



HAL
open science

Jean Benoit-Lévy ou le corps comme utopie

Valérie Vignaux

► **To cite this version:**

Valérie Vignaux. Jean Benoit-Lévy ou le corps comme utopie : Une histoire du cinéma éducateur dans l'entre-deux-guerres en France. Association française de recherche sur l'histoire du cinéma; Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2007, 978-2-913758-72-8. hal-01160881

HAL Id: hal-01160881

<https://hal.science/hal-01160881>

Submitted on 18 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

VALÉRIE VIGNAUX

Jean Benoit-Lévy ou le corps comme utopie

une histoire du cinéma éducateur
dans l'entre-deux-guerres en France



Jean Benoit-Lévy ou le corps comme utopie

Une histoire du cinéma éducateur
dans l'entre-deux-guerres en France

À partir des engagements et de la filmographie du cinéaste Jean Benoit-Lévy (1888-1959), l'ouvrage retrace les modalités d'une politique publique en faveur du cinéma éducateur, dans l'entre-deux-guerres en France.

Au lendemain de la Grande Guerre, des politiques et des intellectuels, puisant leur modèle théorique chez les Encyclopédistes ou les Vulgarisateurs, affirment les vertus didactiques des images et militent sous couvert de la Société des Nations pour que soit généralisé l'emploi du cinéma dans l'enseignement, mais aussi dans l'éducation populaire à destination des adultes. Le cinéma, spectacle de masse, leur paraît le médium le plus approprié pour informer les populations des réformes instituées en leur faveur. Des commissions sont mises en place au sein des ministères : Instruction publique, Santé et Agriculture pour veiller à la réalisation de sujets aux contenus spécifiques et faciliter leur diffusion à travers le territoire national. Leur mise en œuvre est principalement confiée à Jean Benoit-Lévy qui réalise près de 300 films, courts mais aussi longs métrages, documentaires ou fictions, à des fins d'éducation. L'étude de cet ensemble témoigne en images animées des mutations qui, à travers ses classes populaires, ébranlent la société française de l'entre-deux-guerres : évolution de la place des femmes, « rationalisation » de l'agriculture ou abandon progressif de la petite industrie. Une œuvre singulière, réalisée à des fins de propagande, qui constitue un des premiers temps du cinéma documentaire en France. Replacée dans son contexte institutionnel, elle retrouve la place qui était la sienne dans cette période encore peu étudiée du cinéma français.

VALÉRIE VIGNAUX est maître de conférences en études cinématographiques à l'université François-Rabelais de Tours. Elle est l'auteur de *Jacques Becker ou l'exercice de la liberté* (Céfal, 2000) et de *Suzanne Simonin, la Religieuse de Jacques Rivette* (Céfal, 2005). Elle a dirigé un numéro de la revue *1895* consacré aux *Archives* (n° 41, octobre 2003) et un numéro dédié à *Émile Cohl* (n° 53, décembre 2007).

Ce livre contient un dvd offert



9 782913 758728

17 €

Jean Benoit-Lévy ou le corps comme utopie

une histoire du cinéma éducateur
dans l'entre-deux-guerres
en France

Valérie Vignaux

AFRHC / Association française de recherche sur l'histoire du cinéma
Ouvrage publié avec le concours du Centre national du livre



Jean Benoit-Lévy ou le corps comme utopie

LES FILMS
D'ENSEIGNEMENT
& D'ÉDUCATION

DE

Jean BENOIT-LÉVY



42, RUE DE PARADIS
PARIS

PROV. 04-92

PROV. 29-51

Jean Benoit-Lévy ou le corps comme utopie

École de plein air de Pantin, Sanatorium de la Tuyolle, Préventorium Lannelongue... autant de titres peu évocateurs qui pourtant recèlent d'émouvantes images. Un quotidien révolu dont quelques instants sont conservés parmi les photogrammes d'une pellicule rayée et cassante et où surgit, à travers les visages et les corps, le désordre de l'existence. Ces images, livrées à mes regards par le hasard, constituent vraisemblablement quelques-uns des rares plans documentaires produits dans l'entre-deux-guerres en France, montrant les conditions de vie des classes populaires. Jean Benoit-Lévy (1888-1959), leur auteur, m'était inconnu et son œuvre, bien que ponctuellement sollicitée, n'était toujours pas étudiée dans son ensemble.

Dans un premier temps, l'étude des papiers du cinéaste préservés dans le cadre familial a permis de rétablir une filmographie composée de près de 300 titres, courts, moyens ou longs métrages, documentaires ou fictions, films muets ou sonores, réalisés principalement dans l'entre-deux-guerres et augmentée dans les années 1950 de vingt-cinq ballets filmés. L'œuvre cinématographique a majoritairement été préservée car les institutions commanditaires, comme la cinémathèque de la Ville de Paris ou la cinémathèque du ministère de l'Agriculture, ont maintenu dans leurs collections les copies acquises. Copies parfois teintées, souvent très usées, qui témoignent ainsi d'une large diffusion auprès des usagers. Cependant, le fait que le patronyme ait été ôté des génériques, sous l'Occupation, en raison de sa consonnance juive, conduit encore aujourd'hui les détenteurs d'images à des approximations. Si dans leur majeure partie les titres ont été sauvegardés, il arrive toutefois, comme pour *Altitude 3200* par exemple, long métrage réalisé en 1938, qu'une partie des éléments soit trop

abîmée ou perdue et doit être écourtée. Matériau considérable, devenu accessible, qui, identifié, classé, répertorié, compose un portrait inattendu de la société française de l'entre-deux-guerres à travers ses classes populaires.

Les archives conservées dans le cadre familial ont confirmé les orientations de la recherche. Elles forment une image où apparaît en reflet la compréhension que Jean Benoit-Lévy avait de son métier, de son histoire ou de lui-même. Aux côtés des correspondances ou des photographies, documents intimes représentant les moments forts d'une biographie, se trouvent presque exclusivement des papiers se référant au cinéma éducateur. Les articles écrits par lui ou à son sujet, les conférences ou les cours dispensés sous l'Occupation à la New School de New York, et les ouvrages publiés montrent qu'il a exercé une réflexion théorique sur la pratique. Pour les longs métrages de fiction co-dirigés avec Marie Epstein, les documents sont rares puisque ne subsistent que les livres à l'origine des films, dont certains sont autographiés par leurs auteurs. Absence d'archives qui oblige à rechercher d'autres sources complémentaires mais qui tend également à affirmer la prévalence du projet éducateur et des pensées qui lui sont associées. Dès lors, à partir d'indices très partiels, je me suis attachée à retracer des réseaux, à dessiner des mises en relation ou des articulations entre les films réalisés et les idées dont Jean Benoit-Lévy était le contemporain. La filmographie a fonctionné comme un prisme où chaque élément était appréhendé dans le reflet formé par un autre. De manière similaire, les assertions des experts ou les commentaires qui pouvaient élucider les films ont volontairement été exposés dans leurs contradictions. Les réflexions produites en contrepoint par chacun de ces points de vue composent ainsi une représentation préservée dans sa complexité. Une dialectique des discours véhiculés par les textes ou les images qui aide, il me semble, à appréhender des enjeux dont nombre sont révolus. Or, ce qui surgit dans cet ensemble extrêmement prolixe oblige à voir et à penser autrement le cinéma. Jean Benoit-Lévy est un « intellectuel engagé » militant au sein d'institutions « démocratiques », et les films résultent d'une volonté en acte, fondamentalement politique. L'intitulé *Jean Benoit-Lévy ou le corps comme utopie* a permis de décrire cette œuvre dont l'étude renouvelle les conceptions admises quant au rôle des images cinématographiques en France, dans la première moitié du vingtième siècle. « L'utopie » c'est celle partagée par une génération d'hommes héritiers

