

La Circulation du savoir professionnel en cinématographie autour de 1900

La démonstration commençait par le montage de l'encombrante et lourde table de projection en bois, dont les multiples pièces de différentes formes, percées de trous et d'encoches en certains endroits, [auxquels] correspondaient des écrous de différentes longueurs et forces, formaient un puzzle imposant dont on devait assembler tous les morceaux devant l'acheteur. [...] Poser ensuite la lampe à arc et l'appareil de projection sur la table montée était facile, en vérité, mais l'ajustage en dessous de cet appareil à projection d'une sorte de bras en fonte qui supportait une bobine sur laquelle devait s'enrouler la bande, au fur et à mesure qu'elle se déroulait, était la seconde surprise désagréable réservée au client nouvellement initié. [...] Enfin, le troisième point noir était le fonctionnement de la lampe à arc dont les deux charbons, sitôt mis en contact, faisaient un bruit impressionnant, peu rassurant qui ne cessait que lorsqu'ils étaient complètement ajustés. [...]

Au début d'une démonstration technique, je voyais souvent l'acheteur éventuel m'examiner d'un air incrédule ! À la vue des multiples pièces en bois, en fer ou en fonte de l'installation démontée et étalée devant lui, sans doute pensait-il que l'« enfant » que je lui semblais être (et que j'étais encore, en effet) n'arriverait pas à assembler et faire fonctionner tout cet outillage complexe. Mais l'« enfant » y parvenait, sans peine apparente même, et bientôt tout marchait à souhait ! En revanche, ce même client rentré chez lui, constatait, hélas, non sans dépit, qu'il n'entendait rien encore à l'assemblage et au maniement de l'appareil acheté. Assemblage et maniement qui lui avaient pourtant paru être si simples ! Alors, arrivait parfois un S.O.S. et je partais immédiatement au secours du nouvel exploitant.¹

Aujourd'hui cette description – que nous empruntons aux mémoires d'une pionnière du commerce cinématographique – évoquera, peut-être, pour certains leurs expériences avec une armoire achetée chez *IKEA*. Au magasin, l'installation a pu paraître assez facile, mais à la maison, en face des pièces détachées et des instructions dessinées, il y a de quoi désespérer...

La jeune fille – ou : l'enfant – dont il est question ici, c'est Suzanne Pathé qui, à peu près trois quarts de siècle après les faits, se souvient de ses années de jeunesse. La scène décrite ici se passe vers 1904-1905 à Berlin, où

Suzanne, âgée de quatorze ou quinze ans, se trouve avec sa mère et son père Théophile Pathé, frère cadet de Charles et Émile. Ceux-ci lui ont confié leur représentation en Allemagne où il est installé depuis la fin de l'année 1903. Même s'il faudra sans doute faire la part de ce que la mémoire, au cours des décades, a pu ajouter ou exagérer dans ce récit, ce passage nous a fasciné, parce qu'il ouvre sur une question peu discutée par rapport au cinéma des premiers temps : comment est-ce que les néophytes en matière de cinématographie ont pu s'initier à ce champ professionnel émergent ? Comment, autrement dit, circule le savoir professionnel, pratique et technique avant et pendant les premières années de l'institutionnalisation du cinéma.

Pour revenir à la jeune Suzanne Pathé : même si son père Théophile n'est pas le missionnaire en matière de cinématographie en Allemagne qu'elle a tendance à en faire, même s'il y a, à côté des frères Skladanowsky et d'Oskar Messter, d'autres fabricants de photographies animées à Berlin et ailleurs en Allemagne, on peut sans doute dire que vers 1904-1905 c'est un marché encore en train de se constituer.² On ne soupçonne pas encore la vague d'installations de salles fixes qui transformera la situation une ou deux années plus tard.³ À part un petit nombre de techniciens ou de scientifiques, puis quelques imprésarios de théâtres de variétés, il y a surtout des itinérants et des forains qui se sont spécialisés en expositions d'automates ou spectacles de lanterne magique, et qui cherchent à élargir leur programme en projetant des photographies animées. Pour ceux qui voudraient alors se lancer dans les affaires en ce domaine, il faut des renseignements et démonstrations comme Suzanne Pathé en offre aux clients de son père.

