *le Fascinateur* en 1903. Coissac (mais notre historien était alors juge et partie) ne reconnaît-il pas que "c'est le clergé de France qui, le premier, a compris que

³⁴ Cf B. Féret, "Le Cinéma scolaire et familial du Cheylard (Ardèche)", *La Gazette des archives*, n° 173, 2^e trimestre 1996, p. 201-205.

³⁵ N. Kuntzmann, *op. cit.*, p. 36.

³⁶ Id., *ibid.*

l'enseignement religieux avait à sa portée un instrument puissant dans le cinématographe³⁷ ? Le mouvement ouvrier de l'immédiat Avant-guerre fit le même constat et créa le 28 octobre 1913 le Cinéma du peuple, coopérative prolétarienne de production et de diffusion d'un cinéma allant à l'encontre du "poison distillé savamment dans le cerveau du peuple" – entendons la propagande bourgeoise. "Le Contrepoison est entre vos mains, camarades", conclut l'auteur du vigoureux manifeste de la société qui n'est autre que Gustave Cauvin³⁸. Soutenue ardemment par *la Guerre Sociale*, le journal de Gustave Hervé, mais avec plus de tiédeur par *l'Humanité*, l'initiative permit de réaliser un certain nombre de films exaltant l'anti-alcoolisme (il faut y voir la marque de Gustave Cauvin), la solidarité de la classe ouvrière, l'hommage aux grands hommes (*Les Obsèques du citoyen Francis de Pressensé*) ou encore les faits et gestes glorieux du mouvement ouvrier (*La Commune ! Du 18 mars au 28 mars 1871*). Rompu par la guerre, ce mouvement libertaire et pacifiste est d'autant plus étonnant que l'une de ses personnalités les plus marquantes, Gustave Cauvin, devait diriger l'Office régional du cinéma éducateur de Lyon (ORCEL) de 1921 à sa mort, avec une ferveur laïque toujours intacte. Cependant, alliance étonnante qui témoigne de la prééminence du combat pour la diffusion du cinéma sur toute autre lutte, il ne s'effaroucha guère de proposer dans une brochure de 1926 des abonnements au *Cinéopse*, la très catholique revue de Coissac, consacrée "revue officielle" de l'ORCEL³⁹.

Edmond Benoît-Lévy⁴⁰ incarne une autre figure fondatrice des réseaux laïcs, plus républicaine celle-là, qui militèrent en faveur du cinéma éducateur. Or cet exploitant de salles incarnait "les idéaux humanistes de la fraction avancée de la bourgeoisie de son époque : amélioration de la vie de l'homme grâce à la science et aux arts, progrès social grâce à la réforme et à l'éducation populaire, [...] développement de la lutte contre l'obscurantisme, [...] propagation des valeurs républicaines et laïques"⁴¹. Membre de la Société populaire des Beaux-Arts qui entendait "répandre le goût du beau dans le peuple"⁴², puis dès 1903 du Cercle populaire d'enseignement laïque, il était de ces avocats du cinéma éducateur qui surent s'allier avec leurs adversaires pour mieux

³⁷ G.-M. Coissac, "Le Cinéma dans l'enseignement", art. cit., p. 445.

³⁸ G. Cauvin, *Résister*. Lyon, 1930, p. 19, cité par R. Borde et Ch. Perrin, *Les Offices du cinéma éducateur et la survivance du Muet (1925-1940)*. Lyon, 1992, p. 12 ; sur le cinéma du peuple, l'article le plus complet paru à ce jour est celui de T. Perron, "« Le Contrepoison est entre vos mains camarades ». CGT et cinéma au début du siècle", *Le Mouvement social*, n° 172, juillet-septembre 1995, p. 21-36.

³⁹ G. Cauvin, *Renseignements et instructions...*, op. cit., p. 8.

⁴⁰ Edmond Benoît-Lévy (1858-1929), directeur de journaux cinématographiques, exploitant de salles, était l'oncle de Jean Benoît-Lévy (1888-1959), documentariste et réalisateur de films pédagogiques.

⁴¹ J.-J. Meusy, "Qui était Edmond Benoît-Lévy ?", dans *Les Vingt premières années du cinéma français*, actes du colloque de la Sorbonne nouvelle, dir. Michèle Lagny, Michel Marie, Vincent Pinel. Paris, 1996, p. 115-143.

⁴² E. Petit, *Autour de l'éducation populaire*. Paris, s. d. [1907], p. 73-75, cité par N. Kuntzmann, op. cit., p. 40.

défendre leur projet de diffusion du savoir par les images. La Guerre de 1914 et l'Union sacrée allaient leur offrir cette occasion de s'unir. Or c'est au plus fort de la bataille de Verdun que fut instituée le 23 mars 1916 une commission extra-parlementaire sur la généralisation du cinéma dans l'enseignement. La conviction partagée d'une influence morale du cinématographe laisse croire que dans l'esprit des membres qui furent associés à cette réflexion, éducation rimait avec propagande nationale. Edouard Herriot lui-même y vit d'abord une manière d'inciter la Chambre syndicale française de la cinématographie à produire "des films de nature à exalter les sentiments nobles comme le sentiment patriotique"⁴³. Il n'en reste pas moins que l'un des deux instigateurs de cette démarche était un authentique scientifique, dont l'action fut souvent orientée vers la vulgarisation des connaissances. Outre Jean-Louis Breton, alors directeur de l'Office national des recherches et des inventions, c'est en effet Paul Painlevé⁴⁴, qui donna l'impulsion nécessaire à la création de cette commission. Mais la lenteur de ses travaux, qui ne furent rendus qu'en 1920⁴⁵, contribua à infléchir sensiblement le propos initial.

Il n'y a rien d'étonnant à cette intervention des pouvoirs publics en pleine guerre. Outre la qualité du ministre alors en place, il convient en effet de rappeler que le cinéma fut rapidement considéré comme un instrument de propagande et d'hygiène sociale remarquable. Deux exemples suffisent à le prouver. L'ampleur du premier fut nationale : peu après l'arrivée des premiers contingents américains sur le vieux continent, une organisation fit prendre conscience de l'efficacité des services de propagande cinématographique. Appuyée par une infrastructure financière d'ampleur considérable, la mission prophylactique et sanitaire contre la tuberculose, dite mission Rockefeller, parcourut pendant cinq années les routes de France pour prévenir ce qui était encore considéré comme la maladie du siècle. De 1917 au 1^{er} janvier 1923, presque tous les départements furent couverts par des équipes de trois à quatre personnes, munies d'appareils cinématographiques et d'une sélection de films hygiénistes. Thierry Lefebvre évalue à trois millions le nombre de personnes visitées par la mission de 1917 à 1922⁴⁶. Pour être local, le second exemple n'en est pas moins frappant. En effet, il n'est pas innocent que la première subvention accordée à une société de cinéma éducateur par la Ville de Paris le fût pendant la Grande Guerre, au bénéfice de la Société du cinéma

⁴³ Cité par G.-M. Coissac dans *Le Cinématographe et l'enseignement...*, op. cit., p. 5.

⁴⁴ Paul Painlevé (1863-1933), éminent mathématicien, à deux reprises président du Conseil (1917 et 1925), ministre de la Guerre (1917, 1925-1928) et ministre de l'Air (1932), était alors ministre de l'Instruction publique ; notons au passage qu'il est le père de Jean Painlevé (1902-1989), biologiste et cinéaste, militant du cinéma éducateur et à ce titre fondateur de l'Institut du cinéma scientifique en 1930.

⁴⁵ A. Bessou, *Rapport général sur l'emploi du cinématographe dans les différentes branches de l'enseignement*. Paris, 1920, 55 p., dit "Rapport Bessou".

⁴⁶ Th. Lefebvre, "Les Films diffusés par la mission américaine de prévention contre la tuberculose (mission Rockefeller, 1917-1922)", dans *1895, bulletin de l'AFRHC*, n° 11, décembre 1991, p. 101-106.

éducateur du onzième arrondissement qui se vit octroyer trois cents francs sur la réserve du budget de l'exercice 1917⁴⁷.

Au sortir de la guerre, le rapport Bessou publié en 1920 offrit aux pouvoirs publics l'occasion d'affirmer avec force quelques notions liées à l'expansion du cinéma pédagogique : il affirmait la nécessité de généraliser l'assistance de l'enseignement par le cinématographe, dans des disciplines qui devaient embrasser la plupart des champs du savoir, biologie, physique, histoire, géographie, etc... Il préconisait en outre l'octroi de crédits exceptionnels destinés à soutenir l'acquisition d'appareils de projection dans les écoles de France⁴⁸. Quelques mois auparavant, dans une proposition déposée auprès du Conseil municipal de Paris par Léon Riotor, la quatrième commission (Enseignement-Beaux-Arts) avait déjà suggéré de généraliser le cinéma scolaire à Paris, en dotant chaque école de la ville d'un appareil de projection ; mais loin des "conceptions romanesques ou bouffonnes", il devait permettre de compléter *chaque leçon* écrite ou verbale par des projections. Le programme idéal devait comprendre un film d'histoire naturelle et un film "biologique ou biomécanique au ralenti", un documentaire industriel, un film géographique de voyage, un film de "faits divers mondiaux afin d'intéresser l'enfant à la vie quotidienne", et enfin un film comique ou sentimental, "mais une historiette qui élève l'âme de l'enfant ou corrige son esprit"⁴⁹. L'ambition est immense, et tout se passe comme si l'école de la République allait puiser dans le cinématographe une source de renouvellement et de modernité, ce que devait reconnaître quelques années plus tard un journaliste : "L'école du vingtième siècle est sur le point d'opérer un rajeunissement profitable de ses procédés en faisant un large emploi du cinéma"⁵⁰.

En somme, au début des années 1920, l'insertion du cinématographe dans le système scolaire était à l'ordre du jour. Comme portés par ces projets, ministres, députés, pédagogues et journalistes multiplièrent les déclarations en faveur du cinéma éducateur. L'une des plus éloquentes est due à André Honnorat :

Dans tous les ordres d'enseignement, depuis le primaire jusqu'au supérieur, en toutes matières, depuis l'enseignement scientifique jusqu'à l'enseignement littéraire et même à l'enseignement philologique, le cinéma peut et doit être l'auxiliaire indispensable.

⁴⁷ AdP, DX 6, "Subventions à des sociétés diverses", carton n° 18.

⁴⁸ A. Bessou, *op. cit.*

⁴⁹ L. Riotor, *Proposition de loi tendant à l'organisation de séances cinématographiques pour les enfants des écoles publiques*. Conseil municipal de Paris, 27 décembre 1919, n. p. BnF-ASP, fonds Rondel, Rk 629.

⁵⁰ G. Sévrette, art. cit.

L'avenir de l'enseignement par le cinéma est donc prodigieux ; c'est une ère nouvelle qui s'ouvre pour l'instruction des jeunes générations.

La France se doit à elle-même, elle doit à ses traditions et à son passé de marcher la première dans cette voie.⁵¹

Rappelons que dans la France de la Troisième République, lorsqu'il était question d'Ecole, la nation tout entière était impliquée ; la République tenait à son rang pour tout ce qui avait trait à l'évolution de l'école. Cette étroite relation entre l'Ecole, la République et le cinéma, c'est paradoxalement au catholique Coissac qu'il revient de la résumer, dans une formule qui montre combien l'idéologie du cinéma éducateur est liée à une conception de l'école entendue comme un lieu de rectitude morale pour toute la nation, et le cas échéant de redressement psychologique :

Aujourd'hui l'école est considérée comme la préparation à la vie. Elle assure encore l'acquisition de notions élémentaires, mais elle se préoccupe surtout de l'éducation des enfants.

Moins de savoir que de pouvoir est sa formule.⁵²

2. Utilité du cinéma éducateur : l'exemple de l'histoire

Dans un registre différent, mais au même titre que l'évolution de l'école, l'écriture de l'histoire participe pleinement de la définition de l'identité nationale. C'est pourquoi le statut du discours historique du cinématographe révèle à lui seul les enjeux et les résultats attendus de son inscription dans l'Ecole. Les reconstitutions historiques furent l'un des genres majeurs du cinéma des premiers temps, l'exploitation en fut tout aussi abondante après la Première Guerre mondiale. N'oublions pas que c'est par un film d'histoire, *L'Assassinat du duc de Guise*, qu'un Laffitte, producteur éclairé, crut pouvoir offrir à ce nouvel instrument qu'était le cinématographe une légitimité artistique qui lui faisait cruellement défaut jusque-là. Et en effet,

le domaine de l'histoire n'est pas moins fertile pour le cinéma, dit Coissac : l'étude de l'histoire romaine et de l'histoire ancienne, dont les faits nous paraissent lointains et les dates sans écho, devient un jeu d'enfant grâce au film. L'époque de Louis XIV se rapproche et semble d'hier, le Premier Empire nous est de plus en plus familier.

⁵¹ "Interview de M. Honnorat, ministre de l'Instruction publique", dans *Le Cinéopse*, 1^{er} janvier 1923, p. 66. C'est l'auteur qui souligne.

⁵² G.-M. Coissac, *Le Cinématographe et l'enseignement...*, *op. cit.*, p. 31.

Les reconstitutions sont faites d'ailleurs avec un soin diligent, avec un goût parfait. Encore s'efforce-t-on de représenter l'action sur le lieu-même où elle s'est déroulée. Nous assistons ainsi à la mort du duc d'Enghien dans les fossés de Vincennes et non plus devant un quelconque décor de toile peinte.⁵³

Cette confiance accordée à la reconstitution historique n'est pas exempte d'une dimension nationaliste, car "il paraît d'élémentaire prudence et de loyale dignité que l'histoire d'un pays demeure la propriété de ses propres historiens"⁵⁴, dimension d'autant plus prégnante que l'on se trouve au lendemain de la Grande Guerre. L'histoire au cinéma avance masquée sous les traits d'une vaste entreprise de propagande, encline à fédérer un large public en le confrontant à des images de réconciliation nationale⁵⁵. Voilà qui explique pourquoi, aux yeux des contemporains, le discours historique, surtout s'il s'exprime en images et s'il est donc susceptible d'atteindre les "masses", doit être *prononcé par des historiens natifs du pays dont ils parlent, autorisés* à raconter ce qui n'est autre que leur histoire. Aussi l'instigateur d'une production historique doit-il s'entourer de toutes sortes de précautions, parmi lesquelles la présence d'éminents spécialistes est particulièrement requise⁵⁶. On comprend mieux dans ces conditions que l'histoire au cinéma fût fréquemment confondue avec une représentation pittoresque, "réaliste" au sens où elle tendait vers une réalité imaginée par les historiens du temps, comme semblait le penser Gilbert-Augustin Thierry⁵⁷ :

Si l'histoire, suivant un mot célèbre, est une résurrection, si elle n'existe que par le pittoresque et l'aspect rétabli d'une époque et d'un milieu, quels inappréciables services ne peut pas et ne doit pas rendre le cinématographe aux historiens à venir!⁵⁸

Certes une telle conception n'est pas sans poser problème quant au statut de vérité du récit historique. Or c'est bien le terme de vérité qui est en question ici, une vérité partielle dont l'énonciation est induite par la perception supposée du public.

Les "masses" sont alors considérées par la plupart des journalistes comme de grands enfants qu'il faut éduquer en usant de moyens qui les touchent, parmi lesquels le

⁵³ G.-M. Coissac, "Le Cinéma dans l'enseignement", art. cit., p. 445.

⁵⁴ Id., *Histoire du cinématographe des origines à nos jours*. Paris, 1925, p. 551.

⁵⁵ Remarquons toutefois que l'assassinat du duc d'Enghien n'est pas un exemple particulièrement fédérateur. Disons qu'en ces temps de guerre et d'après-guerre, il convenait certainement moins de l'attribuer à un gouvernement français qu'à un arbitraire impérial.

⁵⁶ C'est ce qu'estime Frantz Funck-Brentano (1862-1947), historien moderniste, convoqué par Coissac (*ibid.*, loc. cit.) pour dépeindre les mérites d'un bon film historique.

⁵⁷ Gilbert-Augustin Thierry (1840-1915), auteur de romans historiques à succès, n'est autre que le neveu du grand historien Augustin Thierry (1795-1856), auteur des *Récits des temps mérovingiens*.

⁵⁸ Cité par G.-M. Coissac, "Le Cinéma dans l'enseignement", art. cit., p. 440.

cinéma. Un Marcel Boulenger, grand chroniqueur au *Figaro*, estime que les "spectateurs [...] ne savent positivement rien", bien plus

on n'a pas trouvé d'autre moyen pour s'instruire, une fois passé le temps des études, ou pour se maintenir à peu près instruit, que de lire et lire encore n'importe quoi et n'importe comment. Cependant une grande partie du public moyen n'ouvre aucun livre, et c'est au cinéma que les braves gens, de petite culture, trouvent précisément toute leur science, touchant la géographie, les voyages, les sciences naturelles, mécaniques, chimiques, les inventions, etc... et l'histoire, malheureusement, celle d'autrefois comme celle d'aujourd'hui.⁵⁹

On comprend à la lecture d'un tel texte pourquoi les reconstitutions historiques devaient tendre davantage vers le récit édifiant, ce que d'aucuns appellent "vérité historique", que l'on distingue mal d'un certain type de propagande politique. L'exemple choisi par Jean François dans *La Liberté*, quotidien de droite modérée, est d'ailleurs révélateur de cette conception illustrative, édifiante et moralisatrice du récit historique ; c'est celui de *La Merveilleuse vie de Jeanne d'Arc* de Marco de Gastyne, "la plus merveilleuse des légendes véridiques [*sic*], l'épopée miraculeuse de la bergerette", devenue

film national autour duquel tous les Français se regrouperont, et, parce qu'elle aura l'éclatante beauté de la vérité⁶⁰, cette œuvre d'art, placée sous l'étendard de l'héroïne, nous délivrera de tous ces films mensongers et tendancieux qui embrument notre horizon.⁶¹

"La plus merveilleuse des légendes véridiques", l'expression parle d'elle-même. Cette conception esthétique de la vérité historique, propre à un pays traumatisé par la Grande Guerre, est bien éloignée de l'acception actuelle de ce terme. En revanche, certains universitaires firent preuve d'une plus grande lucidité à l'égard de la situation du récit historique au cinéma. C'est le cas de Jalabert, qui consacra dans *Les Etudes* de janvier 1924 un long article au cinéma éducateur :

Nous n'ignorons pas qu'à grands frais on a monté des films de reconstitution historique. Si travaillées qu'elles soient, si approchées de la réalité que vous les imaginiez, ces scènes en travesti ne seront jamais que le roman de l'histoire⁶². Et qui donc s'aviserait d'aller apprendre l'histoire dans Alexandre Dumas ? Par ailleurs, avec ses simplifications forcées, ses raccourcis arbitraires, ses interprétations fatalement tendancieuses, le film déformera la réalité plus encore que ne le fait le

⁵⁹ M. Boulenger, "Le Cinéma professeur d'histoire", *Le Figaro*, 24 septembre 1927.

⁶⁰ C'est nous qui soulignons.

⁶¹ J. François, "L'Histoire de France au cinéma", *La Liberté*, 1^{er} octobre 1927.

⁶² C'est nous qui soulignons.

roman. [...] Fournisseur de décor, pourvoyeur de couleur locale, le film ne saurait, croyons-nous, être autre chose dans le domaine de l'histoire.⁶³

A l'opposé des conceptions précédentes, Jalabert ne voit le salut du cinéma que dans le documentaire. Il témoigne d'une suspicion sans égal pour les images, enclines au "raccourci", à la "simplification", dont on peut imaginer qu'elles sont pour lui un motif supplémentaire d'écarter le cinéma de cette discipline de l'enseignement.