des Lumières et des Encyclopédistes, et dont Jean Benoit-Lévy, avec le cinéma, souhaite poursuivre les engagements. Hommes politiques de la Troisième République, les commanditaires des films sont liés au parti radical ou au radical-socialisme. Proches de la Ligue de l'enseignement et des grands mouvements de vulgarisation des connaissances qui ont parcouru le XIX^e siècle, ils constituent une élite intellectuelle pour laquelle l'instruction et l'éducation sont les garantes de la République. Ils encouragent les multiples œuvres sociales en animant des conférences savantes ou des séances d'éducation populaire. Contemporains des découvertes pastoriennes et des réflexions qui posent les bases de la sociologie naissante, ils pensent la société comme un organisme. Un corps que le premier conflit mondial a révélé en proie à ce qu'on nomme alors les « fléaux » : la tuberculose, la mortalité infantile, la syphilis, l'alcoolisme et le taudis. Ils s'emploient à transmettre auprès des classes populaires les élémentaires notions de prophylaxie et pour mieux rencontrer leur public, en accord avec les mutations techniques et culturelles de leur temps, ils sollicitent le cinéma. L'œuvre de Jean Benoit-Lévy paraît structurée par ce modèle organiste et les films composent trois types de corps : un corps biologique, un corps social et un corps cinématographique. Ils décrivent et tentent d'y apporter remède, soit des questions de santé publique (mortalité infantile, syphilis, tuberculose, cancer, chirurgie...), soit des problèmes économiques (développement de l'industrie, travail des femmes, urbanisme, exode rural, colonies...) ou comme dans les ballets filmés, ils interrogent la représentation du corps par le cinéma. Chargé de transmettre les préceptes édictés par les élites intellectuelles et politiques, le cinéma, en ces lendemains de Première Guerre mondiale, participe à la reconstruction du corps social. Art des masses, il est susceptible d'agir globalement sur les mentalités et devrait protéger la démocratie en éclairant la nation.

En ces débuts de vingtième siècle, le cinéma est le médium d'une utopie.

JEAN BENOIT=LÉVY

(L'Édition Française Cinématographique)

42, RUE DE PARADIS - PARIS - X^e

TÉLÉPHONE GUTENBERG 29-51

FILMS D'ENSEIGNEMENT ET DE PROPAGANDE

Fournisseur

des MINISTÈRES

et des SERVICES PUBLICS

ENSEIGNEMENT :

PRIMAIRE

SECONDAIRE

SUPÉRIEUR

VULGARISATION :

HYGIÈNE SOCIALE

AGRICULTURE

INDUSTRIE

L'Utopie



Société populaire des beaux-arts, fondée par Edmond Benoit-Lévy, affiche de Alfons Mucha, 1897, Cinémathèque française

L'Utopie

L'utopie est familiale, elle a été transmise de « père en fils » ou plutôt de grand-père en oncle. Elle apparaît comme l'expression matérielle, au travers de responsabilités sociales ou collectives, d'un engagement spirituel très fortement empreint d'un idéalisme humaniste.

L'utopie familiale

Jean Benoit-Lévy est le petit-fils d'un ancien instituteur strasbourgeois venu s'installer à Paris après avoir opté pour la nationalité française, en 1871. Benoît, marié à Julie Strasburger, est négociant en jouets. Il préside plusieurs sociétés de secours mutuel et administre des sociétés d'instruction publique, qui lui valent d'être membre du jury de l'Exposition universelle de 1878. Benoît est également l'auteur d'un livre d'apprentissage de la morale pour enfants. Lorsqu'on parle de la famille, on lui accole son prénom et les Lévy sont dits dorénavant Benoit-Lévy. Jean, en 1930, officialisera le patronyme en accomplissant les démarches administratives requises. Benoît a donné à ses enfants une éducation suivie. L'aîné des six garçons, Fernand, le père de Jean, a repris le commerce de jouets tandis qu'Edmond a embrassé la carrière d'avocat, Alphonse celle d'huissier et Jules, diplômé des Beaux-Arts, est un peintre renommé. Fernand et Émilie Weyll ont quatre enfants, Georges (1880-1971) l'aîné, avocat, opte pour le métier d'urbaniste, il est connu pour ses théories en faveur des cités-jardins¹. André (1882-1889), leur second fils, décède dans l'enfance, victime

1. Georges Benoit-Lévy est l'auteur d'une dizaine d'ouvrages consacrés aux cités-jardins dont *la Maison heureuse*, Paris, éditions des Cités-Jardins, 1922.



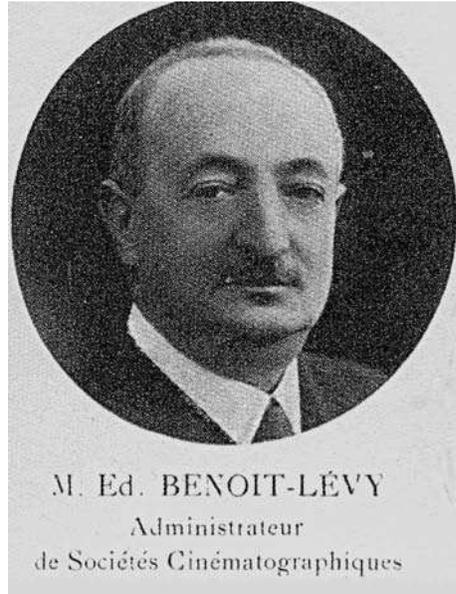
Jean Benoit-Lévy, premier, assis à droite, c. 1904

d'un accident de balançoire. Jean (1888-1959), le troisième, obtient ses deux baccalauréats mais ne poursuit pas d'études supérieures. Suzanne (1896-1988), la benjamine, dirige une école à Paris, rue Pavée.