Cependant, Mademoiselle Pathé n'est pas leur seule source possible d'informations. Depuis l'été 1904, la maison Théophile Pathé propose un catalogue en allemand qui présente les appareils et les accessoires qu'elle offre, en indiquant également les prix. La brochure de 62 pages joliment illustrées est disponible aux clients potentiels qui cherchent à s'informer sur les dernières nouveautés du marché. En fait, ils se trouveront peut-être obligés de la lire au moins deux fois : d'abord avant l'achat, pour se renseigner sur la gamme des appareils, et puis après, quand ils auront ramené le projecteur à la maison et quand ils devront faire face aux « multiples pièces en bois, en fer ou en fonte » dont parle Suzanne Pathé dans ses mémoires. Si l'on veut bien la croire, il y en avait alors parmi les acheteurs quelques-uns qui ont dû faire appel au savoir-faire d'une adolescente pour installer la machine.

Modes de communication

Le cas de la maison Théophile Pathé à Berlin nous a déjà fait rencontrer quatre modes de transmission du savoir professionnel : la communication *orale* ; le *geste* et le *faire démonstratifs* ; la communication par l'*écrit* ; des *dessins illustratifs* ou *explicatifs*.

Les premiers deux modes présupposent la co-présence, d'un côté, de la voix professionnelle et, le cas échéant, de celui qui fait la démonstration, et de l'autre côté du client ou, plus généralement, de la personne cherchant à s'instruire. L'écrit et le dessin permettent, par contre, la communication à distance ou le rappel de la démonstration par après, mais sans qu'il y ait la possibilité d'une interaction (poser des questions, demander des explications supplémentaires etc.), sauf les cas où le dessin est joint à la communication orale.

Certes, tout cela peut avoir l'air d'être assez évident. La question, toutefois, c'est de savoir par quels canaux et par quels réseaux les savoirs techniques et professionnels ont été diffusés à cette époque avant l'émergence d'une institution cinématographique avec son infrastructure.

Réseaux de communication 1 : démonstrations de vive voix

De toute évidence, il n'y a quasiment pas de traces de la transmission du savoir par l'oral et par la démonstration. Les mémoires de Suzanne Pathé nous en offrent une version rétrospective dont il est difficile de déterminer la part romanesque. En même temps, on peut supposer que la plupart des fabricants d'appareils ont dû donner des explications et offrir des démonstrations de ce type à leur clientèle. Mais en effet, que se passait-il quand, par exemple, un nouveau client se rendait au numéro 98 de la rue Richelieu, siège de la Compagnie Générale de Phonographes, Cinématographes et Appareils de Précision (anciens établissements Pathé Frères) ? De quelle manière recevait-on des renseignements sur le fonctionnement des projecteurs, la manipulation des lampes à arc, ou du traitement de la pellicule ?

Prenons un pas en arrière. Parmi les premiers cas d'une transmission du savoir par l'oral et le faire démonstratif compte sans doute la formation des opérateurs de Lumière. De nouveau, ce sont des témoignages après le fait et non pas des documents qui sont les seules sources sur lesquelles on peut s'appuyer. Ainsi Deslandes et Richard citent Alexandre Promio qui raconte ses débuts chez Lumière à Lyon : « Je me mis tout d'abord au courant du nouvel appareil, puis je fus chargé par ces messieurs d'instruire le personnel à former, pour l'envoyer dans les postes qui se créaient en France et à l'étranger ».⁴ Les deux historiens renvoient également à Félix Mesguish qui se souvient de son premier entretien avec Louis Lumière :

Sur la recommandation d'une de mes parentes, M. Louis Lumière me reçoit. Il a l'intention de former des opérateurs et il me questionne avec cette bienveillance qu'il sait témoigner aux débutants. Si je n'ai aucune notion d'électricité, et j'ignore tout de la photographie, mais il m'engage tout de même, m'assurant que je m'y mettrai facilement. [...]

Une semaine après ma première visite à Monplaisir, me voici attaché aux Établissements Lumière ; mon instruction commence, sous la direction de M. Promio [...].⁵

Pour ce qui est de Constant Girel, selon sa fille sa formation semble s'être passée de manière plus laconique encore : « Son initiation à la prise de vue se réduit à ces quelques mots : 'Savez-vous prendre une photo ?' et, sur sa réponse affirmative : 'Vous n'avez qu'à tourner' ».⁶ En supposant que la formation des futurs opérateurs ne se faisait pas de manière aussi lapidaire, il y avait donc, dans les usines Lumière, une transmission du savoir relativement organisée. Alexandre Promio ayant été formé par quelqu'un – ou, comme il le prétend, s'étant mis au courant de l'appareil lui-même –, prend en charge par après l'initiation des néophytes.