Mais si l'on s'est à un moment posé la question de la validité du cinéma comme témoignage rétrospectif sur des époques révolues, il n'en est pas de même de la qualité documentaire d'un film d'actualités, destiné à devenir un document d'archives. Une bobine jugée digne de figurer parmi les archives cinématographiques doit donc apporter sa part de témoignage ; Victor Perrot⁶⁴ y insiste dans son *Rapport sur la conservation des films cinématographiques intéressant l'histoire de Paris*, fortement inspiré de l'*Appel du Vieux-Montmartre aux pouvoirs publics, au conseil municipal de Paris, à la commission du Vieux-Paris, à toutes les sociétés savantes et à la presse*⁶⁵, daté de 1918. Il préconise donc la conservation de

tous les films rigoureusement documentaires, depuis les grandes manifestations populaires, les cérémonies officielles, les réceptions des chefs d'Etat, jusqu'aux faits divers de la rue et de la vie courante, sans oublier les portraits de nos contemporains, pris dans l'exercice de leurs occupations quotidiennes, les intérieurs des monuments, des hôtels ou des maisons : en un mot, tous les événements parisiens qui sous le nom « d'actualité » sont projetés toutes les semaines par les maisons d'édition.⁶⁶

Dans cette perspective, il faut absolument citer une lettre adressée à Perrot en 1920 où un certain René Gobert, "mécanicien, spécialité de batteurs américains et de moulins à fromages"⁶⁷, propose "d'appliquer le cinéma à des vues et physionomies des rues de Paris, c'est-à-dire prendre les vues cinématographiées des maisons, devantures, boutiques, enseignes, curiosités de toutes sortes, etc..." Pour cela, il préconise que "l'opérateur marche avec son appareil le long de cette voie et que cet appareil enregistre exactement tout ce que nous pouvons voir en passant dans cette rue"⁶⁸. Cependant

⁶³ L. Jalabert, art. cit., p. 156.

⁶⁴ Victor Perrot (1864-1963), chroniqueur et historien du cinéma, membre de la commission du Vieux-Paris, président de la société du Vieux-Montmartre de 1921 à 1934, fut dans les dernières années de sa vie très lié à Henri Langlois et à la Cinémathèque française à qui il légua l'ensemble de ses papiers.

⁶⁵ Le second de ces deux textes est reproduit en annexe n° 2, p. V. Quant au premier, il a été publié dans le *Bulletin municipal officiel* de Paris, 20 janvier 1921, reproduit dans *Le Courrier cinématographique*, 16 février 1921, p. 34-44.

⁶⁶ V. Perrot, *Rapport sur la conservation...*, op. cit., p. 41.

⁶⁷ Lettre de René Gobert à Victor Perrot, 1 f. ms., 14 mai 1920. BIFI, fonds Victor Perrot, VP 003.

⁶⁸ Id., *ibid.*

Perrot ajoute dans son rapport "qu'il y aurait lieu, également, de garder certaines parties de films dramatiques qui, quelquefois, sont des essais heureux de reconstitution de notre histoire parisienne, ou qui contiennent des aspects curieux de Paris"⁶⁹. La reconstitution historique peut donc, pour Victor Perrot également, se substituer aux images marquantes du passé.

manquants?

cf. Vidéothèque de Paris

3. Les appels à la conservation des films

De 1898 à la Première Guerre mondiale, les appels à la conservation des films n'ont pas manqué. Sans insister ici davantage sur le texte fondateur de Boleslaw Matuszewski⁷⁰, trois propositions de création de "musée cinématographique" ou "d'archives cinématographiques" de Paris furent soumises au Conseil municipal ; celle du conseiller Marsoulan en 1898, qui suggérait de "constituer une bibliothèque de films pour l'éducation des écoles" et "d'obliger tout opérateur à remettre un positif aux collections municipales"⁷¹, d'Henri Turot en 1906 et d'Emile Massard en 1911. Cet ultime projet eut un destin singulier. Selon Arnaud et Boisvyon, il fut déposé à l'initiative de la Société des Amis de la Bibliothèque historique de la Ville de Paris⁷². Or les archives de Victor Perrot nous révèlent que la cinémathèque faillit bien prendre corps à la Bibliothèque historique. Peu après la proposition Massard, au début de l'année 1912, Victor Perrot entra en relations avec Paul Ginisty⁷³ et Paul Flobert, respectivement président et secrétaire de la Société des Amis de la Bibliothèque, qui adopta lors de son assemblée du 9 février une résolution sur l'utilité du film documentaire pour l'histoire de Paris et la création d'une cinémathèque à la BHVP⁷⁴. Marcel Poëte, conservateur et directeur de la bibliothèque, se rallia à cette idée quoiqu'il restât sceptique sur l'innocuité de la conservation des films dans ses murs : "Je songe toujours aux archives cinématographiques parisiennes, écrivait-il le 22 février. Nous pourrions parfaitement les créer chez nous. Mais n'y a-t-il pas

⁶⁹ V. Perrot, *Rapport sur la conservation...*, loc. cit.

⁷⁰ Boleslaw Matuszewski, né à Pinczow, Russie, actuellement Pologne, en 1856, mort à une date inconnue. Photographe officiel du tsar, il s'installe en France vers 1897 et publie en 1898 à Paris une brochure intitulée *Une nouvelle source de l'histoire. Création d'un dépôt de cinématographie historique*, 20 p. ; sur ce texte, voir R. Borde, *Les Cinémathèques*. Lausanne, 1983, p. 30-34.

⁷¹ G.-M. Coissac, "Le Cinéma dans l'enseignement", art. cit., p. 438.

⁷² E. Arnaud, Boisvyon, *op. cit.*, p. 260.

⁷³ Paul Ginisty (1855-1932), homme de lettres, directeur de l'Odéon de 1896 à 1906, fut président de la Commission de contrôle cinématographique après 1919.

⁷⁴ BIFI, fonds Victor Perrot, VP 044.

danger d'incendie ?"⁷⁵ Par souci de sécurité, mais aussi par défaut de liquidités, la bibliothèque tarda à installer ces rayonnages d'un nouveau genre. Perrot nota cependant le 13 juin 1913 dans un brouillon de lettre, que "des fonds ont été réunis grâce à l'activité d'un homme d'intuition, M. Marcel Poète, conservateur de cette bibliothèque. Un rayon spécial est aujourd'hui en formation dans cet établissement"⁷⁶. Le projet semble ensuite être tombé en déshérence. Mais il convient de remarquer que cette cinémathèque historique fut esquissée quelques semaines avant que Léon Riotor n'exprime le souhait d'une création de cinémathèque d'enseignement au congrès de l'Art à l'école en mai 1912. Pendant cette période fondatrice qui précéda la fin de la Première Guerre mondiale, il n'est pas jusqu'à un Edouard Poulain, dont on a lu précédemment avec quelle vigueur il s'emportait contre le spectacle cinématographique, qui n'ait réclamé un dépôt légal pour les bandes de valeur "géographique, artistique ou autre", car en négligeant de conserver de telles œuvres, "l'intérêt des sciences et des arts est sottement sacrifié"⁷⁷. A cette conjonction d'événements s'ajoute l'opinion favorable de Léon Bérard⁷⁸, sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts en 1913, qui laisse accroire que nous n'étions guère éloignés en 1914 de l'institution d'un dépôt de cinématographie publique, sous quelque forme que ce soit⁷⁹. Reste que ces belles paroles ne furent pas suivies de concrétisation, en raison des événements mondiaux si l'on en croit Perrot. Notons cependant que la guerre éclate en août 1914 et que le projet de "conservatoire du cinématographe" à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris date de février 1912. On peut donc légitimement penser que cette absence de réalisation est plutôt due à un manque d'argent qu'aux circonstances internationales.

Après la Grande Guerre, projets sans aboutissement, discours et manifestes émaillent l'histoire des cinémathèques avant que les premières d'entre elles ne trouvent l'ombre d'une réalisation. Pourtant, le 7 septembre 1918 (nous étions à deux mois de l'armistice), Victor Perrot fit adopter par la société dont il est devenu président trois ans plus tard l'*Appel du Vieux-Montmartre aux pouvoirs publics, au conseil municipal de Paris, à la commission du Vieux-Paris* [dont il était membre], à toutes les sociétés savantes et à la presse afin de relancer le processus d'élaboration de la cinémathèque

⁷⁵ Lettre de Marcel Poète à Victor Perrot, 1 f. ms., 22 février 1912. BIFI, fonds Victor Perrot, VP 048.

⁷⁶ BIFI, fonds Victor Perrot, VP 044.

⁷⁷ E. Poulain, *op. cit.*, p. 133.

⁷⁸ Léon Bérard (1876-1960), devait accéder au portefeuille de Ministre de l'Instruction publique en 1917, puis dans les gouvernements du Bloc national entre 1921 et 1924.

⁷⁹ "Pour ma part, je verrais d'un bon œil de mettre sur pied le projet – qu'il faudra bien étudier un jour et très prochainement – d'un musée cinématographique, d'une cinémathèque, si je puis risquer ce néologisme", cité par H. Blond, "L'Opinion de M. Léon Bérard", *Le Journal*, novembre 1913. BIFI, fonds Victor Perrot, VP 044.

municipale dont le siège était toujours envisagé à la BHVP⁸⁰. Notons que cet appel intervint trois mois après une lettre de Marcel Poète qui s'interrogeait sur le moyen d'acquérir des films auprès des maisons Pathé et Gaumont, tout en s'inquiétant de la durée de conservation d'une bobine dont il estimait qu'elle n'excédait pas dix ans. L'institution parisienne dont on espérait la création devait désormais être doublée par un "département des films ou cinémathèque" à la Bibliothèque nationale, dont les acquisitions auraient été assurées par une extension du dépôt légal aux productions cinématographiques. Perrot souhaitait en outre que fussent recueillis "les films anciens pouvant encore exister", proposition reprise dans le rapport soumis à la commission du Vieux-Paris, puis au Conseil municipal en janvier 1921⁸¹. Presque au même moment, Léon Riotor, conseiller municipal, suggérait la double fondation d'une cinémathèque d'enseignement et d'archives cinématographiques et photographiques. La conjonction de ces deux événements n'est pas fortuite. Riotor a élaboré sa proposition à partir du premier, puis du second rapport Perrot⁸², ce dernier portant sur la nature des films à conserver, le moyen de se les procurer et de les conserver, les dépenses à envisager et les films perdus.

Le souci de conserver les films est donc né d'une double préoccupation. En premier lieu, il fallait créer une bibliothèque susceptible d'abriter les bandes mises à la disposition des enseignants. Cette prééminence de la communication est primordiale, elle permet de distinguer fondamentalement cette démarche de toutes les expériences de conservation des films qui furent menées en France pratiquement jusqu'à nos jours. Par ailleurs, et hormis pour les films à caractère scientifique que l'on pourrait qualifier de films d'enseignement *stricto sensu*, ces premières réflexions sur la conservation des films revêtent une dimension véritablement "patrimoniale". Comme nous l'avons vu plus haut, il importe de conserver des traces de la vie, du quotidien ou des événements majeurs de l'histoire de France, voire d'en conserver les restitutions à des fins de vulgarisation qui tiennent moins au statut de l'histoire qu'à la situation de cette discipline dans la France de l'Après-guerre, champ privilégié de l'exacerbation des discours nationalistes et des tensions patriotiques.

⁸⁰ Cet appel est intégralement reproduit en annexe n° 2, p. V.

⁸¹ Voir *supra*, note 65.

⁸² Ce second rapport est daté du 25 juin 1921, publié dans le *Bulletin municipal officiel* de Paris des 26-27 mai 1922.

4. Difficultés de conservation et de communication

Les projets de cinémathèque, les propositions de délibération, les discours sur l'histoire se heurtèrent à un obstacle de taille qui retarda sans conteste leur réalisation : comment conserver et communiquer des pellicules, objet irréductible aux modalités traditionnelles de consultation ? Des projets de toutes sortes furent alors évoqués. On peut affirmer toutefois que les premières cinémathèques scolaires durent tout inventer et firent preuve en la matière d'une imagination sans bornes. En ce qui concerne le stockage tout le monde s'accordait à reconnaître qu'il devait s'effectuer dans un endroit préservé tout à la fois de l'humidité et de l'incendie. De telles contraintes obligèrent à innover en récupérant des entrepôts déjà existants comme ce fut le cas à la Cinémathèque **Gaumont** des Lilas⁸³. En outre les conditions d'entreposage n'étaient pas sans poser de nombreux problèmes. Elles devaient résider sur un principe simple : cloisonnement des espaces d'entreposage, de réception et de prêt, néanmoins regroupés dans un seul bâtiment⁸⁴.

Il n'est pas douteux que l'institutionnalisation de cinémathèques exclusivement destinées au prêt ait grandement contribué à résoudre les multiples problèmes qu'aurait soulevé la mise en œuvre de dépôts destinés à la consultation sur place, sur le modèle d'une bibliothèque de recherche. En effet, pas plus en 1920 qu'aujourd'hui, on ne disposait de système idéal de consultation des films cinématographiques. Ce n'était pas faute d'y avoir réfléchi. Dans son *Appel du Vieux-Montmartre...*, Victor Perrot avait évoqué "un appareil stéréoscopique, dans le genre du kinéscope [...], la reconstitution photographique du mouvement permett[ant] facilement au public d'avoir la vision directe de l'épreuve cinématographique sans avoir besoin d'un projecteur"⁸⁵. Déjà envisagé pour la conservation des films eux-mêmes, le tirage sur positif-papier semble être évoqué avec le plus grand sérieux par Perrot, selon une déduction d'une logique apparemment imparable :

- Qu'est-ce qu'un film ?
- Une succession de pellicules photographiques.
- Dans les bibliothèques, que conserve-t-on de ces pellicules ?
- L'épreuve portée.
- Par quel moyen ?

⁸³ Cf P. Desclaux, "Une cinémathèque française", *Cinémagazine*, 24 juin 1921, p. 9-11 ; C. Gauthier, "La Conservation et la consultation des films dans les années 1920 : l'exemple de la Cinémathèque Gaumont", *La Gazette des archives*, n° 173, 2° trimestre 1996, p. 225-230.

⁸⁴ Voir **annexe n° 3** ; "Plan de la Cinémathèque Gaumont", p. VII.

⁸⁵ V. Perrot, *Appel du Vieux-Montmartre...*, *op. cit.*, cf **annexe n° 2**, p. V.

– Par le tirage de cette épreuve sur papier inaltérable. Le même procédé peut donc s'appliquer au film, succession de pellicules. Aucune raison, aucun détail matériel ne s'y oppose.

D'où aucun danger d'incendie et conservation facile et durable dans les cartons des bibliothèques, comme les épreuves des plaques ou des pellicules photographiques.⁸⁶

Le déroulement tout socratique de ce dialogue n'en laisse pas moins perplexe quant aux conditions de réalisation d'une telle communication des films, réduits de la sorte à des bandes de papier rigides de plusieurs centaines de mètres de long. Cependant, au moment de la conception de son premier rapport, Perrot s'était enquis auprès de Louis Lumière lui-même des moyens à mettre en œuvre pour une bonne conservation des bobines. Par une lettre du 25 mai 1920, l'inventeur du cinématographe lui conseille des tirages sur papier au bromure "qui donnent par développement des images une stabilité très grande"⁸⁷. Quelques mois plus tard, dans le rapport remis à la commission du Vieux-Paris⁸⁸, Perrot semble avoir abandonné ce mode de conservation puisqu'il y préconise la conservation en lieu sûr des négatifs, avant un contretypage sur pellicule destiné à la communication. Mais cet abandon n'est que provisoire ; en 1925, et toujours à la demande de Victor Perrot, la société *Plus* vante les qualités du tirage-papier :

1. Le film en papier ne subit pas avec le temps de modifications chimiques et n'est pas sensible aux variations thermiques.
2. Il ne présente aucun danger d'incendie, c'est-à-dire inutilité de la création d'une installation spéciale, diminution des primes d'assurance, gain de place et facilité de magasinage.
3. Il est économique car en plus des économies de transport, magasinage, assurances, etc... son prix de revient au mètre varie entre le tiers et la moitié du prix du film en celluloïd.⁸⁹

A cette lettre, la société joint deux exemples de *paper-prints* (photogrammes tirés sur papier), mode de contretypage et de conservation des documents qui reste donc privilégié par Perrot et qui, dans le cadre d'un projet de "filmathèque-bibliothèque" où les films seraient mis sur place à la disposition des lecteurs, devait emporter l'adhésion pour de longues années. La chose semblait d'ailleurs si aisée que la loi du 19 mai 1925 étendant le dépôt légal aux films, mais demeurée inappliquée, exigera le tirage des épreuves sur papier.

⁸⁶ Id., *ibid.*

⁸⁷ Lettre de Louis Lumière à Victor Perrot, 25 mai 1920, 1 f. ms. BIFI, fonds Victor Perrot, VP 044.

⁸⁸ V. Perrot, *Rapport sur la conservation des films cinématographiques...*, *op. cit.*

⁸⁹ Lettre de la société *Plus* à Victor Perrot, 1 f. dact., 13 mars 1925. BIFI, fonds Victor Perrot, VP 044.

En ce qui concerne le prêt des bobines, les cinémathèques n'hésitèrent pas à calquer leur organisation sur les modalités de conservation et d'expédition des plaques illustrées⁹⁰. Nul doute en effet que la salle de prêt des films du Musée pédagogique ressemblait fort à son homologue pour les plaques. L'ensemble devait être organisé selon le plan reproduit en annexe⁹¹ : la cinémathèque, à l'instar de celle mise en place par Léon Gaumont, devait comprendre une salle d'entrée et de sortie des films, avec un espace réservé au personnel séparé du public par deux comptoirs, suivie d'une salle dite de "vérification", lieu d'entreposage provisoire avant le rangement définitif dans la salle de dépôt des films. Cette rationalisation est, on le voit, autant destinée à accroître l'efficacité de l'institution qu'à limiter le plus possible les risques d'incendie. Mais les principaux défenseurs de l'idée de cinémathèque n'en restèrent pas moins désemparés face à l'ampleur de la tâche. Ainsi Henri Clouzot⁹² s'étonnait-il en 1924 que "les programmes de l'école des Chartes n'[aient] pas encore envisagé le fonctionnement [*de la cinémathèque*] et dans les congrès de bibliothécaires le délicat problème de l'aménagement d'un dépôt nouveau n'[ait] pas encore été étudié"⁹³. Il remarquait en outre que

tout est à créer. Le mode de rangement : il faut des tablettes ou des casiers spéciaux pour contenir des boîtes de films qui nous reportent, à vingt siècles d'intervalle, au *volumen*, au rouleau des anciens. Le mode de consultation : à la place des pupitres, il faudra devant chaque place de lecteur un bobinoir – est-ce bien le terme exact ? – pour lui permettre de dérouler le film rapidement et sans doute un foyer lumineux pour en faciliter la lecture. L'aménagement du local et le recrutement du personnel : salles de projection, ateliers de tirage, de découpage, de montage, techniciens qualifiés pour les manipulations et les réparations.

Tout le mérite revient donc aux cinémathèques pédagogiques qui surent apporter une réponse à ces interrogations sur les modes de conservation et de communication. Or c'est justement la solution du prêt qui fut adoptée par la plupart de ces institutions.

⁹⁰ Voir **annexe n° 4** ; "Salle d'expédition des vues du Musée pédagogique", p. VIII.

⁹¹ Voir **annexe n° 3**, p. VII.