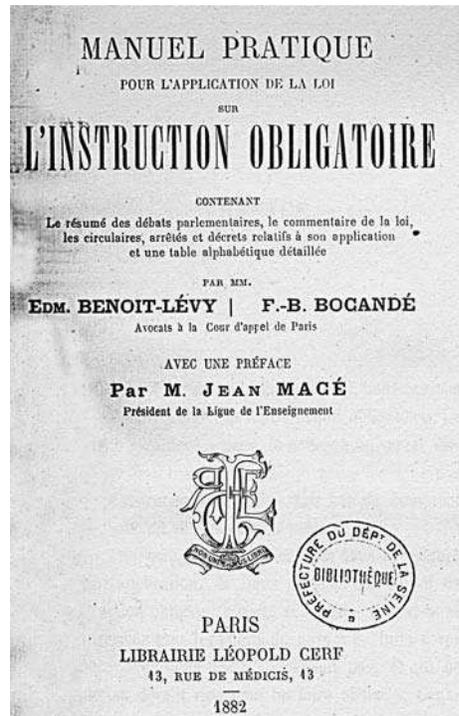
Edmond (1858-1929) s'est attaché aux enfants de son frère Fernand. Dans un premier temps c'est Georges, l'aîné, avocat comme lui, qui bénéficie de ses protections puis Jean, en devenant son secrétaire, le rejoint dans la carrière cinématographique. Edmond appartient pour sa part au Grand Orient, où il côtoie quelques-unes des personnalités influentes de la Troisième République. Ces hommes sont affiliés aux loges maçonniques car ils en partagent les idéaux républicains. Ils souhaitent la mise en place des principes de la Déclaration des droits de l'homme et aspirent au triomphe de la raison et de la science sur la superstition. Entrés en politique, ils sont proches du parti radical, organisation issue de l'action d'un grand nombre de comités, comme la Ligue de l'enseignement, née en 1866 sous le Second Empire, ou la Ligue des droits de l'homme et du citoyen, fondée lors de l'affaire Dreyfus. Pour ces hommes, appartenant à la bourgeoisie, le savoir est un instrument au service de valeurs démocratiques. Ils sont convaincus que la République ne pourra résister aux forces qui lui sont hostiles sans des instances de médiations, entre la société civile et la sphère politique. En conséquence, ils deviennent les instigateurs d'un grand nombre d'œuvres, sociétés, comités, alliances ou ligues, comme on les nomme alors.

L'utopie éducative

Edmond ne s'est pas inscrit en politique si ce n'est un temps comme adjoint au maire du IV^e arrondissement de Paris. Il est cependant un collaborateur de la première heure de la Ligue de l'enseignement et en 1882, il publie un *Manuel pratique pour l'application de la loi sur l'instruction obligatoire*, préfacé par Jean Macé. La Ligue, comme en témoignent ses prestigieux présidents, est un puissant groupe de pression. Léon Bourgeois (1851-1925), ancien ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, récompensé par le prix Nobel de la paix en 1920, la dirige de 1894 à 1898. Il entre en fonctions quelques mois avant de devenir président du Conseil. Ferdinand Buisson (1841-1932) appartient à de nombreuses organisations laïques et préside la Ligue de 1902 à 1906, où il demeure comme membre du bureau jusqu'à sa mort. Franc-maçon comme Léon Bourgeois ou Jean Macé, inspecteur général de l'Instruction publique, auteur d'un dictionnaire de pédagogie, il est le collaborateur de Jules Ferry et reste de nombreuses années directeur de l'enseignement au ministère. Ferdinand Buisson, un des fondateurs de la Ligue des droits de l'homme et du citoyen, à



le Tout Cinéma, 1929



Edmond Benoit-Lévy, *Manuel pratique pour l'application de la loi sur l'instruction obligatoire*, Paris, librairie Léopold Cerf, 1882, préface de Jean Macé

laquelle appartient Edmond, reçoit en 1927, le prix Nobel de la paix. La Ligue de l'enseignement, en raison de ses activités militantes, se heurte à l'opposition des forces politiques et cléricales, mais soutenue par l'opinion publique, elle influe pour que soient promulguées les lois en faveur d'une instruction publique. Léon Bourgeois, alors qu'il préside le 26 octobre 1893 le 13^e congrès annuel de la Ligue, le souligne : « Jean Macé et la Ligue de l'enseignement ont préparé et ont fait les lois scolaires de la République² ». En effet, à l'automne 1871, quelques semaines après la répression sanglante de la Commune, Jean Macé lance une pétition pour une « instruction gratuite, obligatoire et laïque ». Il recueille plus d'un million de signatures et reçoit le soutien de 3 000 conseils municipaux, représentant plus de la moitié de la population³. En 1894, lors du congrès de la Ligue qui se déroule à Nantes, il réitère et lance un nouvel appel, cette fois en faveur de l'éducation populaire.

Edmond, conférencier aguerri et membre de plusieurs ligues, préside diverses sociétés d'instruction. Il est le fondateur des Amis de Paris, « sœur du Touring-club » qui, d'après la revue *le Cinéma* du 5 avril 1912, offre à ses adhérents une carte, un insigne et une revue mensuelle « très artistique à multiples gravures ». Ils bénéficient de réductions de prix dans les théâtres, les cinématographes et aux expositions et sont conviés

à des conférences avec projections ; à de magnifiques représentations, des fêtes et banquets où s'échangent les idées nouvelles ; des concours, visites-causeries, promenades, excursions gratuites ou à prix minimes à Paris, en province, dans les grandes villes de l'étranger, chez les principaux industriels.

Les Amis de Paris se préoccupe d'urbanisme à un moment où la capitale est l'objet de multiples réaménagements. D'après ses statuts, la société a pour but :

de hâter la solution des problèmes d'hygiène, de sécurité et de circulation : réaliser la beauté et la propreté matérielle et morale de la capitale, la faire bien connaître à ceux qui l'ignorent, la rendre agréable à habiter, y attirer les étrangers, réveiller l'esprit civique.

2. Léon Bourgeois, *la Réforme des méthodes de l'enseignement primaire. L'enseignement professionnel et ses conséquences sociales. L'esprit nouveau*, Châlons-sur-Marne, 1894, p. 5.

3. Cf. Pierre Tournemire, *la Ligue de l'enseignement*, Paris, Milan, 2000.

Nommé officier de l'Instruction publique en 1895, Edmond est décoré de la Légion d'honneur en 1912, au titre de sa Société populaire des beaux-arts. Il fonde cette œuvre, dont l'affiche est dessinée par Mucha, sous le patronage de messieurs Puvis de Chavannes, Bonnat, Léon Bourgeois à nouveau, Alexandre Dumas fils et Raymond Poincaré, entre autres. Forte de ses 12 000 adhérents, la Société organise à travers la France des conférences artistiques avec projections, des promenades dans les musées, des visites aux monuments.