D'un autre côté et en dehors du domaine de la formation ou de l'instruction à proprement parler, des informations sur les nouveaux développements en matière de cinématographie circulent également au sein des différentes associations spécialisées, notamment celles des amateurs de la photographie. On y présente des nouveautés techniques et échange des idées sur des questions pratiques. Dans la correspondance des frères Lumière on trouve une lettre datée du 29 octobre 1895 et adressée à un certain J. Casier, appartenant à une association savante à Gand. Auguste Lumière lui écrit :

Nous mettrons à votre disposition, pour la démonstration et le fonctionnement de notre « Cinématographe », notre contre-maître électricien qui est capable de vous fournir tous les renseignements que vous voudrez lui demander. Seulement, il ne pourra pas faire lui-même la présentation au public composant votre Assemblée, et nous vous prions de désigner quelqu'un de votre Association chargé de ce soin. Nous vous adressons deux descriptions de l'appareil qui permettront à la personne en question de préparer sa démonstration.⁷

Il s'agit donc d'une présentation qui précède la célèbre première projection publique et payante du Salon Indien. Ce qui est intéressant dans notre contexte, c'est qu'Auguste Lumière propose de donner des

instructions par l'écrit pour que quelqu'un parmi les membres de cette association puisse prendre en charge l'explication de vive voix et la démonstration de l'appareil devant l'assemblée. Par contre, après la projection du 28 décembre 1895, la correspondance publiée contient de nombreuses lettres dans lesquelles les frères Lumière regrettent ne pas pouvoir donner suite à des demandes de faire une démonstration de leur appareil, et l'on peut présumer que, vu le succès de leur invention, il s'agit alors de ne pas donner trop d'informations sur le fonctionnement précis du Cinématographe à des concurrents potentiels.

Léon Gaumont, pour donner un autre exemple, est apparemment vers 1896-1897 un membre assez actif de la Société d'Études Photographiques de Paris. Il y présente non seulement le film utilisé pour la mise en scène de *La Biche au bois* au Châtelet, mais aussi un petit appareil qu'il a fabriqué et qu'il faut agiter devant les yeux comme un éventail pour réduire le scintillement. Le compte-rendu de la séance est publié par après dans *Le Moniteur de la Photographie*, ce qui fait circuler du moins un résumé de ces activités, et l'on passe de nouveau de l'oral à l'écrit.⁸

Réseaux de communication II : publications officielles et brochures

Si, au niveau de l'écrit aussi il peut y avoir des réseaux de communication plutôt informels – des lettres avec ou sans dessins pour expliquer le fonctionnement de tel ou tel mécanisme à un correspondant, les comptes-rendus de séances de sociétés savantes manuscrites ou dactylographiés et non publiés, des notices etc. – nous nous limiterons par la suite à des publications imprimées et diffusées de manière plus ou moins officielle. D'un autre côté, nous ne nous occuperons pas, dans un premier temps du moins, de publications qui s'adressent à un public large qui s'intéresse aux images en mouvement de manière plus générale.

Car il y a, bien évidemment, de nombreux articles qui paraissent dans la presse plus ou moins grand public et qui présentent très tôt déjà, au moins dès 1895, les nouvelles inventions en matière de photographies animées : ainsi un texte publié dans *La Nature* le 31 août 1895 décrivant le Cinématographe Lumière, dans la même revue un autre le 2 mai 1896 sur un kinétoscope à vues multiples, ou encore le 21 novembre 1896 une présentation du Chronophotographe Demeny. Puis, dans le numéro de mai-juin 1897 de la *Revue du siècle*, à l'occasion, très probablement, de la mise en vente du Cinématographe Lumière, un article signé par les deux frères donne une description très détaillée de l'appareil et de son fonctionnement. Ce même texte, légèrement augmenté, paraît aussi sous forme d'une *Notice sur le Cinématographe*, brochure publiée également en 1897. Cette dernière, par contre, semble alors avoir été plutôt conçu pour servir de mode d'emploi pour futurs clients. Sous forme de livre, on pourra citer dans ce contexte, Cecil Hepworth, homme de la pratique, qui publie en 1897 son *Animated Photography. The ABC of the Cinematograph*,⁹ ou encore C. Francis Jenkins, *Animated Pictures* avec son sous-titre explicatif : *An Exposition of the Historical Development of Chronophotography, its Present Scientific Applications and Future Possibilities, and of the Methods and Apparatus Employed in the Entertainment of Large Audiences by means of Projecting Lanterns to Give the Appearance of Objects in Motion*, de 1898.¹⁰