⁹² Henri Clouzot (1865-1940), bibliothécaire à la BHVP (1902-1908) sous la direction de Marcel Poète, puis conservateur à la bibliothèque Forney (en 1908), devint directeur du Musée Galliéra en 1920. Il y eut la responsabilité d'organiser l'exposition de "l'Art dans le cinéma français" en 1924, et devint en 1925 président de l'Association des amis du cinéma, ciné-club influent des années 1920.

⁹³ H. Clouzot, "Paris aura-t-il un musée du geste ?", *L'Europe nouvelle*, 9 août 1924. BIFI, fonds Victor Perrot, VP 046.

III. LA MISE EN PLACE D'UN RÉSEAU NATIONAL DE CINÉMATHÈQUES

1. Le cinéma scolaire au secours des premières cinémathèques

Ce n'est que dans la première moitié des années 1920 que les projets de création d'archives cinématographiques de Paris deviennent tangibles, tandis que se multiplient les congrès et rencontres où le cinéma éducateur tient une place de plus en plus remarquable. Ainsi, du 20 au 23 avril 1922, se déroule au Conservatoire national des Arts et Métiers le "congrès de l'application du cinéma à l'enseignement organisé par la société française de l'Art à l'école", présidé par Gaston Vidal, alors sous-secrétaire d'Etat à l'enseignement technique, assisté de Couyba, président de l'Art à l'école, et dont le secrétaire est Léon Riator, par ailleurs secrétaire du Conseil municipal de Paris. A l'occasion des vœux qui traditionnellement concluent ce type de réunion, l'on s'accorde à reconnaître l'importance de la diffusion du cinéma en zone rurale et de la constitution d'une "cinémathèque d'enseignement agricole, de vulgarisation, d'hygiène et de propagande", avec "les films existants remaniés et les films nouveaux que la Commission du cinéma agricole est chargée de faire exécuter"⁹⁴. En avril 1923, le congrès des bibliothécaires et des bibliophiles de Paris présente une brochure dont la deuxième section intéresse "l'utilisation des bibliothèques et la diffusion du livre," dotée d'un alinéa consacré aux "documents autres que le livre", incluant les estampes, les cartes géographiques, la cinématographie et la phonographie⁹⁵. L'idée d'une insertion du cinéma dans les bibliothèques est encore à l'ordre du jour. Six mois plus tard, en octobre, le "congrès international des directeurs de cinématographe" reprend l'idée d'archives cinématographiques nationales, celles-ci davantage vouées à l'histoire de France, mais en y incluant les films touristiques, et en en écartant les œuvres de fiction, car "rien ne permet de distinguer les chefs-d'œuvre dignes de figurer dans l'histoire du cinéma"⁹⁶. Enfin, en 1926, le "congrès international du cinéma" dû à Jean Luchaire, directeur de l'Institut international de coopération intellectuelle (IICI), sis à Paris sous l'égide de la

⁹⁴ Ce vœu est dû à Georges Moreu, nous verrons qu'il fut bientôt exaucé ; note manuscrite sur le congrès d'avril 1922. BIFI, fonds Victor Perrot, VP 065.

⁹⁵ Brochure de présentation du Congrès des bibliothécaires et des bibliophiles, Paris, 3-9 avril 1923. BIFI, fonds Victor Perrot, VP 044. Le congrès était présidé par Henry Martin, administrateur de la Bibliothèque de l'Arsenal, président de la Société des bibliothécaires de France, et par ailleurs membre de la commission du Vieux-Paris aux côtés de Victor Perrot.

⁹⁶ Congrès international des directeurs de cinématographe. Rapports, travaux, discussions et discours, Paris, 22-26 octobre 1923. Syndicat français des directeurs de cinématographe (éd.). BnF-ASP, fonds Rondel, Rk 584.

Société des Nations (SDN), envisage "la conservation et la diffusion des films d'élite". Moller, délégué allemand, propose alors de créer un bureau international – qui ne verra jamais le jour – chargé de conserver les négatifs de films de grande valeur et d'établir un catalogue de films⁹⁷. On voit donc que dès 1923-1924, les projets de cinémathèque subissent un infléchissement sensible, puisque la conservation des films de fiction est désormais envisagée. Peut-être l'instauration de cinémathèques de prêt à vocation pédagogique – initiatives qui sans conteste permirent d'accélérer la réalisation de projets tant caressés depuis les origines du cinématographe – joua-t-elle un rôle dans cette ~~élargissement~~ de la réflexion.

En effet, la première de ces institutions de conservation fut créée en 1920, peu après le rapport Bessou qui préconisait une utilisation réfléchie du cinéma dans certaines disciplines scolaires : le Musée pédagogique, grâce au dynamisme du directeur de son service cinématographique, C. Lebrun, put très vite rassembler une collection de mille cent titres, chiffre malgré tout bien modeste si l'on considère son ambition qui était de desservir toute la France⁹⁸. De cinquante-quatre copies expédiées l'année de la création du service, on passa bien vite à onze mille cinq cent soixante-quatorze prêts en 1921-1922, vingt-neuf mille cinq cents en 1926-1927 et près de quarante-quatre mille en 1927-1928⁹⁹. C'est dire le succès remporté par la cinémathèque du Musée, dont les prêts étaient gratuits, et qui rapidement ne suffit plus à la demande, au point que l'état des copies laissait fortement à désirer au bout de quelques années¹⁰⁰. Dès 1923 une autre cinémathèque vint renforcer celle du Musée pédagogique. Sise au 41 rue Gay-Lussac dans le cinquième arrondissement de Paris – c'est-à-dire au même endroit que la cinémathèque du Musée pédagogique, depositaire, ou "entrepositaire" comme on disait alors, de ses collections –, la Cinémathèque centrale agricole fit l'objet de sept cent vingt-cinq demandes de prêt en 1924, et de deux mille cent quarante-cinq en 1925¹⁰¹. Son catalogue était réparti en "classes", comme on le ferait d'une encyclopédie¹⁰². Par ailleurs, c'était l'une des seules institutions ministérielles qui fût à même de produire et de réaliser des films. Mais le grand projet qui occupait tant les esprits depuis le début du

⁹⁷ S. V. [sic], "Créera-t-on une cinémathèque nationale ?", *L'Œuvre*, 1^{er} octobre 1926.

⁹⁸ Cf A. Sentilhes, "L'Audio-visuel [sic] au service de l'enseignement : projections lumineuses et cinéma scolaire, 1880-1940", *La Gazette des archives*, n° 173, 2^e trimestre 1996, p. 165-180.

⁹⁹ Voir annexe n° 5 ; "Les Prêts de films du Musée pédagogique de 1919 à 1928", p. IX.

¹⁰⁰ Voir *infra*, III. 3.

¹⁰¹ Cf C. Buzzini, "La Propagande par le cinéma au ministère de l'Agriculture", 1895, *bulletin de l'AFRHC*, n°18, été 1995, p. 129-143.

¹⁰² Les sept classes du catalogue sont 1. les végétaux ; 2. les animaux ; 3. les industries agricoles ; 4. les mécaniques agricoles ; 5. la culture physique et les sports ; 6. l'hygiène sociale ; 7. l'amélioration des conditions de la vie rurale, cité par G.-M. Coissac, *Le Cinématographe et l'enseignement...*, op. cit., p. 37.

siècle, celui de la cinémathèque de la Ville de Paris, devait attendre le milieu de la décennie pour voir le jour.

Léon Riator, conseiller municipal de Paris dès le début des années 1910, en fut l'un des principaux artisans. Cette figure du cinéma éducateur n'avait cessé d'œuvrer pour la généralisation du cinéma scolaire puis la création d'une cinémathèque. Il avait découvert le cinéma à Lyon en septembre 1895 et en vit très vite les possibilités. Rappelons qu'en mai 1912, au congrès de la société l'Art à l'école¹⁰³, dont il était alors président, il avait émis le désir que le cinéma fût introduit dans les écoles publiques et adjoint à toutes les branches de l'enseignement. En toute logique, il souhaitait qu'à cette fin fût constituée une "bibliothèque des films d'enseignement, ou "cinémathèque" ou encore "filmathèque". Dans le cadre du Conseil municipal, il rédigea en 1919 un projet relatif à l'organisation des séances cinématographiques pour les enfants des écoles publiques, et enfin, en 1921, proposa trois projets de délibération au Conseil municipal, adoptés le 18 février. Ces derniers intéressent – de nouveau – la réalisation du cinéma à l'école, la création d'une commission municipale d'étude, de surveillance et de contrôle du cinéma scolaire, et enfin le recensement des films d'enseignement pour la création d'une cinémathèque¹⁰⁴. La dimension est donc tout à la fois utilitaire (mettre des films à la disposition des enseignants) et rétrospective (recenser les films déjà existants). A cet égard, Riator prend acte de la création de la "bibliothèque des films ou cinémathèque" créée à l'instigation du directeur du "Musée de l'enseignement public" – autrement dit au Musée pédagogique –, et souhaite que la Ville de Paris puisse en faire autant. Son rapport a l'avantage de déclarer explicitement les raisons pour lesquelles une cinémathèque mériterait d'être créée à Paris :

Supposons que pour nous passer de la location rare et difficile chez les éditeurs, nous nous fassions nos propres éditeurs de films ? Une cinémathèque de la Ville pourrait être constituée, en prévoyant une production annuelle de vingt films (un par arrondissement, avec circulation), au prix fixé par M. Jean Benoît-Lévy de 2500 francs.¹⁰⁵

Ainsi le projet d'archives cinématographiques de la Ville se trouve-t-il, dès ce rapport de 1921, sensiblement infléchi. Il n'est plus question de récollement rétrospectif de l'ensemble des films documentaires tournés sur Paris, mais d'une utilisation strictement scolaire de la cinémathèque, réceptacle des productions pédagogiques de la Ville. De la

¹⁰³ Voir **annexe n° 1**, p. I.

¹⁰⁴ Cf G.-M. Coissac, *Histoire du cinématographe...*, op. cit., p. 577 et sqq. ; voir **annexe n° 6** ; "Chapitre III relatif aux cinémathèques des *Propositions et rapports sur le cinématographe scolaire* de Léon Riator", p. X-XVI.

¹⁰⁵ L. Riator, *ibid.*, p. 31-32.

cf 33
note
BÉNAUD
1913

← p. 31/32

φ

double préoccupation qui donna naissance à l'idée d'une cinémathèque parisienne devaient donc sourdre deux projets véritablement concurrents ; le premier de nature historique et archivistique, soutenu par Victor Perrot, la commission du Vieux-Paris et certains critiques cinématographiques, le second plus utilitaire, orienté vers l'exclusive conservation des films destinés à l'enseignement, voulu par Léon Riator, une partie du Conseil municipal de Paris et les tenants d'une légitimité purement scolaire du cinéma.

Votée le 11 mars 1921, la création des "Archives cinématographiques et historiques de la Ville de Paris" n'est effective que le 14 décembre 1925¹⁰⁶. A cette date, il n'est plus question d'archives cinématographiques de Paris, conservatoire des "Fastes de la Ville" pour reprendre l'expression de Perrot. La cinémathèque telle qu'elle voit le jour abandonne effectivement cette ambition et devient un centre de documentation visuelle destiné aux instituteurs et aux enseignants. Un budget annuel de cinquante mille francs est prévu pour son fonctionnement. Régulièrement reconduite¹⁰⁷, cette dotation est censée subvenir aux besoins d'un établissement qui comprenait une salle de projection, un atelier de montage, une "resserre" des films, une bibliothèque, une salle d'exposition d'appareils scolaires, un musée du cinéma d'enseignement et divers bureaux. Il apparaît donc que le projet définitif de la cinémathèque municipale remplissait plusieurs fonctions, à la fois centre de documentation pour les études regroupant des rapports et des notes émanant des assemblées municipales et départementales, bibliothèque de livres et périodiques liés au cinéma, office de renseignements pour les instituteurs appelés à se servir du cinéma, lieu de réunions pour le choix et l'élaboration de scénarios de films pédagogiques, service préparant les notices accompagnant les films et devant assurer le contrôle de sécurité dans les écoles, et bien sûr archives cinématographiques de la ville et lieu de prêt des films¹⁰⁸. A ce dispositif complexe s'ajouta la Cinémathèque centrale d'enseignement professionnel¹⁰⁹, le tout sous l'unique direction d'Adrien Bruneau, professeur à l'Ecole nationale des arts décoratifs, pédagogue et cinéaste¹¹⁰. Il est probable que, pour d'évidentes raisons budgétaires, des pans entiers du projet furent sacrifiés, et l'on s'explique d'autant mieux que la chimère tant caressée des archives cinématographiques historiques de la Ville de Paris ne vit jamais le jour en ces murs, tant le dessein se trouva modifié par des impératifs pédagogiques.

¹⁰⁶ Cf B. de Pastre, E. Devos, "La Cinémathèque de la Ville de Paris", 1895, *bulletin de l'AFRHC*, n° 18, été 1995, p. 107-122.

¹⁰⁷ *Bulletin municipal officiel* de Paris, 13 janvier 1928. BIFI, fonds Victor Perrot, VP 045.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 15 décembre 1925. BIFI, fonds Victor Perrot, VP 048.

¹⁰⁹ La Cinémathèque centrale d'enseignement professionnel était placée sous la tutelle de la Direction générale de l'Enseignement technique du ministère de l'Instruction publique ; institutions nationale et municipale se voyaient donc rassemblées sous un même toit.

¹¹⁰ B. de Pastre, E. Devos, art. cit., p. 110-111.

2. La situation du cinéma scolaire à Paris en 1927

En juin 1927, le directeur de l'Enseignement primaire du ministère de l'Instruction publique, Th. Leconte, demande aux inspecteurs primaires un rapport pour la rentrée d'octobre sur la situation et l'utilisation du cinéma éducateur dans l'académie de la Seine. Ceux-ci s'empresent de transmettre les instructions ministérielles et nous ont laissé un état à peu près complet de la situation pour l'année scolaire 1926-1927¹¹¹. Ils insistent sur le succès pédagogique du cinématographe, mentionnent le nombre de séances à l'année, scolaires ou extra-scolaires, et ils indiquent les dépenses engagées et les éventuels bénéfices dégagés. L'inspecteur général de l'Enseignement public envoie son rapport au ministre le 28 novembre 1927¹¹² :

Un tiers environ des écoles du département de la Seine sont pourvues d'appareils cinématographiques. Les appareils ont été acquis le plus souvent au moyen de cotisations des élèves ou des amis de l'école et avec l'aide d'associations d'anciens élèves ou des amis de l'école et d'une subvention du Conseil municipal de Paris¹¹³. Quelques-uns ont été offerts par des particuliers en banlieue, un certain nombre de communes en ont doté leurs écoles, plusieurs d'entre elles ont été en cela aidées par une subvention ministérielle. [...]

On peut compter en moyenne une ou deux séances cinématographiques par semaine, réservée aux élèves. En outre dans certaines écoles ont lieu des séances où sont conviés les membres des associations amicales, les parents et les amis de l'école. [...] Les séances ne sont pas fréquentes : leur nombre ne dépasse guère, pour une même école, une dizaine pour l'année scolaire. [...]

Les films sont prêtés gratuitement par le Musée pédagogique ou loués aux maisons Gaumont et Pathé. Quelques écoles ont constitué elles-mêmes avec l'aide de dons, des collections qu'elles se prêtent mutuellement. Enfin il y a lieu de signaler la cinémathèque municipale de la Ville de Paris [*sic*] qui depuis sa création, a acquis et adapté à l'enseignement auquel ils sont destinés un nombre important de films très intéressants. Ces films sont prêtés gratuitement aux écoles ou projetés par les soins

¹¹¹ Les renseignements qui suivent proviennent tous, sauf mention contraire, des Archives de Paris, série "Enseignement", D2T¹/16.

¹¹² Rapport de l'inspecteur général de l'Instruction publique, directeur de l'Enseignement primaire au département de la Seine, au nom du préfet de la Seine, au ministre de l'Instruction publique, Direction de l'Enseignement primaire, pelure conservée, 4 ff. ms. AdP, réf. cit. Ce rapport a été demandé alors qu'Edouard Herriot était ministre de l'Instruction publique, peu de temps avant que ne soit proposée une loi relative à la création d'un Office national du cinématographe, voir *infra*, III. 3.

¹¹³ Celle-ci s'élevait presque toujours au tiers de la somme engagée pour l'acquisition d'un appareil.

du personnel de la cinémathèque dans les écoles du département de la Seine ayant une installation cinématographique.

Derrière cette belle homogénéité administrative, l'analyse des rapports expédiés par les inspecteurs primaires depuis leur circonscription révèle que la situation était on ne peut plus contrastée et que la répartition des appareils et des séances était très inégale. Ainsi dans le onzième arrondissement, presque toutes les écoles avaient fait l'acquisition "d'une lanterne à projections" (pour les images fixes), mais trois d'entre elles seulement possédaient un appareil cinématographique. Le nombre de séances par école et par année scolaire variait de trente à quarante. Le nombre des séances post-scolaires était parfois tout aussi variable selon l'école concernée. Il semble que certains enseignants furent pris d'une fibre cinématographique que l'on n'aurait guère soupçonnée chez les "hussards noirs" de la République. Ainsi à Boulogne ont été recensées pour l'année scolaire 1926-1927 vingt-quatre séances extra-scolaires (vingt ont eu lieu au patronage scolaire, trois au Casino de Billancourt, une à la salle des Fêtes). Ces séances d'un type particulier permettaient aux directeurs d'école d'amortir les frais d'entretien du matériel cinématographique, ou de louer des bandes auprès de sociétés de production, leur organisation était facilitée par l'exemption fiscale dont elles bénéficiaient en vertu du paragraphe 4 de l'article 39 de la loi de finances du 30 juin 1923, modalité qui sera reconduite jusqu'en 1936 :

Ne sont pas soumis à l'impôt les spectacles dont l'entrée est gratuite ou ceux ne comportant pas de place dont le prix est supérieur à 50 centimes, s'il s'agit de représentations théâtrales ou cinématographiques, enfantines ou scolaires, et à 25 centimes, s'il s'agit de tous les autres spectacles.¹¹⁴

Cela étant posé, certains directeurs, avec la complicité de la municipalité, surent élaborer un véritable programme alternatif au système commercial, à l'occasion de séances hebdomadaires en matinée les samedis ou les dimanches, en soirée les jeudis. Certes, la préoccupation pédagogique n'était jamais absente de ce type de programmation, mais on ne saurait évaluer l'influence qu'ont pu avoir de telles séances quasiment gratuites sur le goût cinématographique des parents et des enfants. Toutefois, il faut remarquer que les pionniers du cinéma scolaire ne voyaient pas toujours d'un bon œil ce qu'il considéraient comme une déviance d'une pratique qui ne devait être dévolue qu'à l'enseignement. Ainsi Collette "augur[ait] beaucoup moins des séances hors classe où les élèves, de divisions différentes, sont réunis dans une salle spéciale de projections, comme dans une salle de spectacle"¹¹⁵. La crainte d'un rapprochement entre le cinéma scolaire et le spectacle

¹¹⁴ Cité par G.-M. Coissac dans *Le Cinématographe et l'enseignement...*, *op. cit.*, p. 15.

¹¹⁵ Cité par E. Reboul, *op. cit.*, p. 23-24.

cinématographique l'emporte chez un homme qui avait suffisamment prouvé par ailleurs ses talents d'innovateur.