Ces sociétés d'instruction s'inscrivent dans un mouvement de grande ampleur en faveur de l'éducation populaire, rendue plus nécessaire encore en raison du climat politique. Le 12 mars 1898, la Société des Universités populaires est fondée dans le prolongement des ligues et en réaction à l'affaire Dreyfus. Présidée par Gabriel Séailles et soutenue par Henri Bergson, la société comprend une commission composée par Ferdinand Buisson encore, Anatole France, Gabriel Monod ou Charles Gide, le prosélyte de l'idée coopérative. Ce dernier est par ailleurs un des maîtres à penser de Georges, le frère de Jean. De 1902 à 1906, Henri Focillon, en accord avec ses convictions socialistes, participe au sein des Universités populaires à de nombreuses conférences. Il collabore tout particulièrement à l'Union Mouffetard, située dans le V^e arrondissement, connue comme étant « l'école d'application de l'École normale supérieure » et qui est une des rares universités populaires « à posséder des reproductions d'œuvres d'art, photographies et moulages⁴ ». Henri Focillon, découvrant lors de ses conférences l'impact pédagogique des images, comprend la place que peut occuper le cinéma dans ce projet éducatif. Il demeure tout au long de la période un des acteurs importants de l'utopie.

L'utopie cinématographique

Edmond délaisse le métier d'avocat en 1900, en raison, semble-t-il, de l'affaire Dreyfus et devient d'après les chroniqueurs : « phonographe ». En 1905, il crée la revue *Phono-Gazette*, rapidement transformée en *Phono-Ciné-Gazette*. Ce double intérêt, révélé par le titre, le met probablement en contact avec Charles Pathé, investi dans des entreprises

4. Cf. Annamaria Ducci, « Entre art et politique. La formation parisienne, 1881-1913 », *la Vie des formes, Henri Focillon et les arts*, Gand, éditions Snoeck, 2004, p. 49.



L'Omnia-Pathé, c. 1908

similaires. En 1906, poursuivant son action en faveur de l'éducation du goût, il fait construire sur les grands boulevards une salle à l'architecture prestigieuse et il obtient la primauté dans la distribution des films Pathé. L'Omnia⁵, premier théâtre cinématographique, s'avère rapidement une entreprise florissante et l'industriel lui concède, en 1907, l'exclusivité de la distribution pour la Suisse et neuf départements français⁶. Constatant l'absence de films de qualité, Edmond s'engage en production et emprunte au théâtre des sujets et des artistes. Il contribue ainsi à faire reconnaître un droit artistique et littéraire aux œuvres cinématographiques⁷.

Edmond n'abandonne pas les conférences et souhaite intéresser les politiques aux destinées éducatives du cinéma. En 1906, d'après G.-Michel Coissac, se pose « le principe de la mission scolaire du film ». « Artisans de la première heure avec M. Edmond Benoit-Lévy », les deux hommes présentent ensemble un rapport en ce sens au premier congrès international du cinéma, qui se déroule à Bruxelles, en 1910⁸. G.- Michel Coissac est également un éducateur convaincu. Il a fondé en 1894, « l'important

5. Cf. Jean-Jacques Meusy, « Qui était Edmond Benoit-Lévy ? », Jean A. Gili, Michèle Lagny, Michel Marie (dir.), *les Vingt Premières Années du cinéma français*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1995, pp. 115-143.

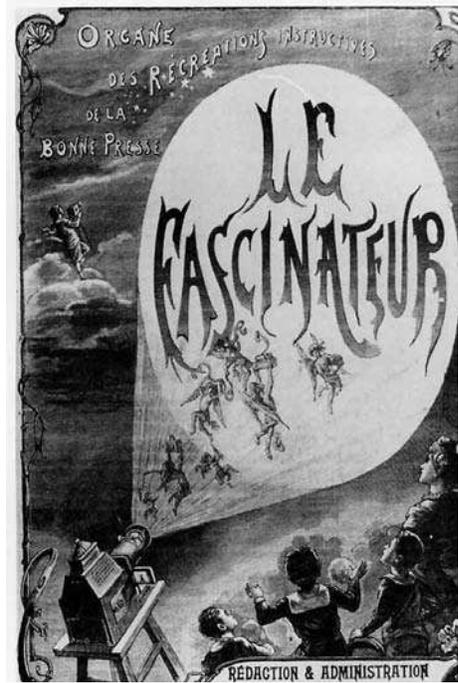
6. Cf. Henri Bousquet, « L'âge d'or », Jacques Kermabon (dir.), *Pathé, premier empire du cinéma*, Paris, Centre Pompidou, 1994, pp. 61-69.

7. Cf. Alain Carou, *le Cinéma et les écrivains, histoire d'une rencontre, 1906-1914*, Paris, École nationale des chartes-AFRHC, 2002.

8. Cf. G.-Michel Coissac, *le Cinématographe et l'enseignement, nouveau guide pratique, approuvé et adopté par le ministère de l'Instruction publique, le ministère de l'Agriculture, la direction de l'Enseignement technique, la cinémathèque de la Ville de Paris*. Paris, Librairie Larousse, éditions du Cinéopse, 1926.

service de projections du Cours-la-Reine »⁹, affilié à l'éditeur la Bonne presse, et destiné aux œuvres catholiques. Il est aussi à l'origine de la première revue de cinéma parue en 1903, *le Fascinateur*¹⁰, à laquelle succède *le Cinéopse*, mensuel cinématographique qu'il dirige à partir de 1919. Edmond Benoit-Lévy, interrogé à son sujet, assurait en 1926 : « Votre directeur est un ami de 25 ou 30 ans, du temps où je faisais partout des conférences avec projections fixes¹¹ ». Auteur de la première *Histoire du cinématographe*¹², G.-Michel Coissac poursuit tout au long de l'entre-deux-guerres l'engagement initié alors et siège dans les nombreuses commissions qui statuent sur le cinéma éducateur.

L'adjonction de figures à la conférence n'est pas chose nouvelle et les éducateurs prolongent les méthodes expérimentées par les vulgarisateurs au cours du dix-neuvième siècle¹³. Les théoriciens de l'éducation ont défini le procédé et déclaré la méthode « intuitive ». Émile Durkheim dans l'article « Éducation » du



Couverture de la revue *le Fascinateur*, c. 1904 à laquelle succède *le Cinéopse*, en 1919



Publicité vantant *le Cinéopse*, c. 1928

9. G.-Michel Coissac, « Une ère nouvelle », *le Cinéopse*, n° 1, septembre 1919.

10. Cf. Roland Cosandey, André Gaudreault, Tom Gunning (dir.), *Une invention du diable ? Cinéma des premiers temps et religion*, Saint-Foy/Lausanne, Presses de l'université de Laval/Éditions Payot, 1992.