Afin de créer et de maintenir un lien plus direct avec les clients, Pathé frères, dès la fin de l'été 1899, édite tous les quinze jours un *Bulletin phonographique et cinématographique des Familles et des Institutions* que l'on peut se procurer au prix de 10 centimes. Cette gazette présente un mélange assez hétéroclite d'informations générales sur ces nouveaux appareils, de textes à vocation plutôt de divertissement, y compris une chronique scientifique qui parle de choses qui n'ont rien à voir avec le phonographe ou le cinématographe, de listes de vente, d'actualités techniques, d'aperçus historiques et de renseignements pratiques. Dans le numéro 2, qui figure parmi ceux que nous avons pu consulter et qui date du 1^{er} septembre 1899, se trouve la rubrique « Petite Poste phonographique et Cinématographique ». A page 12, elle invite ses lecteurs : « Sous le titre 'Petite Poste'

nous répondrons chaque quinzaine à toute communication que l'on voudra bien nous adresser. Nous serons particulièrement honorés d'entrer en relation avec la jeunesse des Familles et des Institutions ». Cette rubrique est, à ce moment-là, encore utilisée surtout pour faire de la publicité pour la maison 98, rue Richelieu, mais par après (dans le numéro 6 du 1^{er} novembre 1899, à page 44) on y trouve des réponses à des questions les plus diverses, techniques et autres. Le truc du magazine : la rédaction publie le nom du correspondant ou ses initiales, parfois sa ville, ou encore un nom codé, sans pour autant (par manque de place?) révéler la question exacte de celui-ci. La réponse – relative aux produits de Pathé – est pourtant compréhensible pour tous et contient des éléments utiles aussi en vue de problèmes généraux qui dépassent les appareils vendus par Pathé. Un avis annonce que l'on peut poser sa question aussi en allemand, en anglais, en espagnol, en italien, en russe, en grec moderne – et en latin ! Toutefois, il semble que cette initiative soit restée éphémère, car dans les quelques numéros de 1900 que nous avons eus à notre disposition la rubrique ne figure plus. Malgré le côté un peu curieux de ce projet, il témoigne de la volonté de la firme d'établir un réseau de communication avec la clientèle sur des questions pratiques.

Un autre réseau important pour faire circuler du savoir technique aussi bien que pratique sur le nouveau média, ce sont les revues corporatives de divers groupes professionnels qui s'intéressent à la cinématographie comme un champ d'activités potentiel. Nous avons déjà mentionné le monde de la photographie, pour lequel on pourrait citer également un périodique comme celui dirigé par l'Autrichien Josef Marie Eder *Jahrbuch für Photographie und Reproduktionstechnik*, qui paraît annuellement à partir de 1887 jusqu'en 1919 (avec une nouvelle série à partir de 1923 sous un nom légèrement modifié) et qui montre bien que la cinématographie est alors vue comme une extension d'une pratique existante. Un autre cas, bien connu et à la fois un peu à part et un peu plus tardif, c'est la célèbre causerie de Georges Méliès, « Les Vues cinématographiques », publiée en 1907 dans l'*Annuaire général et international de la photographie*. Il s'agit alors d'un homme de la profession même qui esquisse à la fois une histoire de la cinématographie et explique de nombreux aspects pratiques de la production, tout en gardant le secret sur certains points. S'adressant explicitement à des « spectateurs qui ne seraient pas fâchés, au contraire, d'avoir quelques renseignements pour satisfaire leur curiosité, bien légitime d'ailleurs, et naturelle chez des gens intelligents, qui cherchent toujours à savoir la raison de ce qu'ils voient », ¹¹ Méliès se place toutefois dans le rôle d'un spécialiste qui cherche à instruire un public de lecteurs qui s'intéressent à la cinématographie de manière générale et non pas pour des raisons professionnelles.

Par ailleurs, comme dans le cas du bulletin publié par Pathé frères, ou, à partir de 1905 celui de *Phono-Ciné-Gazette*, on peut observer un rapprochement du nouveau média à une pratique établie également pour l'exploitation du phonographe. Or, cela vaut aussi pour d'autres groupes professionnels. Ainsi, en Angleterre surtout, la cinématographie s'insère dans ce que Charles Musser a appelé les « *screen practices* », c'est-à-dire les pratiques de l'écran. ¹² Ainsi on traite des photographies animées régulièrement dans la presse corporative des exploitants de la Lanterne magique. On trouve, par exemple, à partir de 1897 régulièrement des articles sur la cinématographie dans l'*Optical Magic Lantern Journal*. Puis, en 1904, est fondé le *Kinematograph and Lantern Weekly* qui dans son nom même fait référence aux deux types de spectacle.