En 1926, Eugène Reboul, directeur de l'Office du cinéma scolaire et éducateur de la région stéphanoise (OCSE) récriminait contre le système existant de prêt gratuit, estimant qu'il serait préférable que chaque école se dote d'une "filmathèque"¹¹⁶. Utopie ? Pas tant que cela si l'on en croit l'organisation remarquable de certaines écoles, tant à Paris que dans la proche banlieue¹¹⁷. L'école du 166 rue Pelleport dans le vingtième arrondissement dispose de l'un des catalogues les plus fournis avec cent cinquante-sept films, propriété des "Amis de l'école". La répartition disciplinaire de ces collections est sensiblement la même dans l'ensemble de ces cinémathèques coopératives qui pallient de la sorte la médiocrité des bandes du Musée pédagogique et parfois l'inadaptation de leur matériel (les écoles dotées de cinémathèques sont le plus souvent équipées en appareils de type Pathé-Baby, 9,5 mm, tandis que le Musée pédagogique ne fournit que des films en 17,5 mm). Ainsi les bobines de la rue Pelleport se divisent-elles à peu près équitablement entre films géographiques et films scientifiques. Une semblable organisation du catalogue l'emporte au groupe scolaire Victor-Hugo, 17 rue d'Alsace à Clichy, pour un total de cent films. Remarquons toutefois que la rue Pelleport ne dispose d'aucun film d'histoire. En revanche, d'autres écoles insistent davantage sur la pluridisciplinarité de leurs collections, destinées à être montrées tant aux élèves qu'aux familles dans le cadre des séances post-scolaires : ainsi l'école Lazare-Carnot de Colombes dispose-t-elle de deux cent vingt films dont la répartition officielle n'est pas dénuée d'intérêt : 43 % concernent la géographie, 49 % les "leçons de choses", domaine il est vrai particulièrement vaste, et seulement 11 % l'histoire, la littérature et les arts. Reste que cette répartition académique masque un certain nombre de films destinés aux séances extra-scolaires, dont témoignent les programmes encore existants (Fables de la Fontaine, série des Petit Poucet). De même le groupe scolaire de Vanves-centre donne-t-il des "matinées cinématographiques" à l'instigation de son directeur Bazin. Parents, famille et enfants y sont également conviés, et si l'on y projette les bandes pédagogiques du catalogue de l'école, on n'y néglige ni les bobines d'actualités louées chez Gaumont ou Pathé, ni les films comiques d'avant-guerre qui viennent conclure la séance : y figurent en bonne place les séries des Colino, Zigoto, et autres Onésime que le Studio des Ursulines, salle d'avant-garde et de répertoire, devait inscrire à son programme dès 1926.

Les séances post-scolaires étaient principalement organisées dans les communes de banlieue, le plus souvent avec la participation de celles-ci. Il en est de même pour les

¹¹⁶ E. Reboul, *op. cit.*, p. 30.

¹¹⁷ Voir annexe n° 7 ; "Les Cinémathèques municipales et coopératives dans la Préfecture de la Seine en 1927", p. XVII.

cinémathèques où l'aide de la municipalité était primordiale. Notons d'ailleurs qu'à l'exception des écoles de la rue Pelleport dans le vingtième arrondissement et de la rue Etienne-Marcel dans le deuxième, dont Collette fut le directeur, *toutes* ces cinémathèques municipales ou coopératives se trouvent en banlieue, du moins pour celles que nous avons pu identifier (Le Perreux, Clichy, Vanves, Colombes et Levallois)¹¹⁸. La coopérative ou association des Amis de l'école ne joue alors qu'un rôle de complément ; les films sont le plus souvent achetés par la commune, qui a généralement déjà financé l'acquisition de l'appareil, quand elle ne prête pas purement et simplement une salle comme c'est le cas à Vanves. Nous ne disposons en revanche d'aucun renseignement sur les modes de conservation de ces bobines, tout en sachant qu'une grande partie d'entre elles était prêtée dans l'ensemble des écoles de la municipalité, voire dans les communes adjacentes. Cette coopération entre la municipalité et des instituteurs n'a pas manqué d'inspirer des accents lyriques chez certains inspecteurs primaires :

Municipalités et maîtres ont compris le parti qui peut être tiré des puissantes impressions de joie qu'apporte le cinéma scolaire à notre pédagogie. Le monde entier, la résurrection du passé, la science et la vie vont passer sous les yeux émerveillés de nos enfants pour la plus grande joie de l'esprit, pour l'inspiration plus sûre de la conscience et du cœur.¹¹⁹

Voyage immobile dans l'espace et dans le temps, le cinéma scolaire a donc su gagner à l'instrument "cinéma" les pédagogues, comme en témoigne le bilan extrêmement satisfait qu'en fait notre inspecteur d'académie de 1927. Mais Paris est loin d'être une exception.

3. Le maillage du territoire national par les cinémathèques à la fin des années 1920

En 1927, selon Gaston Sévrette¹²⁰, la France possède trente-cinq cinémathèques, dépendant soit de l'Etat, soit d'entreprises privées. Elles fournissent mille cinq cents écoles disséminées sur l'ensemble du territoire national.

Le ministère de l'Agriculture, poursuivant son œuvre si louable d'enseignement agricole, fournit régulièrement 2500 à 3000 postes environ. Le ministère de

¹¹⁸ Il est vrai que Paris était doté de sa propre cinémathèque.

¹¹⁹ Rapport de l'inspecteur primaire de la vingtième circonscription, 31 juillet 1927, 2 f. ms. AdP, réf. cit.

¹²⁰ G. Sévrette, art. cit.

l'Instruction publique et ses offices régionaux en approvisionnement à peu près le même nombre. Notre outillage national est donc complet dès maintenant et le moment est venu d'élargir le champ des réalisations.¹²¹

C'est dans ce contexte qu'en novembre 1927 Antoine Borrel, député de Savoie, propose la création d'un Office national du cinématographe. Il s'agissait dans un premier temps de normaliser et centraliser l'ensemble des cinémathèques et institutions locales de conservation et de prêt des films en France. Mais nous verrons que l'ambition de cette proposition de loi allait bien au-delà d'un projet d'inspiration jacobine, à un moment où la notion de cinémathèque commençait à outrepasser les frontières du cinéma éducateur. En décembre 1927, Edouard Herriot¹²² promet, dans un discours au Sénat, la création de nouvelles cinémathèques régionales et la liaison des services dépendant des ministères de l'Instruction publique, des Colonies, de l'Agriculture et de l'Hygiène¹²³, manifestant ainsi le souci de contrebalancer la parcellisation croissante des organismes de conservation. Il n'est pas impossible qu'Herriot songe alors à la proposition de Borrel qui suggérerait l'instauration d'un service rassemblant l'intégralité des films produits en France, même si la conservation n'eût pas été la seule tâche qui eût incombé à l'Office. Paul Légrise en détaille l'organisation¹²⁴ :

Cet Office – établissement public possédant l'autonomie financière – aurait coordonné et orienté les applications du cinéma dans les services relevant des administrations de l'Etat, toutes les organisations d'Etat relatives au cinéma étant rattachées à ce service, y compris la censure. L'Office aurait constitué et administré une cinémathèque nationale, c'est-à-dire rassemblant toutes les cinémathèques dépendant des différents départements ministériels¹²⁵. Un conseil d'administration de vingt membres présidés par le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts aurait été composé de personnalités du cinéma, de l'enseignement, de l'éducation morale, de la propagande ainsi que de quatre parlementaires. Le directeur aurait été nommé par décret.

Il ressort de ce projet que l'inspiration pédagogique restait prévalente dans l'idée de cinémathèque telle que comprise par les pouvoirs publics, cinémathèque qui, soit dit en passant, aurait due être administrée par un archiviste-paléographe, en raison du "travail méthodique, d'ordre et de classement, ainsi que de documentation sur ce qui se fait à

¹²¹ Id., *ibid.*

¹²² Edouard Herriot (1872-1957) était ministre de l'Instruction publique dans le gouvernement Poincaré, Antoine Borrel était membre du parti radical dont Herriot était alors le principal leader.

¹²³ P. Heuzé, "Une bibliothèque du cinéma", *Comœdia*, 26 décembre 1927.

¹²⁴ P. Légrise, "Les Institutions cinématographiques des années 1920", *Cahiers de la cinémathèque*, n° 33-34, automne 1981, p. 53.

¹²⁵ C'est nous qui soulignons.

l'étranger" que l'on aurait exigées de lui¹²⁶. Le projet n'en connut pas moins un échec lourd de conséquences pour l'intervention de l'Etat dans le patrimoine cinématographique. Proposé le 10 novembre 1927 et renvoyé devant la commission des Beaux-Arts, le rapport sur la création de l'Office national du cinématographe fut présenté à la Chambre des députés le 14 mars 1928, mais il ne fut pas discuté. Comme semble le penser Tifenn de la Godelinai, le changement de majorité le 29 avril a certainement contribué à son oubli, mais peut-être a-t-on également jugé que les institutions tant centrales que régionales déjà existantes étaient amplement suffisantes. Pour certains journalistes de l'époque, le projet semblait même voué dès l'origine à l'échec. Reprenant et analysant une déclaration d'Herriot au Sénat sur une interpellation de Joseph Brenier, sénateur de l'Isère, Jean Moncla dans *Volonté* fait preuve d'un grand scepticisme¹²⁷. Certes, le tout-puissant ministre s'était déclaré favorable à une législation sur le cinéma scolaire, reprenant la plupart des arguments désormais traditionnels favorables à l'introduction de la projection dans la leçon¹²⁸, mais Moncla y voit bien davantage une réticence que l'on pourrait qualifier de "culturelle".

Tant que la foi manquera, écrit-il, on mettra un frein à l'espérance. Qui estime à son juste prix ce moyen de propagande, cet instrument de persuasion en doit user hardiment.

Faute d'une conviction suffisante, on recule devant toutes les difficultés. La question d'argent effraye. [...] Les prix, quels qu'ils soient, ne sauraient paraître exorbitants aux financiers qui gouvernent et répartissent les milliards du budget. Le vrai, c'est qu'il n'étonne personne et aucun fournisseur qu'on projette de modifier les uniformes de l'armée tandis que l'idée de dépenser des sommes importantes pour bouleverser le matériel scolaire semble révolutionnaire.

Le ministre a répondu à l'interpellateur avec beaucoup de bon sens et une bienveillance qui masquent mal ses véritables préférences : « Ai-je besoin de dire que je ne consentirai jamais que les cinémathèques viennent à tuer les bibliothèques, le livre restera toujours l'abri et le refuge de la pensée silencieuse qui n'est pas la moins féconde. »¹²⁹

¹²⁶ Propos de Lefas, rapporteur de la proposition auprès de la Commission de l'Enseignement et des Beaux-Arts, *Journal officiel. Documents parlementaires*, Chambre des députés, session ordinaire 1928, annexe n° 5890, cités par T. Salmon de La Godelinai, "L'Ecole des chartes et le cinéma : une histoire plus ancienne qu'on ne le croit", *Gazette des archives*, n° 173, deuxième semestre 1996, p. 223.

¹²⁷ J. Moncla, "Le Cinéma éducateur", *Volonté*, 15 novembre 1927.

¹²⁸ Le texte intégral de l'intervention d'Edouard Herriot fut reproduit dans *Le Soir*, sous le titre "La Politique du cinéma", 12 novembre 1927.

¹²⁹ J. Moncla, art. cit.

Bibliothèques contre cinémathèques, culture écrite contre culture audiovisuelle ; la hantise de la substitution de l'image au livre vient frapper les politiques et l'on touche ici l'un des fondements de la résistance au cinéma, qu'il se pare d'atours pédagogiques ou esthétiques. Quoi qu'il en soit, le grand projet d'unification des différentes institutions de protection, conservation et diffusion des films à caractère éducatif dans un seul et même établissement ne verra donc jamais le jour. Il s'agit pourtant ici de l'une des rares tentatives volontaristes d'intervention de l'Etat dans le domaine encore innommé du "patrimoine cinématographique".

Pourtant, il semble bien que le cinéma scolaire – et le cinéma dans son ensemble – eussent mérité mieux. En effet, dès le milieu de la décennie, la collection des films du Musée pédagogique est dans une situation catastrophique ; les instituteurs qui l'utilisent ne cessent de se plaindre de l'état des copies et du non-renouvellement du fonds. Le recours persistant et prioritaire à ces collections s'explique par la gratuité du prêt, mais l'on "signale l'indigence des collections de films scolaires et [l'on] déplore l'état squelettique de la cinémathèque"¹³⁰, comme dans la douzième circonscription (treizième et quatorzième arrondissements). Une directrice d'école précise que

les films prêtés par le Musée pédagogique sont en mauvais état ; la collection aurait besoin d'être renouvelée et surtout enrichie. Quant aux vues, il y en a de très anciennes qui auraient besoin d'être remises au point et rajeunies, elles n'apprennent rien des nouvelles découvertes.¹³¹

A la décharge de cette honorable institution, il faut reconnaître que les bandes font l'objet d'une surexploitation notable (rappelons que vingt-neuf mille cinq cents titres furent prêtés en 1926-1927) ; autrement dit, le Musée pédagogique est victime de son succès. Il n'en reste pas moins que la situation demeurera stationnaire tout au long des années 1930 si l'on en croit les déclarations de Joseph Brenier devant la Commission Renaitour en 1937¹³². En effet, le Musée ne renouvelle pas ses collections après l'arrivée du parlant et l'état d'usure des collections devient intolérable :

La Collection des films du Musée pédagogique qui comprend plus de 40 000 sujets en films muets n'est pas renouvelée en fonction de l'usure consécutive à son utilisation ; les films les meilleurs sont réduits à la moitié de leur longueur initiale et cela au détriment, évidemment, du sujet présenté.

¹³⁰ Rapport de l'inspecteur primaire de la douzième circonscription, 4 août 1927, 2 f. mss. AdP, D2T¹/16.

¹³¹ Rapport de la directrice de l'école communale de jeunes filles de l'avenue de Versailles, 29 juillet 1927, 2 f. mss. AdP, *ibid.*

¹³² Sixième séance du Groupe interparlementaire pour la défense du cinématographe, 19 février 1937, dans *Où va le cinéma français ?* Enquête menée par Jean-Michel Renaitour, Paris, [1937], p. 188-218.

La cinémathèque des films muets du Musée pédagogique diminue en valeur tous les jours ; le Musée pédagogique n'a que quelques films sonores et parlants ; il ne peut en acquérir car les crédits alloués sont nettement insuffisants ; on nous a dit à la commission du cinéma du ministère de l'Education nationale [...] qu'il avait été dépensé en 1936, en tout et pour tout, pour les films destinés à servir à l'enseignement et l'éducation dans toute la France, 32 000 francs ! C'est une pitié !¹³³

Mais, fort heureusement, les établissements parisiens n'étaient pas seuls à communiquer des films dans l'hexagone. Avant même que le Parlant ne se généralise en France – et pour cause, puisque les Offices avaient pu s'équiper à moindres frais grâce au faible coût du matériel muet – le territoire national était largement couvert par l'implantation des Offices régionaux du cinéma éducateur¹³⁴. En 1929, l'ORCEL étend son action sur douze départements autour de Lyon, il compte neuf cents correspondants et dix-huit employés, il est doté d'un budget annuel de six cent mille francs¹³⁵, budget douze fois supérieur à celui de la Cinémathèque de la Ville de Paris. Son objectif est triple : la réunion des structures du réseau laïc en son sein¹³⁶, l'organisation de séances récréatives et éducatives composées de programmes laïcs, donc imprégnés d'un certain militantisme, et surtout la constitution d'une collection régionale de films avec un service de fiches cinématographiques¹³⁷. La cinémathèque de l'ORCEL peut alors s'enorgueillir d'un métrage qui ferait pâlir de jalousie bien des institutions parisiennes¹³⁸. Elle compte en effet plus de 645 000 mètres de films en 1928, dont 60 000 déposés par les institutions parisiennes (Service central du cinématographe agricole, Cinémathèque nationale d'Enseignement professionnel, dons d'ambassades ou d'industriels). Restent en propre 585 000 mètres, ce qui représente deux mille quatre cent quarante-sept films – avec un rythme d'acquisition effréné depuis 1924 : plus de sept cents films les deux premières années, plus de quatre cents en 1926 et 1927 qui permettent à l'ORCEL de desservir largement son aire géographique. Il est vrai que le développement des Offices régionaux n'est pas sans relation avec l'indigence des collections parisiennes, étiques ou mal entretenues.

¹³³ J. Brenier, intervention devant le Groupe interparlementaire pour la défense du cinématographe, 19 février 1937, *op. cit.*, p. 193-194.

¹³⁴ R. Borde et Ch. Perrin, *op. cit.*

¹³⁵ Celui-ci, limité à 11 000 francs en 1921, année de sa création, atteignait les 400 000 francs en 1928, cité par *Ciné-Comœdia*, "L'Office régional du cinéma éducateur", s. n., 28 mars 1928.

¹³⁶ Le 20 juin 1929, sous la présidence de Joseph Brenier, est créée la Fédération nationale des offices du cinéma éducateur.

¹³⁷ P. Ariès, *art. cit.*, p. 65.

¹³⁸ Voir **annexe n° 8** ; "L'Accroissement des collections de l'ORCEL de 1924 à 1927", p. XIX ; cf *Ciné-Comœdia*, *art. cit.*

En 1930, la France compte dix à douze mille établissements scolaires pourvus d'appareils cinématographiques, et même seize à dix-huit mille si l'on dénombre également "les écoles libres, pensionnats, foyers du soldat, les cercles, et si, annexant les œuvres post-scolaires, on inscrit les patronages divers, les municipalités, les associations de toutes sortes"¹³⁹. Par ailleurs, le sous-directeur du Musée pédagogique en charge de la cinémathèque, Lebrun, estime en 1932 que dix mille appareils sont en circulation dans l'ensemble de l'hexagone, du fait du seul Musée pédagogique¹⁴⁰. C'est dire si le cinéma a pénétré le territoire national. Dans le domaine qui nous intéresse tout particulièrement, celui de la conservation, il semble bien que la triple couverture du territoire par les Offices laïcs, fédérés en Union française des œuvres du cinéma éducateur laïc (UFOCEL), les institutions de conservation ministérielles et les cinémathèques municipales ou coopératives qu'il est à peu près impossible de dénombrer totalement, ne laisse que quelques parcelles du Sud-Ouest et de la Bretagne hors d'atteinte de la culture cinématographique¹⁴¹. En effet, nous avons pu identifier dix-sept cinémathèques dont neuf offices régionaux en 1930, certains de création récente comme l'Office du cinéma éducateur du Gard et des départements limitrophes. Les collections de l'ORCEL ont atteint plus de trois mille films, loin devant les fonds rassemblés par l'Office du Nord (mille six cent quarante-deux films), de Saint-Etienne (sept cent cinquante et un films) et du Massif central (cinq cent soixante-six films). Hormis la domination quantitative d'un grand centre de la France, il apparaît donc que ni le Nord, ni le Sud ne sont en reste. A l'exception de l'extrême Sud-Est du territoire, ainsi que des départements du Doubs, du Jura, du Territoire de Belfort, et du Haut-Rhin, les blancs de la carte s'expliquent en partie¹⁴². En effet, le grand Ouest (Bretagne et Vendée) est quadrillé par les patronages catholiques auxquels Raymond Borde et Charles Perrin rendent hommage, bien malgré eux¹⁴³. Extrêmement puissants, les réseaux confessionnels du "Bon cinéma" sont surtout implantés en province, en étroite collaboration avec la "Bonne presse". En 1925, le service de projection dirigé par l'abbé Honoré revendique l'installation de soixante nouveaux cinémas, et "le répertoire des films que peut louer aux œuvres le service des projections s'est enrichi de soixante-cinq mille mètres de nouvelles bandes, ce qui porte le total à sept cent quarante-huit mille mètres"¹⁴⁴. Quant au grand Sud-Ouest, Borde et

cf carte
1930-1931
1932-1933

¹³⁹ G.-M. Coissac, "Le Cinéma dans l'enseignement et l'éducation en France", dans *Tout-cinéma*, 1930, p. 17.