11. Paul Souillac, « Entretien avec Edmond Benoit-Lévy », *le Cinéopse*, n° 79, mars 1926.

12. G.-Michel Coissac, *Histoire du cinématographe*, Paris, éditions du Cinéopse, 1925.

13. Cf. Bruno Béguet (dir.), *la Science pour tous*, les dossiers du musée d'Orsay, Paris, RMN, 1994.

Nouveau Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire, dirigé par Ferdinand Buisson et publié en 1910, la décrit comme un « coup d'œil de l'esprit » et déclare qu'elle est « la méthode même de l'enseignement populaire »¹⁴. La réforme de l'instruction, qui conduit à la promotion d'un enseignement dit « par l'aspect », s'appuie dorénavant sur un arsenal pédagogique comprenant la décoration des salles de classe, l'illustration des livres, l'emploi par les instituteurs de tableaux muraux et de lanternes pour projeter des vues fixes. Les législateurs, alors qu'ils promulguent les lois instaurant une instruction publique, laïque et obligatoire, se préoccupent aussi des adultes. Ils placent par décret, en date du 11 janvier 1895, les conférences populaires d'initiatives privées¹⁵ sous la tutelle du ministère de l'Instruction publique et incitent les instituteurs, déjà présents sur tout le territoire national, à s'associer aux conférenciers ou à suppléer leurs absences¹⁶. Pour les aider dans leur tâche, une commission est nommée afin de « rechercher les moyens de faciliter les débuts des conférenciers novices¹⁷ ». Elle est chargée de proposer des sujets, de signaler les livres utiles pour les préparer, et surtout elle examine :

les moyens de mettre à la disposition des sociétés d'instruction populaire, les appareils de projection lumineuse et les collections de vues photographiques, pouvant servir à l'enseignement dans les cours d'adultes et les conférences populaires¹⁸.

En 1895, la commission influe pour qu'un service des vues soit mis en place au sein du Musée pédagogique¹⁹ car ses membres ont remarqué que :

14. Ferdinand Buisson, *Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire* (extraits), établissement du texte, présentation et notes par Pierre Hayat, Paris, Kimé, 2000, p. 155.

15. « Des sociétés se forment dans ce but, sous le haut patronage du ministère de l'Instruction publique ; elles font appel à votre bon vouloir. Vous n'aurez plus rien à craindre des pouvoirs publics ; au contraire, ils vous soutiendront. », Jean Bossens, *Réorganisation des cours d'adultes, causeries, conférences, lectures publiques, récréations littéraires et musicales, fêtes civiques (mémoire envoyé à une réunion d'instituteurs)*, texte précédé du discours de Ferdinand Buisson à la Chambre des députés, Paris, Librairie de la France scolaire, 1895, p. 39.

16. « Grâce à eux la conférence a pénétré dans toutes les parties de la France et elle étend et complète l'œuvre des cours d'adultes. En 1894-1895, il fut donné 10 379 conférences ; en 1902-1903, on en a compté 117 350 qui ont réuni plus de trois millions d'auditeurs. », Maurice Pellisson, *Les Œuvres auxiliaires et complémentaires de l'école en France*, Paris, Imprimerie nationale, 1903. Publication de l'Office d'informations et d'études (Musée pédagogique), p. 25.

17. *Ibid.*, p. 25.

18. *Ibid.*, p. 7.

19. Le Musée pédagogique, organisme dépendant du ministère de l'Instruction publique, a été créé en 1879 pour apporter aux enseignants les moyens techniques ou intellectuels d'une réflexion quant à l'exercice de leur métier.

pour les instituteurs, la plus grosse difficulté n'était pas de choisir et de préparer des sujets, mais de vaincre l'embarras qu'ils éprouvaient à parler en public. Dès qu'il s'agissait simplement d'expliquer les vues de la lanterne magique, leur embarras devenait moindre²⁰.



Intertitre de *l'Ange du foyer*, 1932
produit et réalisé par Jean Benoit-Lévy

Or, les conférenciers les plus aguerris, ou les œuvres les plus prestigieuses associent dorénavant des images animées aux vues fixes²¹ et les politiques sont obligés de le constater. En décembre 1915, la commission de l'Enseignement et des beaux-arts à la Chambre des députés réclame la création d'une commission, au sein du ministère de l'Instruction publique, pour :

rechercher les meilleurs moyens de généraliser l'utilisation du cinématographe dans les différentes branches de l'enseignement²².

Instaurée par décret le 23 mars 1916, ses vingt membres sont choisis parmi les personnalités qui se soucient d'éducation ou d'enseignement par l'image animée. Aux côtés d'Edmond Benoit-Lévy, on relève le nom d'Adrien Collette, enseignant de géographie présenté comme le premier à avoir introduit le cinéma dans la classe. Ou encore Paul Drouard, inspecteur de l'enseignement agricole, propagandiste dès 1912 de l'emploi du cinéma dans l'enseignement rural²³ et futur secrétaire de la cinémathèque du ministère de l'Agriculture. Mais aussi Léon Gaumont, Louis Lumière, Pierre Marcel, directeur de la Compagnie universelle cinématographique, branche de la société des Presses universitaires de France et responsable

20. Maurice Pellisson, *op. cit.*, pp. 25-26.

21. Edmond Benoit-Lévy déclare s'y être essayé dès 1906, cf. Paul Souillac, « Entretien avec Edmond Benoit-Lévy », art. cit.

22. Auguste Bessou, *Rapport général, commission extraparlamentaire chargée d'étudier les moyens de généraliser l'application du cinématographe dans les différentes branches de l'enseignement*, ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Paris, Imprimerie nationale, 1920.

23. Paul Drouard, « Éducation agricole et cinéma », *la Vie agricole et rurale*, n° 4, 28 décembre 1912, p. 93.

du Service cinématographique des armées ; Édouard Herriot, futur protecteur de l'Office du cinéma éducateur de Lyon, ou encore André Honnorat, futur président de la Ligue de l'enseignement et du Comité national de défense contre la tuberculose. La commission, dont les conclusions ont été publiées en 1920 sous l'intitulé « rapport Bessou », du nom de son secrétaire Auguste Bessou, futur directeur de l'Office du cinéma éducateur de Paris, a manifestement influé pour que soit encouragé l'emploi du cinéma dans l'enseignement ou dans l'éducation populaire. En 1920, soit la même année, le service des vues du Musée pédagogique est complété par un service des films et on lui alloue une subvention de 250 000 francs, destinée à l'achat de copies²⁴. Le 5 avril 1923, un décret accorde à la cinémathèque du ministère de l'Agriculture nouvellement instituée, des fonds d'un montant de 500 000 francs, prélevés sur les recettes du pari mutuel. En 1923 encore, la direction de l'Enseignement technique s'associe à la Ville de Paris pour instaurer une cinémathèque. Et en 1926, le ministère de l'Hygiène sociale officialise le travail accompli dès 1919 par le Comité national de défense contre la tuberculose, en subventionnant ses actions de propagande par le film, dorénavant placées sous tutelle ministérielle.