À ce genre de publications corporatives, il faudrait ajouter encore des revues que l'on trouve alors dans différents pays et qui ne s'adressent pas à un groupe professionnel organisé autour d'un média – phonographe, photographie, lanterne magique – mais à des gens du spectacle en général, et tout particulièrement aux forains. Des périodiques comme *Der Artist*, *Der Komet* ou *L'industriel forain* servent à cette époque de plateformes permettant au nouveau média de la cinématographie d'être présent sur ce marché important. Et en même temps, ces publications offrent à leurs lecteurs la possibilité de se renseigner sur de nouveaux développements techniques ou des expériences pratiques avec ce nouveau dispositif. De manière analogue, mais pour le monde du spectacle en général, fonctionnent aux Etats-Unis des revues comme le *New York Clipper* ou, à partir de 1905, *Variety*.

Par la suite, au fur et à mesure que la photographie animée s'institutionnalise et devient un secteur professionnel plus ou moins autonome, se créent des revues corporatives cinématographiques : en Allemagne *Der Kinematograph* (à partir de décembre 1906), en France *Ciné-Journal* (à partir d'août 1908, précédé par *Le Cinéma*, avec deux numéros seulement en 1907), en Angleterre *The Bioscope* (1908), aux Etats-Unis *The Moving Picture World* (1907), en Italie *La cinematografia italiana* (1908). Puis il y a une véritable prolifération de ce genre de publications dans les années 1910. La circulation du savoir se transforme alors en un discours à la fois corporatif et normatif – on y reviendra.

Par rapport à l'émergence, mais aussi en parallèle avec l'institutionnalisation du nouveau média, il y a encore un autre type de publications qu'il faut mentionner ici, bien qu'elles ne s'adressent pas à un public de professionnels. Ce sont, nous y revenons maintenant, des articles de vulgarisation, écrits pour des magazines à grand tirage. Nous avons déjà évoqué quelques textes sur les photographies animées, publiés dans *La Nature* dès 1895. Un exemple typique de ce genre d'exposé pour des lecteurs intéressés et instruits est l'article de Félix Regnault sur le Cinématographe Lumière, paru en 1896 dans *l'Illustration*.¹³ Qualifiant cette nouvelle machine de « curiosité scientifique », Regnault commence par l'explication de la vision stroboscopique pour retracer ensuite la généalogie des appareils optiques du phénakistiscope au cinématographe, en passant par le praxinoscope, la chronophotographie et le kinetoscope d'Edison.

Vers 1908, une petite série d'articles écrits par Gustave Babin¹⁴ et un collègue anonyme¹⁵ entreprend à révéler au grand public quelques « secrets » de la production – ce qui provoque, on le sait, des protestations énergiques de la part de Méliès. Quelques illustrations tirées de l'article de Babin sont diffusées par après, en 1913, sous forme de série d'images à collectionner Liebig, moyennant quoi elles atteignent un public encore plus grand, et surtout des jeunes.

Selon le public adressé, ces différents types de publications font circuler le savoir sur la cinématographie avec un but chaque fois spécifique : instruire des lecteurs intéressés de manière plutôt générale ou diffuser des informations techniques et autres au sein de groupes de professionnels.

Réseaux de communication III : les catalogues

Si les différentes sortes de publications que l'on vient d'évoquer connaissent une diffusion de manière plus ou moins publique, il y a encore un autre moyen d'information qui circule en général dans des circuits plutôt fermés, reliant les fabricants et producteurs à leur clientèle. Ce sont les catalogues qui, très souvent, ne sont pas seulement des listes de vente avec descriptions de la marchandise filmique ou technique, mais qui servent aussi, du moins au début, pour communiquer des renseignements utiles aux professionnels.

À partir du moment où l'industrie cinématographique prend de l'importance, des catalogues plus volumineux apparaissent. Les maisons de production se sont constituées alors un répertoire en appareils, accessoires et films qui doit trouver des acheteurs. La liste des éléments à vendre est parfois accompagnée de textes instructifs qui expliquent comment il faut se servir de la marchandise achetée et à quoi il faut faire attention. C'est d'un côté un service pour la future clientèle, mais éventuellement aussi une assurance contre des plaintes comme celles qui sont mentionnées par Suzanne Pathé. Car du coup, elle doit offrir un « service après vente » pour venir en aide à l'infortuné forain qui n'arrive pas à installer sa toute dernière acquisition. Par ailleurs, dans les catalogues il y a parfois des conseils pour les plus avancés parmi les exploitants qui ont dépassé le stade de néophyte et se trouvent confrontés à des problèmes pratiques quotidiens.