¹⁴⁰ Interview de C. Lebrun par René Chavance, dans *Liberté*, 24 avril 1932. BIFI, fonds Victor Perrot, VP 048.

¹⁴¹ Voir annexe n° 9 ; "Les Cinémathèques non commerciales en France en 1930", p. XX.

¹⁴² Voir annexe n° 10 ; "Le Maillage du territoire national par les Offices régionaux du cinéma éducateur en 1930", p. XXII.

¹⁴³ R. Borde et Ch. Perrin, *op. cit.*, p. 75.

¹⁴⁴ F. F. [sic], "XVI^e congrès des projections", *La Croix*, 10 octobre 1925.

718 mm m

Perrin y évoquent de sombres luttes de pouvoirs : Fernand Dardignac, directeur du "Cinéma scolaire" de la Ligue de l'enseignement, antenne du Musée pédagogique à Toulouse, en aurait empêché la création¹⁴⁵. Nul doute que cette situation de prééminence de la Ligue de l'enseignement fut un obstacle à la création de nombreux offices régionaux en France. Reste que la vitalité du réseau scolaire et par conséquent des cinémathèques qui y étaient liées au moment de l'apparition du Parlant fait de cet ensemble un réseau apte à transmettre la mémoire d'une période de l'histoire du cinéma qui s'appête à disparaître.

¹⁴⁵ R. Borde et Ch. Perrin, *op. cit.*, p. 30-31.

CONCLUSION

La constitution de ce réseau de cinémathèques, tenues dans un vague mépris par les historiens des cinémathèques eux-mêmes (Raymond Borde en "expédie" l'histoire en trois pages)¹, permet d'instruire un double processus d'apprentissage. Apprentissage d'un savoir, puisque les pionniers du cinéma scolaire se confrontèrent à des problèmes pratiques de stockage et de conservation des films qui jusqu'alors ne s'étaient jamais posés, mais aussi mise en œuvre d'une culture de la conservation, réflexion sur la conservation et sur l'histoire du cinéma. Or, de ce double apprentissage lié au souci d'une bonne communication des films de qualité auprès des enseignants et des scolaires à une mise en valeur purement patrimoniale des collections, il n'y a qu'un pas. En témoigne cette recommandation de Gustave Cauvin dans sa brochure de *Renseignements et instructions sur le fonctionnement de l'Office régional du cinéma éducateur* :

Certains grands films des plus émouvants, comme *La Charrette fantôme*, *Le Maître du logis*, ne font pas recette parce qu'ils sont trop moraux ; s'il existe des directeurs de cinéma assez courageux pour donner ces films, c'est aux amis de l'ORCE [*sic*] de les encourager. De même pour les grands documentaires [...] que les éditeurs ne veulent pas remettre à l'Office régional du cinéma éducateur, [...] parce qu'[ils] s'imaginent, bien à tort, que l'Office régional du cinéma éducateur leur fait une déloyale concurrence. [Au contraire], les directeurs de salles publiques de cinématographe y trouveront un avantage et une excellente publicité, parce que les enfants feront de la réclame excellente auprès de leurs parents pour qu'ils aillent admirer les films cités plus haut, qui sont autant de leçons d'énergie et des merveilles de l'art cinématographique.²

D'une certaine manière, les questions posées à l'occasion de la mise en œuvre de ces "conservatoires cinématographiques scolaires" devaient se retrouver en des termes analogues, lorsque se fit sentir le besoin d'une cinémathèque-musée du cinéma où la seule évolution esthétique du septième art tiendrait lieu de justification. D'ailleurs nombre de critiques se sont précocement demandé s'il était historiquement pertinent et esthétiquement nécessaire de conserver les films, avec quelques nuances selon que ces

¹ Voir R. Borde, *op. cit.*, p. 35-37.

² G. Cauvin, *Renseignements et instructions...*, *op. cit.*, p. 7-8.

interrogations dataient des vingt premières années du cinéma ou de la première décennie du parlant. C'est le cas d'Emile Vuillermoz qui en 1917 s'interroge sur la valeur historique des films contemporains, c'est-à-dire représentant le monde des années 1910³, et qui vingt ans plus tard déplore la perte irréparable des chefs-d'œuvre du muet, films suédois "de la grande époque", français désormais classiques ou d'avant-garde, pour lesquels il réclame la création d'une cinémathèque nationale et un "classement" inspiré de celui des Monuments historiques⁴. Une semblable déploration fut pratiquée par nombre de ses confrères ; un certain G. Rhum par exemple a l'originale idée de dresser un bilan des adaptations cinématographiques de Victor Hugo à l'occasion du cinquantième de sa mort, pour s'apercevoir que la plupart de ces films ne sont plus visibles au moment où il écrit, qu'il s'agisse des *Misérables* d'Albert Capellani (France, 1913), ou d'Henry Fescourt (France, 1926), ou de *L'Homme qui rit* de Paul Lény (Etats-Unis, 1928). Il regrette qu'un film "qui a terminé sa carrière, n'a plus de raison d'être aux yeux des cinéastes, et singulièrement un film muet, fût-il un chef-d'œuvre indiscuté, doit être la proie des flammes pour cela même qu'il n'est pas parlant"⁵, et se désole de ne pouvoir se fier qu'à sa mémoire.

Il n'en reste pas moins que jusque dans les années 1930, la mise en place d'une cinémathèque nationale est au centre des débats parlementaires consacrés au cinéma, dans une perspective certes différente de celle abordée par les militants du cinéma éducateur, mais toujours inspirée par des préoccupations pédagogiques. C'est du moins sous cet angle que l'on envisage le "Cinéma des chefs-d'œuvre", ou "Comédie française du cinéma" ou encore "Académie nationale du film" devant la commission inter-parlementaire de 1937. Pierre Laffitte, instigateur au Studio 28 d'une initiative de ce genre baptisée "Conservatoire international du film", conclut ainsi son rapport :

Le principal caractère de cette réalisation devra être au premier chef éducatif et démocratique. Éducatif dans la présentation ; démocratique par son accessibilité. [...] Le grand film commenté, morceau de résistance du spectacle, serait dans notre esprit, accompagné de quatre autres genres de chefs-d'œuvre, un documentaire, une fantaisie (dessins animés), un film d'amateur, [...] enfin les actualités sélectionnées du mois correspondant de l'année passée. [...] Mais ce cinéma éducatif ne remplira

³ E. Vuillermoz, "Archives", *Le Temps*, 17 octobre 1917, p. 1 ; article publié intégralement en annexe n° 11, p. XXIV.

⁴ E. Vuillermoz, "La Scandaleuse destruction des archives du cinéma", *Excelsior*, 22 novembre 1937. BIFI, fonds Victor Perrot, VP 044.

⁵ G. Rhum [sic], "Victor Hugo au cinéma", *Arts et métiers graphiques*, n° 47, 1^{er} juin 1935, p. 68.

⇒ compilation des scènes ciné depuis les 60'

Table sur la survie des la dernière séance ~ farouche

vraiment sa mission que s'il est essentiellement démocratique, d'un prix accessible à tous, comme un musée. Le droit d'entrée devra être modique.⁶

Ainsi plane sur cette initiative l'esprit du musée, éducatif parce que le cinéma est désormais partie prenante de la culture et doit à ce titre être enseigné comme une expression artistique, mais aussi parce qu'en 1937 se ressent le poids de trente ans de cinéma scolaire dont l'unique justification était sa vertu pédagogique.

Ainsi peut-on dire que dans cet univers méconnu du cinéma éducateur se joue une partie de la mémoire du cinéma, où l'activité la plus étroitement pédagogique est indissociable de l'utilisation des cinémathèques, nouvel outil de mémoire mis en œuvre grâce à la prise de conscience de la qualité de témoignage du cinématographe. Elle participe pleinement de la légitimation du nouveau spectacle aux yeux des élèves comme à ceux des fonctionnaires de l'Instruction publique. De même, les problèmes concrets de conservation et de mise à disposition des films, résolus tant bien que mal par l'expérience du cinéma éducateur, furent-ils à la source de pratiques patrimoniales à savoir de conservation des richesses artistiques nationales, legs dont Henri Langlois, Jean Mitry et Georges Franju furent d'inconscients héritiers.

⁶ P. Laffitte, intervention devant le Groupe interparlementaire pour la défense du cinématographe, 20 janvier 1937, *op. cit.*, p. 30-31.

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

Nous avons divisé cette présentation des documents utilisés dans notre mémoire en trois parties, les documents d'archives d'une part, les sources imprimées de l'autre et la bibliographie enfin, n'y reportant que ce qui nous a été directement utile pour la rédaction de ce travail. Il ne s'agit donc pas d'une présentation exhaustive de l'ensemble des sources utilisées pour la thèse. Pour une présentation commentée des sources et de la bibliographie, nous renvoyons à notre mémoire de Diplôme d'études approfondies soutenu en juin 1996¹. Toutefois, nous nous sommes efforcé d'offrir ici un panorama assez large des études sur le cinéma scolaire, tout en n'occultant ni l'histoire culturelle ni l'histoire générale du cinéma qui sous-tendent l'ensemble de notre recherche.

I. DOCUMENTS D'ARCHIVES ET SOURCES MANUSCRITES

1. Archives de Paris

a. Affaires sociales

Subventions à des sociétés diverses

- DX⁶, n° 18 : subvention à la société du cinéma éducateur du 2^e arrondissement, année 1918.

¹ *Mémoires du cinéma, op. cit.*, p. 38-70.

b. Beaux-Arts de la ville de Paris

Commission du Vieux-Paris

- VR 52 : correspondance, vœux, projets, budget, 1904 environ-1927.

Budget et subventions à des sociétés artistiques

- VR 77 : années 1909-1925.
- VR 78 : années 1924-1930.

c. Enseignement

- D. 2T¹ /16 : divers, dont Cinéma dans les écoles, 1922-1929.

2. Bibliothèque de l'Image-Filmothèque (BIFI), fonds Victor Perrot

- VP 002 : cartes concernant le cinéma, notes et souvenirs personnels, 1880-1934.
- VP 003 : correspondances diverses, 1914-1954.
- VP 004 à VP 007 : dossiers concernant la presse cinématographique et les articles de Victor Perrot, coupures de presse, correspondances diverses, 1918-1934.
- VP 034 et VP 035 : dossiers concernant les catholiques et le cinéma, coupures de presse, 1920-1926.
- VP 036 à VP 038 : dossiers concernant la propagande et censure cinématographique, coupures de presse, correspondances diverses concernant les méfaits du cinéma, 1913-1952.
- VP 044 à VP 056 : dossiers concernant les cinémathèques, les projets de musées du cinéma (notamment le Musée ~~du~~ la parole et du geste), conservation des films et la création des archives cinématographiques de la ville de Paris, coupures de presse, correspondance et notes, 1912-1954.

- VP 064 et VP 065 : documentation sur les congrès du cinématographe (Congrès national du cinématographe sur l'art à l'école de 1923, Congrès national du cinématographe de 1926), 1921-1926.
- VP 079 : dossier concernant la cinémathèque de la société Gaumont, coupures de presse, correspondance, plans, photographies et notes, 1914-1924.

3. Département des Arts du spectacle de la BnF (collection Léon Moussinac)

- 4°-COL-10/25 : correspondance relative au cinéma, 1920-2 avril 1936 et pièces non datées, dont lettre de Georges-Michel Coissac à Léon Moussinac, 1 f. ms., 20 mars 1923.

II. SOURCES IMPRIMÉES

1. Recueils d'articles (fonds Rondel, dépt des Arts du spectacle de la BnF)

- Rk 580 : BRUNSCHWICK, René. "Enquête sur une bibliothèque du film" parue dans *les Cahiers de la République des lettres*, automne 1927.
- Rk 581 : la Cinémathèque nationale du Trocadéro, recueil factice d'articles parus en 1933.
- Rk 582 (I) : bibliothèques, filmathèques [sic] et archives du cinéma, (1921-1934), recueil factice.
- Rk 582 (III) : Cercle du Cinéma, Cinémathèque française (1936-1963), recueil factice.
- Rk 620 : recueil factice d'articles sur le cinéma dans l'enseignement.
- Rk 629 : recueil factice d'articles sur le cinéma éducateur.

- Rk 691 à 693 : trentenaire du cinéma (1925), recueil factice.

2. Almanachs et périodiques²

Almanach du cinéma, 1922-1924, puis *Annuaire général de la cinématographie*, 1925-1932. Paris : Cinémagazine éditions.

Catalogue des films de la cinémathèque de la ville de Paris. Paris : cinémathèque de la ville de Paris, 1935.

Catalogue français des films éducatifs. Paris : comité français de l'Institut international du cinématographe éducatif, 1934.

Cinéa-Ciné pour tous, hebdomadaire illustré, dir. et réd. Jean Tedesco et Pierre Henry. 1923-1932.

Cinémagazine, hebdomadaire, dir. Georges Loiseau, puis André Tinchant en 1921, réd. Jean Pascal et Adrien Maître. 1921-1935.

La Cinématographie française, hebdomadaire, dir. Paul de la Borie, puis Paul-Auguste Harlé en 1924, réd. Marcel Colin-Reval. 1918-1966.

Le Cinéma, annuaire de la projection fixe et animée. Paris : Charles Mendel, 1911.

Le Cinéopse, mensuel, dir. et réd. Georges-Michel Coissac. 1919-1939.

Ciné pour tous, hebdomadaire, puis bimensuel, dir. et réd. Pierre Henry. 1920-1923.

Le Fascinateur, mensuel, dir. et réd. Georges-Michel Coissac. 1903-1939.

Liste complète des principaux films instructifs, scientifiques, documentaires et de voyage. Paris : publication de *Cinéma-revue*, 1912.

Tout cinéma, annuaire général illustré du monde cinématographique. Paris : publications Filma, 1917-1939.

² La liste des périodiques consultés a été établie d'après les inventaires du Fonds Rondel au département des Arts du spectacle de la BnF, ainsi que d'après le *Catalogue des périodiques français et étrangers consacrés au cinéma et conservés au Département des périodiques de la BN*, par P. Moulinier, Paris, IDHEC, 1963, 167 p.

3. Essais et témoignages antérieurs à 1940

ARNAUD, Etienne, et BOISYVON. *Le Cinéma pour tous*. Paris : Garnier, 1922. VII-292 p.

BESSOU, Auguste. *Rapport général sur l'emploi du cinématographe dans les différentes branches de l'enseignement*. Edité par le Ministère de l'Instruction publique, commission extra-parlementaire. Paris : s.n. d'éd., 1920. 55 p.

BRAUN-LARRIEU, André. *Le Rôle social du cinéma*. Paris : éditions du Cinéopse, 1938. 190 p. Préface de G.-M. Coissac.

CAUVIN, Gustave. *Vouloir. Rapport sur l'activité et le développement de l'Office régional du cinéma éducateur de Lyon en 1927*. Lyon : Office régional du cinéma éducateur, 1928. 64 p.

CAUVIN, Gustave. *Persévérer. Rapport sur l'activité et le développement de l'Office régional du cinéma éducateur de Lyon en 1928*. Lyon : Office régional du cinéma éducateur, 1929. 156 p.

CAUVIN, Gustave. *Dix ans après... Rapport sur l'activité et le développement de l'Office régional du cinéma éducateur de Lyon en 1930*. Lyon : Office régional du cinéma éducateur, 1931. 111 p.

COISSAC, Georges-Michel. "Histoire du cinéma éducateur en France", dans *Annuaire de la cinématographie*. Paris : publications Ciné-journal, 1917-1918, p. 429-456.

COISSAC, Georges-Michel. "Le Cinéma, son passé, son présent, son avenir", dans *Annuaire de la cinématographie*. Paris, publications Ciné-journal : 1917-1918, p. 457-507.

COISSAC, Georges-Michel. *Histoire du cinématographe des origines à nos jours*. Paris : Cinéopse-Gauthier Villars, 1925. 604 p.

COISSAC, Georges-Michel. *Le Cinématographe et l'Enseignement, nouveau guide pratique*. Paris : Larousse-Cinéopse, 1926. 202 p.

COISSAC, Georges-Michel. "le Cinéma dans l'enseignement et l'éducation en France", préface à *Tout Cinéma, annuaire général illustré du monde cinématographique*. Paris : publications Filma, 1931, p. 13-36.

COLLETTE, A. *Les Publications cinématographiques d'enseignement*/ Paris : Gauthier Villars-Pathé Consortium cinéma, 1922. 1648 p.

Institut International de Coopération Intellectuelle (IICI). *Le Rôle intellectuel du cinéma*. Paris : Société des Nations-IICI, 1937. 289 p.

KRESS, Ernest. *Conférences sur la cinématographie*. T. I : *les appareils, le plein-air, le théâtre*. Paris: comptoir d'éditions *Cinéma-Revue*, 1912. 217 p.

LEFRANC, E. *L'Evolution de l'art dramatique : le cinéma. Cours de l'Institut supérieur ouvrier, 1932-1933*. Paris : publications de l'Institut supérieur ouvrier, 1932-1933. 51 p.

MATUSZEWSKI, Boleslaw. *Une nouvelle source de l'histoire. Création d'un dépôt de cinématographie historique*. Paris : imprimerie Noizette et C^{ie}, 1898. 12 p.

MATUSZEWSKI, Boleslaw. *La Photographie animée. Ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*. Paris : imprimerie Noizette et C^{ie}, 1898, 20 p.

MOUSSINAC, Léon. *L'Age ingrat du cinéma*. Paris : éditions du Sagittaire, 1946. 189 p. Comprend *Naissance du cinéma*, 1925, *le Cinéma soviétique*, 1928, *Panoramique du cinéma*, 1929.

Où va le cinéma français ? Enquête menée par M. Jean-Michel Renaitour. Paris : éditions Baudinière, s. d. [1937]. 478 p.

PICHON, Charles. *Le Cinéma et la vie, le film d'idées est-il possible ?* Paris : Spès, 1927. 16 p.

POULAIN, Edouard. *Contre le cinéma, école du vice et du crime. Pour le cinéma, école d'éducation, moralisation et vulgarisation*. Besançon : imprimeries de l'Est, mars 1917. 189 p.

FR | *Proposition de loi tendant à la création d'un Office national du cinématographe*. Chambre des Députés, n° 5030, s.l., s.n. d'éd., 1926.

REBOUL, Eugène. *Le Cinéma scolaire et éducateur*. Paris : Presses universitaires de France, 1926. 98 p.

RHUM, G. [sic]. "Victor Hugo au cinéma", dans *Arts et métiers graphiques*, n° spécial *Victor Hugo, 1885-1935*, 1^{er} juin 1935, n° 47, p. 67-72.

RIOTOR, Léon, *Propositions et rapports sur le cinématographe scolaire*. Paris : Conseil municipal de Paris, 1919-1925. 110 p.

TURPAIN, A. *Le Cinématographe. Histoire de son invention. Son développement. Son avenir, conférence faite à Limoges le 20 avril 1918*. 1^{ère} édition. s. l. : Association française pour l'avancement de la science, 1918. 2^e édition. Paris : Gauthier-Villars, 1924. XII-84 p. Coll. "conférences scientifiques".

VUILLERMOZ, Emile. "Archives", dans *le Temps*, 17 oct. 1917, p. 1.

III. BIBLIOGRAPHIE

1. Problèmes de méthodologie

BABELON, Jean-Pierre, et CHASTEL, André. *La Notion de patrimoine*. Paris : Liana Lévi, 1994. 142 p.

BORDE, Raymond. "Archives, spectacles, recherches : état d'une réflexion", dans *Cinéma sans frontières, 1896-1918*, dir. Roland Cosandey et François Albera. Lausanne : Nuit blanche-Payot Lausanne, 1995, p. 13-17.