Jean, qui connaît les activités de son oncle, souhaite le rejoindre dans la profession cinématographique. À son retour du service militaire en 1908, Edmond l'accueille au sein de l'Omnia, mais l'incite au préalable à se former le plus largement possible. Jean commence par travailler aux laboratoires Pathé et Gaumont, puis aux établissements Lordier, spécialisés dans la mise en images de chansons, où il assiste le metteur en scène Jacques Rouillet²⁵. Mobilisé du 2 août 1914 au 29 juillet 1919, Jean est obligé d'interrompre ses activités. Blessé par balle au combat, il refuse de se faire évacuer et son comportement lui vaut, d'après son livret militaire, d'être décoré de la croix de guerre. À la fin du conflit, il officie comme aide opérateur au Service photographique et cinématographique de la Guerre, où on le charge :

24. « À côté du service des vues, le Musée crée un service de films : 54 films furent expédiés au cours de l'exercice 1919-1920, 3 541 en 1920-1921, 11 574 en 1921-1922. Depuis, le service de films n'a fait que croître : en 1926-1927, nous avons expédié 29 497 films. », « Le service des vues du Musée pédagogique », *Bulletin du Musée pédagogique*, n° 1, septembre 1929, p. 7.

25. Cf. Henri Fescourt, *la Foi et les montages*, Paris, Paul Montel, 1961 et Giusy Pisano, « Les spectacles mixtes : tradition ou anachronisme ? Survivances sonores et visuelles de Robertson à Georges Lordier », Giusy Pisano, Valérie Pozner (dir.), *le Muet à la parole*, Paris, AFRHC, 2005.

de recueillir toute la documentation nécessaire, tant aux Archives de la Guerre, qu'aux besoins du Commissariat Général à l'Information, sur les fêtes de la Victoire, les dimanches 13 et lundi 14 juillet 1919²⁶.

Démobilisé, il rejoint son oncle qui l'engage comme secrétaire général de l'Omnia-Pathé. Edmond a perdu son fils, victime d'un « mal incurable » et il se consacre dorénavant à l'étude de l'œuvre de Victor Hugo. En 1920, Jean épouse Lucy Bloc qui accompagnera l'œuvre de son soutien affectif, mais aussi moral et intellectuel. Jean, pour l'heure, est d'abord sollicité pour ses compétences techniques de maître d'œuvre, producteur et réalisateur, puis fort de ses expériences, il poursuit l'œuvre de son aîné et devient au cours de la période un des experts du cinéma éducateur.



Jean Benoit-Lévy soldat, c. 1908

26. Ordre de mission du 12 juillet 1919, archives privées Jean Benoit-Lévy.



Lucy Benoit-Lévy, c.1920



Jean Benoit-Lévy, c.1920

Le cinéma au service de la paix : l'Institut de coopération intellectuelle

Les propagateurs du savoir imaginent éradiquer par l'éducation la misère et l'ignorance, souvent causes des conflits. Au lendemain de la Première Guerre, Léon Bourgeois a été porté à la présidence de la Société des Nations et « une fois de plus, l'utopie d'hier sera la vérité de demain²⁷ ». Dès la deuxième assemblée, il affirme l'importance de la transmission des principes qui sont à la base de la Société des Nations et en appelle à une Société des Esprits :

Pour la Société des Nations, il n'est pas de tâche plus urgente que de s'occuper de ces grands facteurs d'opinion internationale que sont les systèmes et méthodes d'éducation, les recherches scientifiques et philosophiques. Nous sommes donc d'accord sur l'urgence qu'il y a pour la Société des Nations à faire apparaître toutes les affinités entre l'idée politique qu'elle représente et tous les aspects de la vie intellectuelle qui lient les nations entre elles²⁸.

Sur sa proposition, la Société des Nations instaure, en 1921, une commission pour l'étude des questions traitant de la vie intellectuelle, formée d'une douzaine de personnalités, de nationalités ou de domaines de pensées divers, parmi lesquelles figurent Henri Bergson, Paul Valéry, Marie Curie, Antoine Bourdelle et Albert Einstein. D'abord établie d'une façon provisoire, elle se transforme en commission permanente composée par des comités nationaux et organise à son tour des sous-commissions pour examiner des aspects particuliers du vaste champ qui lui est confié. Malgré l'ampleur et l'importance de la tâche, elle se trouve sans les ressources nécessaires et lance un appel aux gouvernements. Le 24 juillet 1924, François Albert, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, écrit à Henri Bergson et lui transmet le désir du gouvernement français de la doter d'un institut, nanti du personnel et des moyens financiers requis,

27. Léon Bourgeois, « Préface », Ferdinand Buisson, Jean Brunhes, Aulard, J. Charles-Brun, Maxime Leroy, J. Ernest-Charles, Jean Hennessy, *Vers la Société des Nations, Leçons professées au Collège libre des sciences sociales pendant l'année 1918*, Paris, M. Giard & Brière, 1919, p. VI.

28. *Actes de la II^e Assemblée de la Société des Nations, Séances des commissions, ann. I. p. 397*, « Société des Nations, commission de coopération intellectuelle, comité d'étude, note de M. Roland-Marcel », Institut international de coopération Intellectuelle, cote 1858 : « mai 1930, réorganisation, travaux du comité d'étude », archives du ministère des Affaires étrangères.

pour l'assister dans sa tâche. Édouard Herriot, alors ministre des Affaires étrangères, justifiant la proposition du gouvernement, écrit :

L'État français s'impose aussi un sacrifice d'argent qui dans les circonstances actuelles peut être lourd. Pourquoi le fait-il ? C'est qu'il estime qu'il est de l'intérêt de la France, comme de l'intérêt de tous les peuples en général, que la dignité du travail intellectuel soit accrue dans le monde d'aujourd'hui, que les échanges et la collaboration en matière scientifique, littéraire et artistique se multiplient, de façon à assurer avec les progrès du savoir, le rapprochement des esprits et à consolider les forces de paix²⁹.