Dans de tels cas, le catalogue sert aussi à guider le client et à l'aider à faire son choix. Ainsi, dans son catalogue n° 32 de 1898, le fabricant d'appareils et de vues animées Oskar Messter à Berlin propose, entre autres, une

description assez détaillée de différents systèmes de lampes que l'on peut utiliser pour la projection. Bien évidemment, son but principal c'est d'en vendre à ses clients, mais en même temps il cherche à leur expliquer quelle lampe se prête le mieux à quel type de projection. Messter s'adresse ici explicitement à des néophytes – il a pour but de répondre à une question que se pose « quiconque ayant l'intention de se procurer un appareil de projection » – pour leur offrir des conseils pratiques, car les projectionnistes expérimentés savent sans doute comment choisir le système qui convient à leurs besoins.¹⁶ À la fin de la section du catalogue où Messter donne la liste des films en vente, il offre encore quelques conseils aux clients concernant la manipulation de la pellicule. Il prévient ses clients qu'il faut prendre soin de bien enrouler les bandes, de les protéger contre la poussière, de les garder bien humides pour éviter qu'elles se dessèchent etc.¹⁷ De telles informations vont au-delà de la fonction commerciale du catalogue en tant qu'instrument de vente, mais en même temps cela peut aider à Messter à fidéliser sa clientèle. En les aidant à éviter de prendre de mauvaises décisions, il les rassure et se crée une image de commerçant honnête et fiable, ce qui, dans le contexte d'une profession émergente, constitue sans doute un atout non négligeable.

Le catalogue d'une soixantaine de pages édité par Théophile Pathé sous son propre nom en 1904 pour ses clients en Allemagne va, de toute apparence, encore plus loin dans ce sens.¹⁸ Agissant comme représentant de Pathé frères, c'est apparemment pour une large part une traduction du catalogue de la maison mère. Ne disposant pas d'une édition de la même année 1904, nous avons pu constater quand même que certains passages se trouvent déjà dans le catalogue français n° 1, mars 1902, de Pathé frères.¹⁹ En première partie y figure une description des appareils dont on a besoin pour organiser des projections. Sous le titre *Zusammenstellung für kinematographische Vorstellungen allein*, Théophile Pathé présente alors cinq listes de machines à projection avec accessoires ainsi que les prix respectifs, pour des séances de spectacles cinématographiques seuls. Ensuite, le catalogue décrit en détail comment il faut monter et assembler les pièces du « puzzle », comme le dira sa fille plus tard, pour deux installations démontables, et on précise que la première est pour des « professionnels » (le catalogue dit : « für Professioneure »). Cette partie, comme plusieurs autres plus loin dans le texte, apparaît plutôt comme un mode d'emploi que comme un document commercial de vente.

Dans la section suivante (aux pages 11 et 18) Théophile Pathé explique les défauts du Cinématographe Lumière en tant que projecteur et décrit de quelle manière la maison Pathé frères a su perfectionner ce modèle. De telles informations permettent au néophyte comme au « professionnel » de mieux comprendre à quoi il faut faire attention lors de l'achat de l'équipement et de savoir où l'on risque éventuellement de rencontrer des difficultés dans le maniement de l'ensemble.

D'autres conseils pratiques sont parsemés à travers les descriptions d'appareils et les modes d'emploi : de quel côté faut-il mettre l'émulsion pour quel type de projection ? Comment doit-on assurer le bon maintien de l'appareil de projection ? Que faut-il faire pour que l'eau dans la cuve ne se mette pas à bouillir ? Quels sont les avantages et les désavantages des différents types de lumière ? Que faire quand la tension électrique est trop grande ? Quel diamètre doivent avoir les charbons pour quelle intensité de courant ? Comment arriver à une lumière bien centrée sur l'écran ? Comment régler une lampe à arc ? Etc.²⁰

À la fin de la lecture, le client est non seulement au courant des appareils offerts par Théophile Pathé et de leurs prix, mais il connaît également déjà certains problèmes qu'il peut rencontrer. Il sait selon quels critères il doit faire ses choix et comment se servir des appareils qu'il a achetés. Il comprend mieux, autrement dit, les difficultés de sa future profession, mais aussi comment s'y prendre, car le catalogue lui a déjà donné un bon nombre de conseils pratiques. Il est en effet frappant quelle diversité et quelle ampleur d'informations utiles on trouve dans ce catalogue. On peut se poser la question s'il s'agit-là d'une attente explicite de la part de la clientèle à laquelle cherche à répondre la maison Pathé comme le font, par ailleurs, ses concurrents, ou si, par contre, c'est Pathé qui offre un service supplémentaire pour se créer un avantage sur le marché.