CHARTIER, Roger. "Lecteurs dans la longue durée : du *codex* à l'écran", dans *Histoires de la lecture. Un bilan des recherches*, actes du colloque des 29 et 30 janvier 1993, dir. Roger Chartier. Paris : IMEC éditions-éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1995, p. 271-283.

CHARTIER, Roger. *Culture écrite et société. L'Ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècle)*. Paris : Albin Michel, 1996. 241 p.

CHOAY, Françoise. *L'Allégorie du patrimoine*. Paris : Seuil, 1992. 273 p.

COLLARD, Claude, GIANNATTASIO, Isabelle, et MELOT, Michel. *Les Images dans les bibliothèques*. Paris : Cercle de la librairie, 1995. 390 p.

Ecoutez voir... La communication du patrimoine audiovisuel. Résumé des communications des rencontres internationales organisées par l'INA et l'Etablissement de la Bibliothèque de France. Bordeaux, 29-31 mars 1990. Paris : INA, 1990. 91 p.

Ecrits, images et sons dans la Bibliothèque de France, textes et images réunis par Christian Delage. Paris : Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine (IMEC), 1991. 182 p.

GODARD, Jean-Luc. "Les Cinémathèques et l'histoire du cinéma", dans *Travelling*, n° 55, été 1979, p. 119-136.

HASKELL, Francis. *L'Amateur d'art*. Paris : Librairie générale française-le livre de poche, 1997. 351 p.

MARIE, Michel. "Mémoires des origines, origines de la mémoire", dans *Histoires du cinéma, nouvelles approches*, Michel Marie (éd.). Paris : publications de la Sorbonne-Fernand Nathan, 1989, p. 29-37.

NAUD, Gérard. "Le Patrimoine audiovisuel", dans *la Gazette des archives*, n° 111, 4^e trimestre 1980, p. 235-237.

NORA, Pierre. "Comment écrire l'histoire de France", dans *les Lieux de mémoire*. T. III : *Les France*. Vol. 1 : *Conflits et partages*. Paris : Gallimard, p. 11-32.

PAÏNI, Dominique. "Conserver pour transmettre", dans *Cinémathèque*, n° 2, décembre 1992, p. 100-104.

PAÏNI, Dominique. "La Résurgence du fragment", dans *le Cinéma, un art moderne*. Paris : éditions Cahiers du cinéma, 1997, p. 141-147.

PEROTIN-DUMONT, Anne. "l'Audiovisuel, nouveau territoire de la conservation", dans *la Gazette des archives*, n° 109, 2^e trimestre 1980, p. 91-124.

POULOT, Dominique. *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*. Paris : Gallimard, 1997. 406 p.

RIOUX, Jean-Pierre, et SIRINELLI, Jean-François, dir. *Pour une histoire culturelle*. Paris : éditions du Seuil, 1997. 456 p.

2. Histoire du cinéma, histoire culturelle

CACERES, Benigno. *Histoire de l'éducation populaire*. Paris : éditions du Seuil, 1964, 255 p.

CHARTIER, Anne-Marie, et HEBRARD, Jean. *Discours sur la lecture, 1880-1980*. Paris : Bibliothèque Publique d'Information-Centre Georges Pompidou, s. d. 525 p.

Le Cinéma des années folles, dir. Marcel Oms. Perpignan : *Cahiers de la cinémathèque* n° 33-34, automne 1981. 248 p.

Le Cinéma des premiers temps, dir. Marcel Oms. Perpignan : *Cahiers de la cinémathèque*, n° 29, 1980. 231 p.

- COINTET, Michèle. *Histoire culturelle de la France, 1918-1958*. Paris : CDU-SEDES, 1988. 287 p.
- CRUBELLIER, Maurice. *Histoire culturelle de la France, XIX^e-XX^e siècles*. Paris : Armand-Colin, 1974. 454 p.
- JEANNE, René, et FORD, Charles. *Histoire encyclopédique du cinéma*. T. I : *Le Cinéma français, 1895-1929*. Paris : Robert-Laffont, 1965. 375 p.
- LANGLOIS, Henri. *Trois cents ans de cinéma. Ecrits*. Paris : éditions Cahiers du cinéma-Cinémathèque française, 1986. 380 p.
- LAPIERRE, Marcel. *Les Cent visages du cinéma*. Paris : Grasset, 1948. 716 p.
- LEGLISE, Paul. *Histoire de la politique du cinéma français*. T. I : *Le Cinéma et la Troisième République*. Paris : Filméditations, 1976. 328 p.
- LEPROHON, Pierre. *Cinquante ans de cinéma français*. Paris : Editions du Cerf, 1954. 190 p.
- Masses et cultures de masse dans les années 1930*, dir. Régine Robin. Paris : Editions ouvrières, 1991. 235 p.
- MITRY, Jean. *Histoire du cinéma, art et industrie*. Paris : éditions universitaires
- T. II : *1915-1925*. 1969. 520 p.
 - T. III : *1923-1930*. 1973. 631 p.
 - T. IV : *Les Années Trente*. 1980. 735 p.
- ORY, Pascal. *La Belle Illusion, culture et politique sous le signe du Front Populaire, 1935-1938*. Paris : Plon, 1994. 1033 p.
- SADOUL, Georges. *Histoire générale du cinéma*. Paris : Denoël
- T. III : *Le Cinéma devient un art (l'Avant-guerre), 1909-1914*. 1973. 443 p.
 - T. IV : *Le Cinéma devient un art (la Première Guerre mondiale), 1914-1920*. 1974. 589 p.
 - T. V : *L'Art muet (l'Après-guerre en Europe), 1919-1929*. 1975. 568 p.
 - T. VI : *L'Art muet (Hollywood, la fin du Muet), 1910-1929*, 1975. 589 p.
- SADOUL, Georges. *Le Cinéma français, 1890-1962*. Paris : Flammarion, 1981. 289 p.
- Une histoire du cinéma*. Catalogue de l'exposition du Musée national d'Art moderne. Paris : CNAC-Pompidou, 1976. 237 p.

Les Vingt premières années du cinéma français. Actes du colloque international de la Sorbonne nouvelle, 4-6 novembre 1993, dir. Michèle Lagny, Michel Marie et Vincent Pinel. Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle-AFRHC, 1996, 510 p.

3. Cinémathèques et cinéma scolaire

Albert Kahn (1860-1940). Réalités d'une utopie, dir. Jeanne Beausoleil et Pascal Ory. Boulogne : Musée Albert-Kahn-département des Hauts de Seine, 1995. 407 p.

ARIES, Paul. "Le Cinéma éducateur dans les années Trente ou la laïcité au service du cinéma", dans *1895, bulletin de l'AFRHC*, n° 14, juin 1993, p. 62-75.

Autour du monde : Jean Brunhes, regards d'un géographe, regards de la géographie, dir. Jeanne Beausoleil. Catalogue de l'exposition du musée Albert Kahn. Paris : Musée Albert-Kahn-VILO, 1993. 347 p.

BANDY, Mary Lea. "Iris Barry et le MOMA", dans *Cinémathèque*, n° 2, déc. 1992, p. 105-111.

BOLEN, Francis. "Un historien oublié : G. M. Coissac", dans *Ecran*, n° 40, 1975, p. 5-6.

BORDE, Raymond. *les Cinémathèques*. Lausanne-Paris : l'Age d'homme, 1983. 254 p.

BORDE, Raymond, et PERRIN, Charles. *Les Offices du cinéma éducateur et la survivance du muet, 1925-1940*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1992. 120 p.

BOUDRIE, Henri. "Guillaume-Michel Coissac [sic], écrivain régionaliste, historien du cinéma (20 février 1868-26 février 1946)", dans *Lemouzy*, 1991, n° 117, p. 95-108.

BUZZINI, Christine. "La Propagande par le cinéma au ministère de l'Agriculture", dans *1895, bulletin de l'AFRHC*, n° 18, été 1995, p. 129-143.

DEVOS, Emmanuelle, et DE PASTRE, Béatrice. "La Cinémathèque de la ville de Paris", dans *1895, bulletin de l'AFRHC*, n° 18, été 1995, p. 107-121.

DUVIGNEAU, Marion & Michel. "Les Archives du service cinématographique du ministère de l'Agriculture", dans *la Gazette des archives*, n° 173, 2^e trimestre 1996, p. 190-200.

FERET, Brigitte. "Le Cinéma scolaire et familial du Cheylard (Ardèche)", dans *la Gazette des archives*, n° 173, 2^e trimestre 1996, p. 201-205.

GAUTHIER, Christophe. "La Conservation et la consultation des films dans les années 1920 : l'exemple de la Cinémathèque Gaumont", dans *la Gazette des archives*, n° 173, 2^e trimestre 1996, p. 225-230.

GUILLEMOTEAU, René. *Du Musée pédagogique à l'Institut pédagogique national (1879-1956)*. Paris : Centre National de Documentation Pédagogique (CNDP), 1978. 133 p.

KUNTZMANN, Nelly. *Des images pour le dire, des mots pour le voir. Prémises de la culture audiovisuelle, éducation et bibliothèques, 1895-1940*. Mémoire de recherche pour le diplôme de conservateur de bibliothèque. Villeurbanne : ENSSIB, 1995. 112 p.

LA GODELINAIS, Tifenn de. "L'Ecole des chartes et le cinéma, une histoire plus ancienne qu'on ne le croit", dans *la Gazette des archives*, n° 173, 2^e trimestre 1996, p. 221-224.

LANG, André. *Le Tableau blanc*. Paris : Horizons de France, 1948. 243 p.

LANGLOIS, Georges-Patrick, et MYRENT, Glenn. *Henri Langlois, premier citoyen du cinéma*. Paris : Denoël, 1986, 444 p.

LEFEBVRE, Thierry. "La Collection des films du docteur Doyen", dans *1895, bulletin de l'AFRHC*, n° 17, décembre 1994, p. 100-114.

LEFEBVRE, Thierry, et MANNONI, Laurent. "La Collection des films de Lucien Bull (Cinémathèque française)", dans *1895, bulletin de l'AFRHC*, n° 18, été 1995, p. 145-151.

PERRON, Tanguy. "Le Contrepoison est entre vos mains, camarades. CGT et cinéma au début du siècle", dans *le Mouvement social*, n° 172, juillet-septembre 1995, p. 21-38.

RAVAT, Antoine. "Histoire de la cinémathèque de Saint-Etienne au temps de l'office du cinéma éducateur (1922-1952)", dans *Bulletin du Vieux Saint-Etienne*, 1995, n° 178, p. 61-71.

RAVE, Albert. "Naissance et activités de l'UFOCEL", dans *Regards neufs sur le cinéma*, dir. Jacques Chevallier. Paris : Seuil, 1953, p. 399-403.

ROUD, Richard. *Henri Langlois, l'homme de la cinémathèque*. Paris : Belfond, 1985. 223 p.

SENTILHES, Armelle. "L'Audio-visuel [sic] au service de l'enseignement : projections lumineuses et cinéma scolaire, 1880-1940", dans *la Gazette des archives*, n° 173, 2^e trimestre 1996, p. 165-182.

The Will Day historical collection of cinematograph and moving picture equipment, dir. Michelle Aubert, Laurent Mannoni, et David Robinson. 1895, revue de l'AFRHC, n° hors-série, octobre 1997, 207 p.

TOULET, Emmanuelle. "Louis Delluc, père posthume de la sauvegarde cinématographique ?", dans *Catalogue du troisième festival international "Cinémémoire"*. Paris : Cinémémoire, 1993, p. 147-148.

WEBER, Alain. *Ces films que nous ne verrons jamais*. Paris : L'Harmattan, 1995. 302 p.

**Ecole Nationale Supérieure
des Sciences de l'Information
et des Bibliothèques**

Diplôme de conservateur de bibliothèque

ANNEXES

A L'ECOLE DE LA MEMOIRE

**La constitution d'un réseau de cinémathèques en milieu scolaire
(1899-1928)**

Christophe Gauthier

Sous la direction de

M. Pascal Ory,

professeur à l'université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines

1998

ANNEXE N° 1

CHRONOLOGIE DU CINEMA EDUCATEUR DE 1898 A 1928

Sources :

- R. BORDE et Ch. PERRIN, *Les Offices du cinéma éducateur et la survivance du muet, 1925-1940*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1992, 120 p.
- G.-M. COISSAC, *Le Cinématographe et l'enseignement, nouveau guide pratique*, Paris, Larousse-Cinéopse, 1926, 202 p.
- Id., "Le Cinéma dans l'enseignement", dans *Annuaire de la cinématographie*, éditions Ciné-Journal, 1917-1918, p. 431-456.
- A. SENTILHES, "L'Audio-visuel au service de l'enseignement : projections lumineuses et cinéma scolaire, 1880-1940", dans *la Gazette des archives*, n° 173, 2^e trimestre 1996, p. 165-182.

1898 : Proposition de création d'un "musée d'archives cinématographiques" à Paris par Marsoulan, conseiller municipal.

1899 (25 mars) : Première séance publique de cinéma appliqué à l'éducation dans le cadre de l'Œuvre française des conférences populaires cinématographiques (Paris, II^e arrondissement).

1899 (15 août) : Article du docteur Doyen dans la *Revue critique de médecine et de chirurgie* sur le rôle du cinéma dans l'enseignement de la chirurgie.

1906 : Seconde proposition de création d'un "musée cinématographique" à Paris par Henri Turot, conseiller municipal.

1907 : Première séance de cinématographe scolaire (école de la rue Vitruve, Paris, XIII^e arrondissement)

1910 : Congrès international de Bruxelles : premier rapport sur le cinématographe scolaire présenté par Edmond Benoît-Lévy, producteur et exploitant cinématographique, Léopold Bellan, directeur de la Société d'enseignement moderne, et Coissac.

1911 : Introduction du cinéma dans les leçons de géographie du professeur Brucker, au lycée Hoche de Versailles.

1911 : Troisième proposition de création d'un "musée de la parole et du geste" (films d'actualité et enregistrements phonographiques) à Paris par Emile Massard, conseiller municipal.

✦ **1912 (mai)** : Vœux de Léon Riotor sur la création d'une "bibliothèque des films d'enseignement ou cinémathèque" à l'occasion du congrès de la société "l'Art à l'école".

1913 : Introduction du cinéma dans l'enseignement aux lycées Condorcet, Louis-le-Grand, Voltaire, Fénelon, Jules-Ferry.

1913 : A. Collette, directeur de l'école de la rue Etienne-Marcel (Paris, II^e arrondissement) acquiert un appareil de projection cinématographique pour son école et crée à cette occasion la Société des amis de l'école.

1914 : Première leçon-type assistée du cinématographe de Collette à l'école de la rue des Jeûneurs en présence de Léopold Bellan

1914 (3 juillet) : Causerie de Léopold Bellan, salle Villiers, sur l'intervention du cinéma dans les milieux scolaires, en présence de Louis Liard, vice-recteur de l'Académie de Paris.

1915 (23 novembre) : Jean-Louis Breton, directeur de l'Office national des recherches et des inventions dépose un projet de commission d'études extra-parlementaire sur "la généralisation du cinéma dans l'enseignement", Paul Painlevé étant ministre de l'Instruction publique.

1916 (23 mars) : Institution par décret de la commission extra-parlementaire sur le cinéma dans l'enseignement.

1919 (27 décembre) : Projet de délibération de Léon Riotor au conseil municipal de Paris sur l'organisation de séances cinématographiques dans les écoles.

1920 : rédaction du rapport de la commission sur le cinéma dans l'enseignement par Auguste Bessou ; création dans la foulée du service de prêt cinématographique du Musée pédagogique.

1920 (29 mai) : Vœu de la commission du Vieux-Paris en faveur de la recherche rétrospective de films documentaires intéressant l'histoire de Paris et du département de la Seine.

1921 (20 janvier) : Publication du *Rapport sur la conservation des films cinématographiques intéressant l'histoire de Paris* par Victor Perrot dans le *Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris*.

1921 (18 février) : Adoption au conseil municipal de Paris de trois projets de délibération intéressant le cinéma dont l'un préconise le recensement des films d'enseignement et la création d'une cinémathèque.

1921 (11 mars) : Vote du Conseil municipal en faveur de la création des archives cinématographiques et historiques de la Ville de Paris.

1921 (mai) : Organisation du cinéma scolaire à Lyon par Gustave Cauvin sous l'autorité d'Edouard Herriot, maire de la ville.

1921 (20 novembre) : Circulaire du Ministère de l'Instruction publique accordant aux écoles s'équipant d'un appareil cinématographique une subvention d'un tiers de la dépense.

1922 : Création de la "Filmathèque pédagogique de Saint-Etienne et de la Loire" sous la direction d'Eugène Reboul.

1922 (20-23 avril) : Congrès de la Société "l'Art à l'école" au Conservatoire national des Arts et métiers, à l'instigation de Léon Riotor président de la société ; présentation d'un rapport sur "la vulgarisation scolaire par le cinéma", projection de films d'enseignement, exposition d'appareils.

1923 (printemps) : Création du Service central du cinématographe agricole (cinémathèque du ministère de l'Agriculture).

1923 (30 juin) : Loi de finances exemptant d'impôt les séances de cinéma scolaire et les représentations cinématographiques dont le prix d'entrée est inférieur à 50 centimes.

1923 (novembre) : Création de l'Office cinématographique de Lorraine par Simonnot, ancien organisateur de musée pédagogique de Strasbourg.

1924 (mai) : Inauguration de l'exposition "l'Art dans le cinéma français" au musée Galliéra à Paris. Une importante section de cette exposition est consacrée au cinéma d'enseignement.

1925 (11 janvier) : Déclaration à la préfecture du Rhône de la création de l'Office régional du cinéma éducateur de Lyon (ORCEL) sous la présidence de Jules Brenier, séant de l'Isère et sous la direction de Gustave Cauvin.

1925 (14 décembre) : Vote au Conseil municipal de Paris de la création de la cinémathèque scolaire de la Ville de Paris.

1926 (1^{er} janvier) : Ouverture de la cinémathèque municipale de la Ville de Paris, 14 rue de Fleurus, sous la direction d'Adrien Bruneau, inspecteur de l'enseignement artistique dans les écoles professionnelles.

1926 (27 janvier) : La cinémathèque de la Ville de Paris abrite officiellement dans ses murs la cinémathèque centrale (ou nationale) d'enseignement professionnel, toujours sous la direction d'Adrien Bruneau.

1926 (2 janvier) : Circulaire du ministère de l'Instruction publique recommandant la création de cinémathèques en province de manière à décentraliser l'organisation du prêt du Musée pédagogique.

1926 (27 sept.-3 oct.) : Congrès international du cinématographe à Paris organisé par L'Institut international de coopération intellectuelle : vœux émis en faveur du cinéma scolaire.

1927 : Création de l'Office algérien du cinéma éducateur (OACE) sous la direction de René Pestre, professeur à l'Ecole normale d'instituteurs de Bouzareah.

1927 (15 janvier) : Création de l'Office cinématographique d'enseignement et d'éducation de la Région Nord (OCEN) à Lille sous la direction de Georges Selliez, président des Amicales laïques du Nord.

1927 (10 novembre) : Dépôt d'une proposition de loi par le député Antoine Borrel sur la création d'un Office national du cinématographe, comprenant un centre de ressources sur le cinéma d'enseignement et une cinémathèque ; le projet n'aboutira jamais.

1928 (11 mars) : Premier congrès du cinéma éducateur organisé à Lyon à l'initiative de l'ORCEL.

1928 (1^{er} juillet) : Création de la Cinémathèque régionale du Massif central, sous la direction de Joseph Soleil, professeur à l'Ecole normale d'instituteurs de Clermont-Ferrand.