Le projet est proposé par le gouvernement en juillet, il est adopté par la Chambre des députés le 31 décembre 1924 et l'Institut de coopération intellectuelle, secrétariat de la commission, est établi au Palais-Royal à Paris, 2 rue de Montpensier, avec un budget de 2 millions de francs. En juin 1924, Julien Luchaire, adjoint au président du Comité national français (Henri de Jouvenel), professeur honoraire de l'université de Grenoble, inspecteur général de l'Instruction publique et futur directeur de l'Institut, transmet à la Commission de coopération intellectuelle à Genève, des résolutions issues d'une « sous-commission des relations universitaires ». Sa communication est intitulée : « Le cinématographe dans ses rapports avec la vie intellectuelle³⁰ ». Au préalable, il rappelle l'influence considérable exercée par le cinéma, langage universel, exploité internationalement, sur les masses :

Le spectacle cinématographique, représentation puissante de la vie, dont le mouvement accéléré et souvent frénétique se déroule dans un vaste cadre violemment illuminé devant un public plongé dans les ténèbres, produit une sorte d'hallucination. [...] Ainsi, il n'est pas douteux que le cinéma est un puissant agent de diffusion de certaines idées ou au moins de certaines tendances morales, sociales et, au besoin politiques.

29. Institut international de coopération intellectuelle, cote 1854 : « 1924-1925, projet français de création d'un IICI », archives du ministère des Affaires étrangères.

30. Fonds Abel Gance, cote 4° Col-36/810, Bibliothèque nationale de France.

Puis il se réfère aux expériences françaises quant à l'emploi du cinématographe dans l'enseignement et cite les résultats d'une

commission extraparlamentaire chargée d'étudier les moyens de généraliser l'application du cinématographe dans les différentes branches de l'enseignement. Cette commission était composée de hautes personnalités de la science, de l'enseignement et de l'industrie cinématographique. Ses travaux ont abouti en 1920, à la rédaction d'un rapport.

Julien Luchaire s'est donc fait le porte-parole auprès de la Société des Nations de préoccupations très françaises, puisque le rapport évoqué n'est autre que le « rapport Bessou ». Dans son intervention, il préconise l'instauration, au sein de la Commission de coopération intellectuelle, d'une sous-commission spécialement affectée à l'emploi du cinématographe dans l'enseignement, dont les recommandations seraient transmises aux nations et qui aurait également pour responsabilité la création d'une « filmathèque scolaire ». Par la suite, un organisme international lui serait affilié pour clarifier les difficultés de l'industrie cinématographique : taxes, censures, protection des droits, standardisation du matériel, etc. Pour définir les champs dévolus à cet organisme, il souhaite que se tienne un congrès international où seraient représentés, outre les instances gouvernementales et les spécialistes du cinéma éducateur, les industriels, les metteurs en scène, les auteurs, les artistes, les critiques et les directeurs de spectacle.

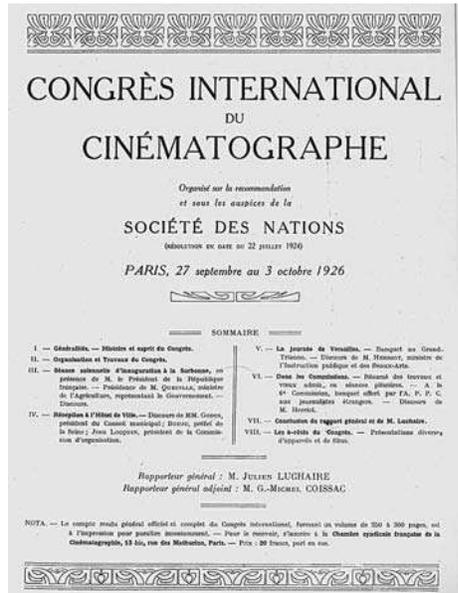
Le Congrès de 1926

Henri Bergson relaie les propositions de Julien Luchaire auprès de l'Assemblée de la Société des Nations. Ils s'accordent sur le fait que le cinéma est un des moyens d'action les plus puissants sur les imaginations et en conséquence, doit être inscrit au programme de ses travaux. Le Comité national français de coopération intellectuelle s'attelle alors à la mise en œuvre du congrès international du cinématographe et envoie des questionnaires aux personnalités réputées. Le 15 octobre 1924, Abel Gance reçoit un courrier d'Henri de Jouvenel, qui l'interroge sur

la situation morale du cinématographe ; le cinéma et l'enseignement scientifique et artistique ; la situation matérielle du cinématographe ; le cinématographe et les censure ; la coopération internationale et l'établissement d'un organisme permanent à la Société des Nations³¹.

G.-Michel Coissac et Jean Benoit-Lévy,

délégués tout particulièrement pour s'occuper de cette importante question qui va de l'enseignement primaire à l'enseignement supérieur, en passant par l'hygiène sociale et la préservation de l'enfance, etc., se sont mis en devoir de solliciter et recueillir tous rapports, études, mémoires, etc., se rapportant à la section Enseignement et Éducation. Déjà ils ont envoyé dans tous les pays de nombreuses demandes accompagnées ou non de questionnaires et les réponses se succèdent³².



Congrès international du cinématographe de 1926, fonds Jean et Marie Epstein, Cinémathèque française

31. Fonds Abel Gance, cote 4° Col-36/810, Bibliothèque nationale de France.

32. Anonyme, « En faveur du Congrès international », *le Cinéopse*, n° 84, août 1926, p. 631.

Le congrès se déroule à Paris du 27 septembre au 3 octobre 1926. Il est inauguré dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne par le président de la République Gaston Doumergue. Le 30 septembre, un « banquet déjeuner » est organisé dans les jardins du château de Versailles, tandis que la soirée se déroule dans les grands salons du Palais-Royal. De nombreuses personnalités, issues des gouvernements ou de l'industrie cinématographique, y assistent et le compte-rendu officiel mentionne la présence de Louis Lumière, du Dr Jean Comandon, Marc Cantagrel, Adrien Bruneau, Jean Renoir, Abel Gance, Marcel L'Herbier, Germaine Dulac, René Clair, Henri Chomette, Jacques Feyder ou Jacques de Baroncelli, mais aussi Edmond et Georges Benoit-Lévy. Les sujets soumis à la réflexion des experts sont répartis entre des commissions divisées en sections, placées sous la responsabilité d'un secrétaire rapporteur. La commission « Production et distribution » est chargée d'étudier les moyens d'améliorer les œuvres, tant au point de vue intellectuel, artistique que moral, mais aussi les problèmes de conservation des films au sein de cinémathèques nationales ou dans une cinémathèque internationale, et réfléchit à la diffusion du cinéma dans les campagnes. Celle occupée aux « Problèmes corporatifs et juridiques » traite du statut du cinéma, du recrutement et de la formation des artistes et techniciens, des syndicats et fédérations, des mutualités, du droit d'auteur et de la propriété artistique du film. Une autre envisage le cinéma dans ses rapports avec les arts, c'est-à-dire la musique, les arts plastiques et les arts décoratifs. Le comité responsable de « l'enseignement par le cinéma » s'intéresse, pour sa part, aux films scientifiques, d'orientation et d'instruction professionnelle, d'éducation sociale (hygiène), au cinéma agricole. Il examine les moyens adaptés à la diffusion par l'entremise de cinémathèques régionales, nationales et internationales. Une ultime commission étudie la création d'un organisme central à vocation internationale.