Manuels et guides pratiques : fixer le savoir de l'institution cinématographique

Si, à partir de 1906 l'émergence d'une institution cinématographique se manifeste entre autres à travers la création de revues corporatives qui, nous l'avons dit, se font aussi les porte-parole de cette nouvelle branche industrielle en diffusant un discours normatif, on peut observer qu'après 1910 il y a toute une littérature pratique cherchant à fixer et à codifier le savoir de la profession et de dire « comment il faut faire ». Souvent ce sont des auteurs liés aux revues corporatives. Il y a, en effet, de nombreux exemples dont nous voudrions évoquer au moins quelques-uns, et pour commencer le manuel *Il cinematografo* de Carlo Laguna publié en 1909.²¹

En 1912, Eugène Kress traite dans une série de douze conférences de différents aspects de la cinématographie, de la prise de vue aux systèmes d'éclairage, en commençant par un aperçu historique. Diffusés par la maison d'édition de la *Cinéma-Revue*, les ouvrages qui sont tirés de ces conférences s'adressent aux gens de la pratique et servent à donner une vue synoptique sur les différents aspects de la profession.²² De même, autour de 1912-1913, l'Édition du Courrier Cinématographique publie un manuel pratique à l'usage des exploitants de salles, des opérateurs ainsi que du public intéressé. Préfacé et probablement écrit par Charles le Fraper, ce livre parle aussi bien d'aspects techniques que juridiques que l'on doit maîtriser si l'on a l'intention d'ouvrir une salle de cinéma.²³

En Grande Bretagne, Colin N. Bennett et ses collaborateurs écrivent un *Handbook of Kinematography*, publié en 1911 et de nouveau en 1913 par la revue *Kinematograph Weekly*.²⁴ Cet ouvrage traite de divers aspects de la production de films aussi bien que de la projection, de l'organisation commerciale aussi bien que du cadre juridique. Il constitue très clairement une sorte de vade-mecum pour la profession. Aux Etats-Unis, c'est la revue *Moving Picture World* qui lance dès 1910 une initiative analogue avec un manuel écrit par Frank H. Richardson.²⁵ De manière plus ciblée, en 1912, l'Américain James F. Hodges explique dans un livre comment on ouvre et dirige une salle de cinéma de manière profitable.²⁶

Puis, les professionnels du scénario publient des manuels qui doivent, comme aujourd'hui, renseigner ceux qui se sentent appelés à proposer leurs idées aux producteurs : ainsi, en Angleterre E. J. Muddle de la revue *The Bioscope* en 1911 avec *Picture Plays and how to Write Them*,²⁷ en 1913, J. Berg Esenwein et Arthur Leeds, *Writing the Photoplay*,²⁸ et en 1914 Henry A. Phillips, *The Photodrama*,²⁹ ou, la même année, Peter Paul en Allemagne avec son *Das Kinobuch. Wie schreibe ich einen Film und wie mache ich ihn zu Geld ?* (c'est-à-dire comment est-ce qu'on peut écrire un film et le commercialiser).³⁰

Au cours des années 1910, ce sont alors de nombreux ouvrages qui disséminent toutes sortes de savoirs sur la cinématographie, s'adressant soit à des professionnels, soit aux amateurs, soit à ceux qui cherchent à apprendre un métier dans cette industrie et d'y gagner leur vie, soit à ceux qui s'y intéressent pour d'autres raisons. Des auteurs spécialisés traitent de toute la gamme des questions que l'on peut se poser – techniques, commerciales, juridiques, esthétiques – pour y donner des réponses de manière prescriptive. On n'a plus besoin des descriptions dans un catalogue de vente pour assembler un appareil de projection : l'exploitant le fait installer par des spécialistes, et il embauche un opérateur expérimenté pour les projections. Toutefois, il a fallu de nombreux passeurs du savoir pour en arriver là, dont une jeune fille française de quatorze ou de quinze ans qui, à Berlin, aidait son père à vendre des projecteurs.