1928 (décembre) : Création de l'Office du cinéma scolaire et éducateur de la région stéphanoise sous la direction d'Eugène Reboul. Cet Office prend la succession de la filmathèque pédagogique créée en 1922.

1928 : Création de l'Office cinématographique d'enseignement et d'éducation de Paris (OCEEP) sous la direction d'Auguste Bessou. Le siège social est à la cinémathèque de la Ville de Paris

1929 (24 janvier) : Dépôt des statuts de la création de l'Office du cinéma éducateur du Gard et des départements limitrophe, sous la direction d'Arthur Gauthier, instituteur.

ANNEXE N° 2

VICTOR PERROT : « APPEL DU VIEUX-MONTMARTRE AUX POUVOIRS PUBLICS, AU CONSEIL MUNICIPAL DE PARIS, A LA COMMISSION DU VIEUX PARIS, A TOUTES LES SOCIÉTÉS SAVANTES ET A LA PRESSE »

Source : BIFI, fonds Victor Perrot, VP 007, procès verbal de la séance du Vieux-Montmartre du 7 septembre 1918, 1 f. ms. daté du 16 sept. 1918.

[recto] « Le Vieux-Montmartre après avoir constaté :

1. que le cinéma est une écriture,
2. que cette "nouvelle écriture" par sa supériorité incomparable sur l'écriture actuelle est destinée à la supplanter,
3. que les films "incunables" de cette écriture nouvelle, documents uniques et irremplaçables, n'ont pas été conservés depuis 1895, date de leur apparition,
4. que cette destruction est une perte irréparable pour l'histoire et notamment pour les Fastes [sic] de la Ville de Paris,
5. que les dirigeants endossent de ce fait une lourde responsabilité vis-à-vis des générations futures,
6. qu'il y a urgence à assurer la conservation de ces films dans les bibliothèques au même titre que les imprimés, estampe, manuscrits, etc...

émet les vœux suivants :

1. qu'il soit créé dans toutes les bibliothèques et notamment à la Bibliothèque nationale et à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris un département des films ou cinémathèque où seront recueillis les films anciens *pouvant encore exister* et tous les films nouveaux à leur apparition,
2. que la loi du 21 juillet 1885 sur le dépôt légal soit étendue à toutes les productions cinématographiques,

3. et que, dans l'intérêt national, il soit donné au perfectionnement du cinématographe, à son développement et à son organisation, dans toutes les manifestations de l'art, l'impulsion que mérite cette grande puissance moderne trop souvent négligée.

[verso] Moyens à employer.

1. Pour la conservation des films dans les bibliothèques. Le film tel qu'il est encore fabriqué
 - 1) peut s'enflammer rapidement
 - 2) ne peut se conserver longtemps

Le moyen pour remédier à ces imperfections "momentanées" est d'une certaine simplicité :

- Qu'est-ce qu'un film ? - Une succession de pellicules photographiques.
- Dans les bibliothèques, que conserve-t-on de ces pellicules ? - L'épreuve portée.
- Par quel moyen ? - Par le tirage de cette épreuve sur papier inaltérable. Le même procédé peut donc s'appliquer au film, succession de pellicules. Aucune raison, aucun détail matériel ne s'y oppose.

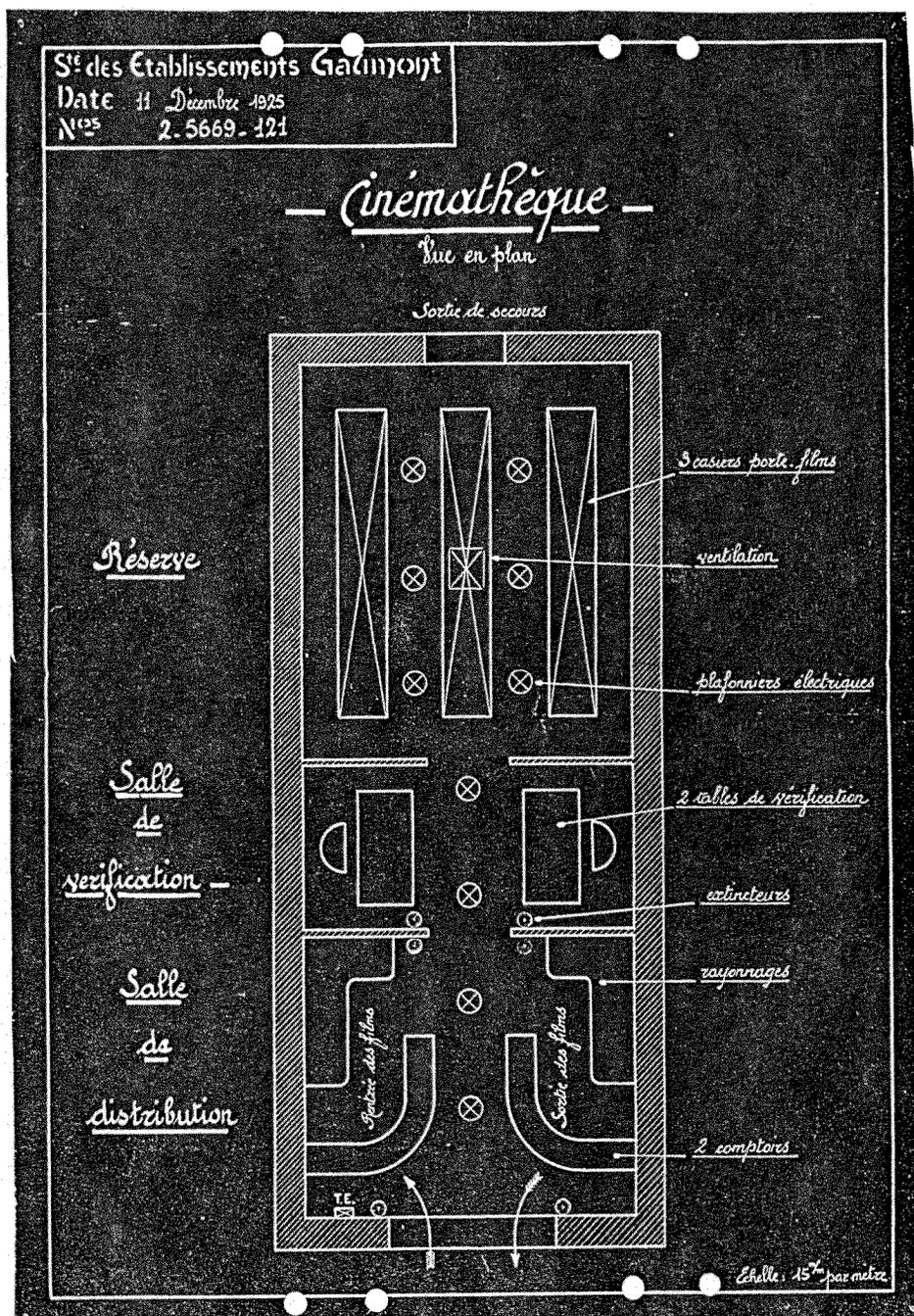
D'où aucun danger d'incendie et conservation facile et durable dans les cartons des bibliothèques, comme les épreuves des plaques ou des pellicules photographiques.

2. Pour leur consultation par le public : un appareil stéréoscopique, dans le genre du kinéscope [ici mot illisible], la reconstitution photographique du mouvement permettrait facilement au public d'avoir la vision directe de l'épreuve cinématographique sans avoir besoin de l'appareil de projection. »

ANNEXE N° 3

PLAN D'UN BATIMENT DE LA CINEMATHEQUE GAUMONT

Source : BIFI, fonds Victor Perrot, VP 079, 1 planche datée 11 décembre 1925 [le format du plan ayant été réduit des deux tiers, l'échelle est invalidée].



ANNEXE N° 4

SALLE D'EXPEDITION DES VUES DU MUSEE PEDAGOGIQUE

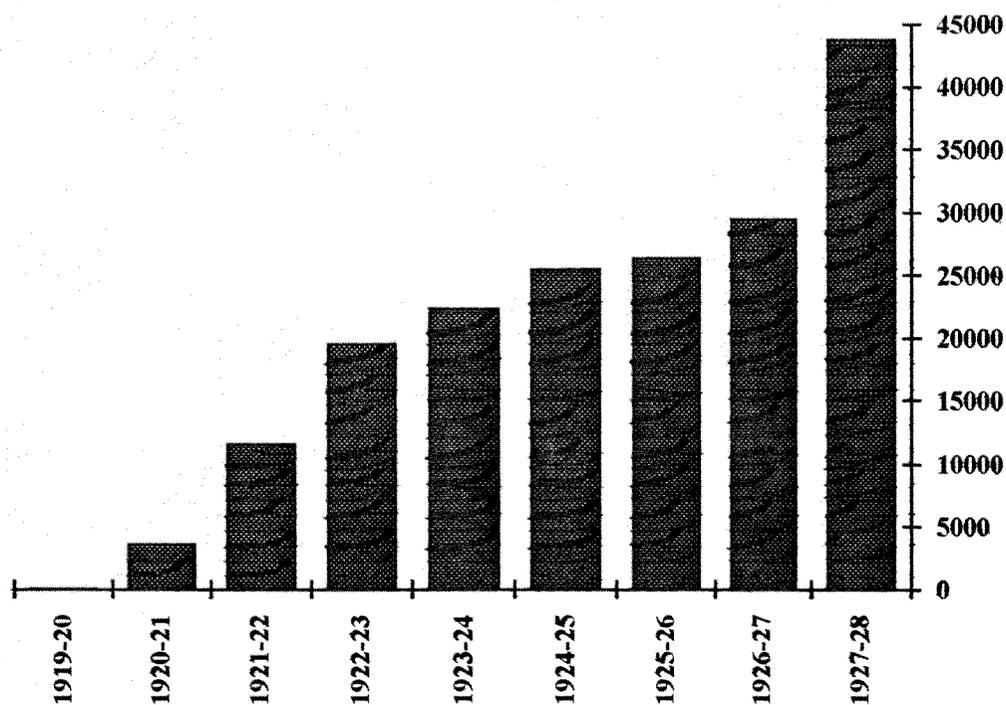
Source : Musée national de l'éducation, document reproduit par Armelle SENTILHES, "l'Audiovisuel au service de l'enseignement", dans *la Gazette des archives*, n° 173, 2^e trimestre 1996, p. 181.



ANNEXE N° 5

LES PRETS CINEMATOGRAPHIQUES DU MUSEE PEDAGOGIQUE DE 1919 A 1928

Source : Musée national de l'éducation, d'après un graphique reproduit par Armelle SENTILHES, art. cit., p. 182.



N. B. : ce graphique montre le nombre d'envois de films effectués par le Service des vues du Musée pédagogique de 1919 à 1928.

ANNEXE N° 6

CHAPITRE III RELATIF AUX CINEMATHEQUES DES PROPOSITIONS ET RAPPORTS SUR LE CINEMATOGRAPHE SCOLAIRE DE LEON RIOTOR

Source : Léon RIOTOR, *Propositions et rapports sur le cinématographe scolaire*, Paris, Conseil municipal, 1919-1925, p. 30-36.

— 30 —

II. — La cinémathèque. — L'Institut de cinématographie. Une dépêche aux recteurs d'académie.

Aujourd'hui, le Ministre de l'Instruction publique l'a prononcé, ce mot que nous lui demandions en avril 1914. Le directeur du Musée de l'enseignement public a vu se dérouler plus de cinquante mille mètres de bandes photographiques et a commencé la constitution de la bibliothèque des films : la « cinémathèque ». Avec l'aide de la Commission spéciale nommée depuis à cet effet, on en tournera d'autres. Le Ministre a demandé l'inscription au budget de l'Etat d'une somme d'un million. Et le système de prêts peut désormais fonctionner ? Il est donc grand temps pour nous autres, Ville de Paris et département de la Seine, de nous en inquiéter.

On peut dès à présent prendre connaissance de cette cinémathèque au musée de la rue Gay-Lussac, grâce aux quatre appareils projecteurs qui y sont en service. Le Ministre veut en outre constituer un institut de cinématographie, une sorte de Conservatoire de cet art muet. On devra y trouver tout ce qui a été enregistré dans le domaine documentaire, scientifique, historique et artistique, et tout ce qui concerne le cinématographe, production et utilisation.

(Voir aux annexes, page 109 et suivantes, les suggestions de la Commission extraparlamentaire sur la façon d'assurer les dépenses et les intentions du Ministre de l'Instruction publique.)

Depuis, le Ministre a mis deux cents appareils à la disposition des recteurs d'académie. Comment s'en servent-ils ? Il leur a envoyé aussi des instructions sous la forme d'une dépêche ainsi conçue :

Au moment où les conférences populaires et les cours d'adultes vont entreprendre une nouvelle campagne, je me suis préoccupé du moyen de fournir aux maîtres les plans nécessaires pour attirer et instruire plus efficacement leurs auditeurs. Voici, à titre d'expérience, ce qu'il m'a paru possible de faire.

La maison Gaumont a établi, sur ma demande et sous mon contrôle, un répertoire — classé méthodiquement et comportant des analyses détaillées — de plus de 50.000 mètres de films. Jusqu'à concurrence du nombre de mètres qui lui sera indiqué, chaque inspecteur d'académie pourra emprunter gratuitement, pour les conférences autorisées par lui, les films inscrits sur ce répertoire. Il adressera directement ces demandes à la maison Gaumont et retournera au Ministre, sous le timbre de la Direction de l'enseignement primaire, 3^e bureau, les films qui lui auront été envoyés. Le retour des films devra être immédiat. Dans le cas où un inspecteur d'académie voudrait les employer plusieurs fois au cours de la même semaine, il

pourrait les garder pendant huit jours; mais le prix de la location passant alors de 0,04 à 0,05 le mètre, il devrait tenir compte de cette majoration et considérer que le nombre total de mètres qui lui est alloué gratuitement devra être diminué, dans une proportion facile à calculer d'après ces données. Ce qui importe, c'est que le prix total de la location reste le même, que les films soient conservés un jour ou une semaine entière, que certains films soient conservés un jour et certains autres une semaine. Dès que le nombre de films alloué sera sur le point d'être épuisé, l'inspecteur d'académie préviendra le Ministre, qui lui fera savoir immédiatement si une nouvelle location gratuite pourra lui être consentie.

Je tiens à rappeler que les appareils et les films ne devront être confiés qu'à des conférenciers techniquement expérimentés. Je signale en outre que les conférences accompagnées de projections cinématographiques sont beaucoup plus difficiles à faire et demandent une préparation beaucoup plus délicate que les conférences ordinaires. La méthode qui réussit le mieux est la suivante : faire un bref commentaire avant de tourner une partie du film; ne pas parler pendant que le film se déroule; reprendre ensuite le commentaire, puis faire passer une autre partie du film, et ainsi de suite. Certains conférenciers font leur exposé tout entier avant de tourner le film; mais il faut que le film soit très simple et très captivant pour que les explications données en bloc puissent porter leurs fruits. Il est à peu près impossible de faire la conférence après la projection. Il est au moins dangereux de parler pendant que l'attention des spectateurs est retenue par des scènes animées. Enfin, montrer des films documentaires sans les commenter ne sert à peu près à rien et n'intéresse guère le public; ce procédé ne convient qu'à des spectacles destinés à amuser non à instruire.

Je serai heureux d'être tenu au courant des avantages et des inconvénients que chacun rencontrera soit dans l'organisation des conférences, soit dans l'emploi du cinématographe comme moyen d'enseignement et de propagande, soit dans les divers procédés expérimentés pour fournir des films aux conférenciers.

Ici, la fameuse *cinémathèque* de la rue Gay-Lussac semble totalement oubliée.

Le Ministre seul pourrait donc nous apprendre où en sont les « réalisations ». Ce qui semble certain, c'est que dans chaque département les écoles normales possèdent un appareil et vont recevoir un catalogue de films de 50.000 mètres où elles pourront choisir. C'est un commencement.

III. — A Paris. — Les réalisations possibles. — Quelques chiffres à prévoir. — Conclusion. — Projets de délibérations.

Ici, dans le département de la Seine, M. l'Inspecteur d'académie, Directeur de l'Enseignement, tout acquis à nos idées, ne demande qu'à s'en inspirer. Il pourra donc user des diverses suggestions du Ministre, ainsi que des nôtres.

Supposons que, pour nous passer de la location rare et difficile chez les

éditeurs, nous nous fassions nos propres éditeurs de films? Une cinémathèque de la Ville pourrait être constituée, en prévoyant une production annuelle de vingt films (un par arrondissement, avec circulation), au prix fixé par M. Jean Benoit-Lévy de 2.500 francs (soit $2.500 \times 20 = 50.000$ fr.).

Nos écoles ne sont pas autorisées à acquérir des appareils cinématographiques, même quand elles ont économisé à cet effet sur leur budget de fournitures. Il faudrait les autoriser à ces achats, sous certaines réserves, d'accord avec le Directeur des Services administratifs de l'Enseignement, à l'aide non seulement des économies réalisées, mais aussi de dons et recettes spéciales.

Un budget de ce genre comporterait :

- 1° Prix de l'appareil (pour la première année) ;
- 2° Prix des films en location, à raison de 3 de 200 mètres par séance ;
- 3° Emoluments de l'opérateur ;
- 4° Frais divers pour les années suivantes.

Dans le cas d'une école déjà propriétaire d'appareil, la Ville subventionnerait d'un tantième les travaux déjà exécutés.

L'idéal serait évidemment l'appareil et l'opérateur dans chaque école, mais que de difficultés économiques à prévoir !

Afin de mieux les fixer, supposons des chiffres, sans autre valeur d'ailleurs que d'être de simples suppositions indicatives. Par exemple, les indemnités d'opérateurs, piétons, hommes de peine, dactylos, faibles à dessein, car ils pourraient provenir d'emplois doublés ou même supprimés, pourraient s'abaisser à zéro. Nous invitons même l'Administration à récupérer par compressions le personnel nécessaire et à s'abstenir de toute création d'emploi.

1° L'École est dépourvue d'éclairage et de salle appropriés.

Salle commune, comme à Bruxelles et à la Haye, à proximité de transports faciles, salle où on conduirait chaque matin un certain nombre d'élèves, jamais plus de 100 à 150. Ce système est beaucoup moins facile à Paris, où il y a 610 écoles, que dans les villes citées plus haut. Il nécessiterait une salle par arrondissement avec un opérateur spécialement attaché à ladite salle.

La dépense annuelle pourrait approximativement se chiffrer ainsi :

Indemnités pour utilisation de 20 salles équipées pendant neuf mois à 20 séances (demi-journée du matin), à 50 francs par séance, soit 180 séances à 50 francs pour chacun des 20 arrondissements, ou $180 \times 50 \times 20 = \dots\dots\dots$	180.000 fr.
Indemnités à 20 opérateurs, un par salle, pour 180 séances de trois heures à 15 francs l'heure, soit $180 \times 20 \times 15 = \dots\dots$	54.000 »
Location et transport des films, approximativement 3 films de 100 mètres à chaque séance, à 0 fr. 04 le mètre, ou $300 \times 0,04 = 12$ francs par séance, ou pour le total des 20 arrondissements, à 180 séances chacun, $180 \times 20 \times 12 = \dots$	43.200 »
Dépense totale $\dots\dots\dots$	<u>277.200 fr.</u>

2° Un certain nombre d'écoles possèdent l'éclairage et la salle.

Système ambulant avec 25 opérateurs-appareils desservant chacun 25 écoles (films ininflammables ou cabines d'isolement).