Notes

- ¹ Suzanne Pathé, *Souvenirs de jeunesse. Paris-Berlin 1892-1907*, Document dactylographié, pp. 235-237.
- ² Voir Deac Rossell, *Jenseits von Messter – die ersten Kinematographen-Anbieter in Berlin*, dans Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger (sous la direction de), *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, Stroemfeld/Roter Stern, Basel, Frankfurt am Main 1997, vol. 6, pp. 167-184.
- ³ Voir Joseph Garnarcz, *Maßlose Unterhaltung. Zur Etablierung des Films in Deutschland 1896-1914*, Stroemfeld/Nexus, Frankfurt am Main, Basel 2010.
- ⁴ Alexandre Promio cité dans Jacques Deslandes Jacques Richard, *Histoire comparée du cinéma. Tome II: Du cinématographe au cinéma 1896-1906*, Casterman, Tournai 1968, p. 261. Deslandes et Richard citent de leur côté Guillaume Michel Coissac, *Histoire du Cinématographe des origines à nos jours*, Eds. du « Cinéopse », Paris 1925, p. 195.
- ⁵ Félix Mesguish, cité dans *idem*, p. 261.
- ⁶ Denise Boehm-Girel, *Un opérateur des Lumières : Constant Girel (1873-1952)*, dans Philippe Dujardin et al. (sous la direction de), *L'aventure du Cinématographe*, Actes du Congrès mondial Lumière (Lyon, 7-10 juin 1995), Aléas, Lyon 1999, p. 69.
- ⁷ Auguste et Louis Lumière, *Correspondances 1890-1953*, Cahiers du Cinéma, Paris 1994, pp. 52-53.
- ⁸ A. Villain, « Société d'Études photographiques de Paris. Séance du 14 avril 1897. Présidence de M. Balagny. (suite et fin) », dans *Le Moniteur de la Photographie*, 2^e série, Tome IV, n° 13, 1^{er} juillet 1897, pp. 206-207.
- ⁹ Cecil M. Hepworth, *Animated Photography. The ABC of the Cinematograph*, Hazell, Watson & Viney, London 1897.
- ¹⁰ C. Francis Jenkins, *Animated Pictures*, Washington 1898.
- ¹¹ Georges Méliès, « Les vues cinématographiques », dans l'*Annuaire général et international de la photographie*, 1907, cité d'après la réédition dans André Gaudreault, *Cinéma et attraction*, CNRS, Paris 2008, p. 196.
- ¹² Voir Charles Musser, *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1994, pp. 15-54.
- ¹³ Félix Regnault, « Le cinématographe », dans *L'Illustration*, n° 2779, 30 mai 1896, pp. 446-447.
- ¹⁴ Gustave Babin, « Les coulisses du cinématographe », dans *L'Illustration*, 25 mars 1908, pp. 211-215 et 4 avril 1908, pp. 238-242.
- ¹⁵ Anon., « Les trucs du cinématographe », *Lectures pour tous*, n° 9, juin 1908, pp. 749-758.
- ¹⁶ *Special-Catalog N° 32*, Ed. Messter, Berlin 1898, p. 9. Cité d'après l'édition fac-similé sous la direction de Martin Loiperdinger, Stroemfeld/Roter Stern, Basel, Frankfurt am Main 1995 (c'est nous qui traduisons).
- ¹⁷ *Idem*, p. 87.
- ¹⁸ Théophile Pathé, *Cinématographes Patbé*, Berlin, Juin 1904.
- ¹⁹ Anciens Établissements Pathé Frères, *Appareils et accessoires*, Catalogue n° 1, mars 1902.
- ²⁰ Théophile Pathé, *Cinématographes Patbé*, cit., respectivement pp. 20, 22, 23, 26, 27, 28.
- ²¹ Carlo Laguna, *Il cinematografo*, Società Editoriale Milanese, Milano 1909. Nous remercions le rapporteur anonyme qui nous a signalé ce titre.
- ²² Eugène Kress, *Conférences sur la cinématographie*, 12 fascicules. *Cinéma-Revue*, Pathé 1912.
- ²³ Charles le Fraper, *Les Projections animées. Manuel pratique à l'usage des directeurs de salles, des*

La Circulation du savoir professionnel en cinématographie autour de 1900

opérateurs et de toutes les personnes qui s'intéressent à la cinématographie, Édition du Courrier Cinématographique, Paris s.d. 1912/1913.

²⁴ Colin N. Bennett, *The Handbook of Kinematography*, The Kinematograph Weekly, London 1911.

²⁵ Frank Herbert Richardson, *Motion Picture Handbook. A Guide for Managers and Operators of Motion Picture Theaters*, Moving Picture World, New York 1910 (nouvelles éditions en 1912 et 1916).

²⁶ James F. Hodges, *Opening and Operation a Motion Picture Theater. How It Is Done Successfully*, Scenario Publishing Company, New York 1912.

²⁷ E. J. Muddle, *Picture Plays and how to Write Them*, The Picture Play Agency, London 1911.

²⁸ Joseph Berg Esenwein et Arthur Leeds, *Writing the Photoplay*, The Home Correspondance School, Springfield, Massachussets 1913.

²⁹ Henry A. Phillips, *The Photodrama*, Stanhope-Dodge Publ. Co., Larchmont, New York 1914.

³⁰ Peter Paul, *Das Kinobuch. Wie schreibe ich einen Film und wie mache ich ihn zu Geld?*, Wilhelm Borngräber Verlag, Berlin 1914.