Dépense à prévoir pour la première année :

Achat de 25 appareils avec entretien garanti à forfait à 1.000 fr. (Sinon l'appareil Kok, type A, produisant lui-même sa lumière, à 1.275 fr.)	25.000 fr.
Indemnités d'un opérateur et d'un homme de peine : 700 + 300 par mois ou $1.000 \times 25 \times 12 = \dots\dots\dots$	300.000 »
Location et transport des films pour 200 séances par an, à 25 appareils ou 5.000 séances à 12 francs de films $\dots\dots\dots$	60.000 »
Dépense totale $\dots\dots\dots$	<u>385.000 fr.</u>
Dépense des années suivantes $\dots\dots\dots$	<u>360.000 »</u>

3° *Les écoles possèdent la salle et l'éclairage. L'opérateur est le directeur ou l'instituteur.*

Dotations par étapes et par arrondissements basées sur les demandes des écoles non encore pourvues, à raison de 50 appareils par année, jusqu'à dotation complète.

Dépense à prévoir :

Achat avec entretien à forfait de 50 appareils à 1.000 francs.	50.000 fr.
Location et transport de films par roulement inter-arrondissements à raison de 1.000 mètres par appareil et par mois pendant 9 mois, à 0 fr. 04 le mètre, soit $50 \times 1000 \times 9 \times 0,04 =$	18.000 »
Indemnités à 20 hommes de peine à raison d'un par arrondissement, $3.600 \times 20 =$	72.000 »
Dépense totale	<u>140.000 fr.</u>

4° *Ecoles professionnelles, primaires supérieures et gymnases.*

Eclairage, salle avec cabine à aménager;

Projections et manutentions assurées par les maîtres et les élèves;

Système de la dotation :

1° Achat de 30 appareils à 1.000 francs	30.000 fr.
2° Films, 40 séances à 300 mètres à 0 fr. 04, soit $30 \times 40 \times 12 =$	14.400 »
Dépense totale pour la 1 ^{re} année...	<u>44.400 fr.</u>
Pour les années suivantes	14.400 »

5° *Etablissement d'une cinémathèque par la Ville.*

1° Confection annuelle de 20 négatifs de 200 mètres (Devis J. Benoit-Lévy, à 2.500 fr.).....	50.000 fr.
2° 10 contretypes positifs de chaque négatif à 280 francs, soit $280 \times 20 \times 10 =$	56.000 »
3° Paquetage, magasinage, comptabilité, 1 dactylo, 1 homme de peine.....	12.000 »
4° Réparations, environ	6.000 »
<i>(Voir aux annexes, page 100).</i>	
Dépense totale	<u>124.000 fr.</u>

6° *Commission d'études, de surveillance et de contrôle.*

Quoique ce personnel et ce matériel relèveraient des deux directions de l'enseignement, une commission d'élaboration des films nouveaux, de coordination des programmes, de contrôle et de surveillance du service serait indispensable, à raison de 12 membres (1 par deux arrondissements, 1 secrétaire et 1 rapporteur), dont 10 nommés par la 4° Commission et 2 désignés par l'Administration.

Et nous ne serions pas opposés à un jeton de présence pour les membres de ladite Commission qui auraient un service permanent à assurer, un dérangément certain. Supposons donc neuf mois à 4 vacations de 50 francs au minimum, soit au total $12 \times 9 \times 4 \times 50 = 21.600$ francs.

Recettes possibles :

- 1° Séances accessibles (aux places spéciales déterminées) à tout public s'engageant à respecter fidèlement le silence et l'enseignement du maître;
- 2° Séances spéciales aux cours d'adultes, patronages, associations ouvrières, sociétés d'art ou d'enseignement, etc.;
- 3° Location des films appartenant à la Ville.

Économies possibles :

Sur le personnel, comme il est dit plus haut, par des transports d'emplois supprimés. La Commission d'études, de surveillance et de contrôle peut être « municipale », composée de conseillers et d'éducateurs, sans jeton de présence.

IV. — CONCLUSION

Après notre enseignement complété, parachevé, il va de *sui* qu'une pareille organisation aurait le plus heureux effet sur la continuation de la fréquentation scolaire et postscolaire. Des séances récréatives, *enfantines et familiales*, deviendraient la suite logique du cinéma éducateur, avec *quelque* influence, n'en doutons pas, sur l'esprit public.

Les initiatives privées se sont déjà emparées de cet instrument efficace. Nous sommes fréquemment saisis de demandes de subventions *en faveur* d'associations qui ont établi des cinémas scolaires. Nous les *aiderons*, nous les subventionnerons, nous leur louerons des films à des prix *modiques*.

Jamais, répétons-le, cela ne remplacera le théâtre ni le *livre*, jamais cela ne sera un moyen direct et complet d'enseignement, mais *ce sera* à coup sûr un auxiliaire utile, indispensable, inévitable, de l'école, de la vie et de la pensée publique.

Messieurs, vous l'avez compris : le cinématographe *pénètre* partout, même dans nos écoles. Il importe que ce prodigieux auxiliaire de l'enseignement ne soit pas, dans ce lieu, ni *négligé*, ni détourné de ses fins utilitaires.

Il ne s'agit aucunement de le placer à la base de tout, de lui faire remplacer la leçon et le livre, le tableau et le cahier, il ne s'agit pas de substituer à l'effort cérébral, par un engouement excessif, un mécanisme sans créations, quoique fertile en résultats.

Il faudra tout d'abord apprendre à s'en servir à l'instituteur, au maître. C'est la besogne de l'Etat et des écoles normales. Mais dès à présent, sans perdre une heure, car il est grand temps, la Ville de Paris doit intervenir, mettre à l'étude l'emploi définitif du cinématographe dans ses écoles publiques et professionnelles.

En conséquence, je vous propose, Messieurs, de vouloir bien adopter les projets de délibérations suivants.

Paris, le 15 janvier 1921.

Le Rapporteur,

LAW RIOTOR.

ANNEXE N° 7

LES CINEMATHEQUES MUNICIPALES ET COOPERATIVES DANS LA PREFECTURE DE LA SEINE
EN 1927

Source : Archives de Paris, série "Enseignement", carton D.2T¹/16 : Divers, dont Cinéma dans les écoles, 1922-1929.

Remarque : Seules les écoles possédant des collections supérieures ou égales à 50 films sont ici mentionnées. Innombrables sont en effet celles qui disposaient en propre de quelques films, notamment celles équipées d'appareils Pathé-Baby, en 9 mm, pour lesquels les collections du Musée pédagogique n'étaient pas adaptées (essentiellement des films en 17 mm)

Ecoles	Répartition des collections	Nombre de films
Ecole de garçons du 166 rue Pelleport, XX ^e arrondissement (cinémathèque coopérative des "amis de l'école")	- géographie - fables - films scientifiques Total	72 4 81 157
Ecole de la rue Adèle, le Perreux (cinémathèque coopérative)	Total	50
Groupe scolaire Victor-Hugo, 17 rue d'Alsace, Clichy (achats réalisés par la ville)	- histoire - géographie - films scientifiques - films artistiques - documentaires Total	 100

Ecoles	Répartition des collections	Nombre de films
Ecole de la rue Etienne-Marcel, 11 ^e arrondissement (Collette directeur), cinémathèque des "Amis de l'école"	- films scientifiques - films géographiques	?
Groupe scolaire de Vanves-centre (séances données au "Vanves-Palace", voisin de l'école)	- histoire - géographie - sciences naturelles - technologie - films comiques	?
Ecole Lazare-Carnot, Colombes (films acquis par la municipalité et grâce à la participation des familles aux séances extra-scolaires)	- géographie - leçons de choses - histoire - littérature et Beaux-arts Total	95 108 12 15 220
Levallois : cinémathèque municipale en cours de création	- films scientifiques - géographie - films "amusants"	?

ANNEXE N° 8

L'ACCROISSEMENT DES COLLECTIONS DE FILMS DE L'OFFICE REGIONAL DU CINEMA
EDUCATEUR DE LYON (ORCEL) DE 1924 A 1927

Sources :

- Gustave CAUVIN, *Renseignements et instructions sur le fonctionnement de l'Office régional du cinéma éducateur*, brochure imprimée, Lyon, Office régional du cinéma éducateur, 1926, 8 p.
- Id., *Vouloir, Rapport sur l'activité et le développement de l'Office régional du cinéma éducateur de Lyon*, ibid., 1928, 64 p.
- Id., *Persévérer*, 1929, 156 p.
- "L'Office régional du cinéma éducateur", s. n., dans *Comœdia*, 28 mars 1928.

Année	Nombre de films acquis	Métrage supplémentaire
1924	795	95 482
1925	745	161 963
1926	460	162 615
1927	447	165 550
Totaux	2447	585 610
		+ 35 005 (films confiés par le ministère de l'Agriculture)
		+ 9 000 (films confiés par l'Enseignement technique)
		+ 15 000 (films donnés par les ambassades ou les industriels)
		645 615 mètres en 1928

ANNEXE N° 9

LES CINEMATHEQUES NON COMMERCIALES EN FRANCE EN 1930

Sources :

- *Tout cinéma, annuaire général de la cinématographie*. Paris, éditions *Tout cinéma*, 1931.
- G.-M. COISSAC, *Le Cinématographe et l'enseignement*, Paris, Larousse-Cinéopse, 1926, 202 p.

Cinémathèques	Collections
Musée pédagogique de l'Etat	1100 films
Service central du cinématographe agricole (Ministère de l'Agriculture)	450 films
Cinémathèque nationale d'enseignement professionnel et Cinémathèque de la Ville de Paris	non renseigné ¹
Section de l'enseignement par l'image du ministère de la Guerre	120 films
Ministère de la Marine	120 films
Archives photographiques d'art et d'histoire (société anonyme sous le patronage du Ministère de l'Instruction publique)	2000 films (exclus du prêt)
Cinémathèque de l'Office national d'hygiène sociale	non renseigné
Office du cinéma éducateur et d'enseignement de Paris (OCEEP)	350 films
Office régional du cinéma éducateur (ORCEL-Lyon)	3165 films
Office cinématographique d'enseignement et d'éducation de la Région du Nord (OCEN-Lille)	1642 films
Office régional d'enseignement cinématographique (OREC-Lorraine)	480 films

¹ Il n'existe pas de catalogue des collections de la Cinémathèque de la Ville de Paris antérieur avant 1935.

Cinémathèques	Collections
Office du cinéma scolaire et éducateur de la région stéphanoise (OCSE-Saint-Etienne)	751 films
Office du cinéma éducateur du Gard et des départements limitrophes (Nîmes)	442 films
Office algérien du cinéma éducateur (OACE-Alger)	422 films
Cinémathèque régionale du Massif central (Clermont-Ferrand)	566 films
Office régional de Toulouse	non renseigné ²
Total	Nombre de films conservés
17 cinémathèques, dont 9 offices régionaux	11 608

² D'après Raymond Borde et Charles Perrin, dans *les Offices du cinéma éducateur...*, Lyon, 1992, p. 30-31, cet Office n'a jamais réellement existé, sa création fut empêchée par Fernand Dardignac, directeur du "Cinéma scolaire" de la Ligue de l'enseignement, antenne locale du Musée pédagogique.

ANNEXE N° 10

LE MAILLAGE DU TERRITOIRE PAR LES OFFICES REGIONAUX DU CINEMA EDUCATEUR EN
1930

Sources : cf annexe n° 9

Figure 1 : Tableau récapitulant la couverture territoriale des Offices régionaux du cinéma éducateur.

OCEEP (Paris)	ORCEL (Lyon)	OCEN (Lille)	OREC (Nancy)	OCSE (St-Etienne)	OCE du Gard (Nîmes)	Massif-central (Clermont-Ferrand)
Cher	Ain	Aisne	Bas-Rhin	Ain	Ardèche	Allier
Eure-et-Loir	Ardèche	Ardennes	Haute-Marne	Aube	Aude	Cantal
Loir-et-Cher	Drôme	Nord	Haute-Savoie	Côte-d'Or	Aveyron	Corrèze
Loiret	Isère	Pas-de-Calais	Meurthe-et-Moselle	Loire	Bouches-du-Rhône	Creuse
Marne	Jura	Somme	Moselle	Nièvre	Gard	Haute-Loire
Oise	Loire		Meuse	Saône-et-Loire	Hérault	Puy-de-Dôme
Seine	Haute-Loire		Moselle	Yonne	Lozère	
Seine-et-Marne	Hauts-Alpes		Vosges		Pyrénées-Orientales	
Seine-et-Oise	Rhône					
	Saône-et-Loire					
	Savoie					
	Haute-Savoie					

ANNEXE N° 11

EMILE VUILLERMOZ : « ARCHIVES »³

Source : *Le Temps*, 17 octobre 1917, p. 1

« Pour reconstituer l'histoire d'une civilisation disparue, nous interrogeons passionnément toutes les épaves qu'a pu charrier jusqu'à nous le fleuve des siècles. Nous fouillons ce flot limoneux et recueillons pieusement tout ce que nous y voyons surnager. Bon gré, mal gré, nous en extrayons des révélations plus ou moins probantes sur l'énigme qu'il s'agit de résoudre au mieux de nos présomptions. Et comme les documents officiels sont rares et d'une authenticité généralement invérifiable, nous nous rattrapons sur les autres.

Le recul les pare d'ailleurs d'une autorité morale que nous songeons rarement à mettre en doute. Il est entendu, par exemple, que la littérature d'un peuple, son théâtre ou ses arts plastiques sont des témoins irrécusables dont nous ne suspectons jamais la sincérité ou la clairvoyance. Et il est permis de se demander si la vérité n'a pas quelquefois souffert de notre docilité à enregistrer leurs dépositions. Volontairement ou non, des poètes ou des humoristes ont du, de ce fait, apporter, plus d'une fois, à l'histoire du monde une collaboration imprévue, d'une assez piquante saveur.

Les historiens qui, dans huit ou dix siècles, chercheront à se documenter sur notre vie actuelle pourront malaisément échapper à tout danger de mystification. Sans doute ils auront à leur disposition des moyens d'investigation dont la précision scientifique leur paraîtra éminemment rassurante. Songez à la sécurité d'esprit que donnerait un constructeur d'hypothèses sur la haute antiquité égyptienne ou chaldéenne la découverte d'une iconographie aussi minutieuse que celle que nous allons laisser à nos lointains descendants : songez à la certitude mathématique dont il croirait pouvoir se targuer dans ses déductions aussi formelles que celles d'un cliché photographique, par exemple, ou d'une pellicule de cinéma !...

Et pourtant, c'est précisément cette foi dans l'infailibilité du procédé scientifique qui deviendra plus tard un grave péril pour la vérité. Il y aura là une source d'innombrables erreurs. Lorsque après un certain nombre de cataclysmes, vastes secousses sismiques ou massacres mutuels de peuples, notre civilisation sera tombée en

³ Nous tenons à remercier Pascal-Manuel Heu qui nous avoir fait connaître ce texte.

poussière, quels documents le hasard sauvera-t-il de l'anéantissement pour instruire les archéologues futurs ? Nous n'avons qu'à regarder autour de nous pour compatir immédiatement à leur disgrâce certaine. Le nombre des témoignages probants et inattaquables que nous leur laissons est tellement infime au regard des archives de haute fantaisie que nous constituons, sans même nous en douter, qu'il faudrait un miracle pour que la vérité sortît indemne de cette épreuve.

Un jour, un savant arrachera des entrailles de la terre, sur l'emplacement de l'ancienne Lutèce, des coffrets métalliques contenant des films datant de la première moitié du vingtième siècle, époque obscure et mal connue. Un bienheureux hasard aura conservé intactes les images qui s'évanouissent trop souvent sur les pellicules anciennes. Vous devinez la joie du chercheur, la thèse immédiatement soutenue en Sorbonne, la conférence et la projection du document. Qui osera discuter un tel témoignage du passé, se présentant avec l'autorité que lui confère la rigueur des lois physiques et chimiques de l'enregistrement photographique ? On étudiera respectueusement sur l'écran nos gestes, nos attitudes, nos costumes, nos mœurs, notre mobilier et l'on emportera de cette vision une impression dont rien ne pourra troubler la touchante confiance.

Or, est-il besoin de faire remarquer que les malheureux savants seront odieusement mystifiés ? Le cinéma est, à cet égard, tout le contraire d'un instrument enregistreur du réel. Le trucage et l'artifice y règnent en maîtres. Il faut plaindre les archéologues qui écriront de consciencieux mémoires sur l'habitation et les meubles de l'homme de 1910 d'après les films de l'époque. Il concluront, en effet, à une utilisation systématique et intensive du carton-pâte, de la toile et du papier dans nos intérieurs, assez troublante pour leur expérience de l'architecture. De même, ils garderont de nos mœurs familiales ou mondaines, en étudiant de près tel dîner ou telle soirée savamment mis en scène par un Brummel du théâtre de Ménilmontant, un souvenir assez trompeur.

Et que dire des abîmes de perplexité où les précipiteront les documents cinématographiques se rapportant à des faits historiques ? Là, la confusion du réel et de l'artificiel devient inextricable. Le document authentique étant d'un prix de revient généralement inférieur à son imitation, la vérité la plus inattaquable entre dans la fiction par la petite porte de l'économie. C'est ainsi que dans un mélodrame militaire il est plus expédient de "tourner" un véritable défile de troupes que de reconstituer une revue à l'aide de figurants. Et nos amis d'Amérique fabriquent en ce moment des films de propagande où, par d'adroits entrecroisements de visions, leurs hommes d'état se mêlent à l'action anecdotique et semblent y avoir joué un rôle effectif. La présence réelle du président Wilson, dont les sourires bienveillants et les cordiales harangues s'intercalent dans telle romanesque fantaisie de l'écran américain, ne donnera-t-elle pas un cachet

d'authenticité à maint rocambolesque scénario racontant, à sa façon, les péripéties de l'intervention des Etats-Unis ? A quelles conclusions hasardeuses les Dandea de l'avenir n'aboutiront-ils pas s'ils étudient l'histoire de la guerre actuelle dans les Alexandre Dumas de la lanterne magique et s'ils en infèrent que miss Gail Kane et miss Pearl White ont joué un rôle décisif dans la diplomatie des alliés !...

Hélas ! Avec toutes nos prétentions scientifiques, nous ne laisserons peut-être aux générations lointaines que de vagues indications hiéroglyphiques sur notre vie présente et, dans dix siècles, nos films s'égalent pas en précision et en clarté ceux que les sculpteurs égyptiens gravèrent sur les flancs de l'obélisque de Louqsor !... »

TABLE DES ANNEXES

<u>Annexe n° 1</u> : Chronologie du cinéma éducateur de 1898 à 1928	p. I
<u>Annexe n° 2</u> : "Appel du Vieux-Montmartre..." par Victor Perrot, 7 sept. 1918	p. V
<u>Annexe n° 3</u> : Plan d'un bâtiment de la cinémathèque Gaumont	p. VII
<u>Annexe n° 4</u> : Salle d'expédition des vues du Musée pédagogique	p. VIII
<u>Annexe n° 5</u> : Les prêts cinématographiques du Musée pédagogique de 1919 à 1928	p. IX
<u>Annexe n° 6</u> : Chapitre III relatif aux cinémathèques des <i>Propositions et rapports sur le cinématographe scolaire</i> de Léon Riator	p. X
<u>Annexe n° 7</u> : Les cinémathèques municipales et coopératives dans la Préfecture de la Seine en 1927	p. XVII
<u>Annexe n° 8</u> : L'accroissement des collections de l'ORCEL de 1924 à 1927	p. XIX
<u>Annexe n° 9</u> : Les cinémathèques non commerciales en France en 1930	p. XX
<u>Annexe n° 10</u> : Le maillage du territoire national par les Offices régionaux du cinéma éducateur en 1930	p. XXII
<u>Annexe n° 11</u> : "Archives" par Emile Vuillermoz	p. XXIV