JEAN BENOIT-LÉVY & C^{IE}
 "L'ÉDITION FRANÇAISE CINÉMATOGRAPHIQUE"
 Société anonyme à responsabilité limitée au capital de 155.000 F.

ENSEIGNEMENT **ÉDUCATION**
R.C. Seine 133.790 F

42, RUE DE PARADIS
 TÉLÉPHONE ♦ **PARIS** ♦ PROV. 04-92
 29-51

La troisième commission consacrée à l'enseignement par le film a pour rapporteur Jean Benoit-Lévy. Elle est dirigée par le sénateur Joseph Brenier, franc-maçon, protecteur avec Édouard Herriot de l'Office du cinéma éducateur de Lyon, président de la Ligue de l'enseignement en 1934. Le sénateur Brenier est assisté du D^r Imhoff, responsable de la cinématographie scolaire à Bâle. Les conclusions de la troisième commission visent à encourager la collaboration entre savants, techniciens et propagandistes pour la réalisation des films. D'après elle, le cinéma d'éducation traite en priorité de questions d'hygiène – prophylaxie des maladies contagieuses et puériculture – ou de problématiques agricoles. À ce titre, deux séances de projection, très appréciées, sont organisées en marge du congrès, pour montrer des films de vulgarisation agricole, d'hygiène sociale et d'enseignement de la chirurgie, réalisés par Jean Benoit-Lévy. Pour faciliter la diffusion des films inventoriés dans un catalogue international, la commission préconise l'exonération des droits de douane. Elle souhaite que le cinéma éducateur bénéficie d'une autorité morale et financière accrue ; pour cela, il doit être placé sous le contrôle des pouvoirs publics car l'État lui semble le mieux à même d'organiser la distribution, par l'entremise de cinémathèques régionales, nationales et internationales. À son tour, elle demande que

soit constitué d'urgence un Bureau international du cinématographe d'enseignement, auprès de l'Institut international de coopération intellectuelle de la Société des Nations, composé de spécialistes et de techniciens très compétents³³.

La Cinémathèque nationale

Que cela soit dans l'intervention de Julien Luchaire ou dans les conclusions du Congrès international de 1926, les intervenants réclament un organisme fédérateur placé sous tutelle gouvernementale. À cette fin, le sénateur Joseph Brenier remet au ministre Édouard Herriot, probablement dans le courant de l'année 1927, un document intitulé : « Rapport sur la création d'un office national du cinématographe, présenté à

33. *Compte-rendu officiel du Congrès international du cinématographe*, Paris, 27 septembre - 3 octobre 1926, organisé sur la recommandation de la commission internationale de coopération intellectuelle de la Société des Nations, en date du 28 juillet 1924, 173 p.

JEAN BENOIT-LÉVY

SPÉCIALISTE DU

CINÉMA D'ENSEIGNEMENT ET D'ÉDUCATION

RÉALISE UN IMPORTANT PROGRAMME DE FILMS

AGRICILES

D'ENSEIGNEMENT à TOUS LES DEGRÉS

ET

D'ÉDUCATION SOCIALE

monsieur le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, au nom de la 3^e sous-commission du cinématographe³⁴ ». Son rapport est issu des travaux de la Commission supérieure du cinématographe³⁵ qui réunit des politiques représentant les ministères, d'éminentes personnalités telles que Louis Lumière, Charles Pathé ou Léon Gaumont, mais aussi des délégués de la chambre syndicale, de la société des auteurs, des directeurs de cinématographes, des artistes dramatiques ou des opérateurs de prise de vues³⁶. Le 10 novembre 1927, la commission a été scindée en trois sous-commissions. La première, dirigée par Jean Sapène³⁷, est chargée de la production, la seconde conduite par Léon Brézillon³⁸, se consacre à l'exploitation et la troisième, régie par G.-Michel Coissac est plus spécifiquement responsable « des applications du cinématographe à l'enseignement, à l'éducation et aux différentes circonstances de la vie ». Pour influencer sur le gouvernement français, Joseph Brenier confère à ses réflexions une dimension internationale. Il écrit :

La nécessité d'organiser enfin le cinématographe éducateur et d'enseignement apparaît toujours plus urgente. [...] Le manque actuel de coordination et de cohésion entre les départements ministériels intéressés, entre les divers offices régionaux, entre les œuvres d'éducation sociale, a, pour inévitable conséquence, en même temps qu'une ignorance mutuelle des résultats obtenus, une dispersion d'efforts et des doubles emplois regrettables [...]. Faut-il mentionner les efforts actuels des industriels et des pédagogues allemands, ou l'action persévérante et systématique du gouvernement italien, et les résultats extrêmement intéressants obtenus par son office national, la *Luce* ? Ou bien rappellerons-nous l'importance que tend à prendre la chambre du cinéma d'enseignement de Bâle, et la nécessité, pour ceux qui ont la charge d'y défendre nos intérêts, d'être soutenus par une organisation nationale puissante³⁹ ?

34. Institut international de coopération intellectuelle, cote 1893, s. d., archives du ministère des Affaires étrangères.

35. Commission instituée par arrêté en date du 2 octobre 1927.

36. Cf. Commission spéciale du cinéma, *le Tout Cinéma*, Paris, Publications Filma, 1930, p. 103.

37. Fondateur de la société de production des Cinéromans.

38. Président du syndicat français des directeurs de cinématographes.

39. « Rapport sur la création d'un office national du cinématographe, présenté à M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts au nom de la 3^e sous-commission du cinématographe par M. Brenier, sénateur de l'Isère », Institut international de coopération intellectuelle, cote 1893, s. d., archives du ministère des Affaires étrangères.

Cette première tentative qui vise à instaurer un organisme de régulation à Paris, sous couvert de la Société des Nations, échoue. En effet, pour traiter des questions du cinématographe, l'Institut aurait engagé des dépenses supplémentaires, or il rencontre déjà des difficultés budgétaires. Julien Luchaire, qui a obtenu de Paul Painlevé que son budget global soit porté à 2,5 millions de francs, s'adresse aux professionnels du cinéma. La lettre qu'il écrit le 7 juillet 1927 au chef du cabinet du ministre des Affaires étrangères l'atteste :

Je vous rappelle que M. Aubert, président de la chambre française de la cinématographie, s'occupe activement de rassembler les fonds nécessaires pour la création à l'Institut, du Bureau international du cinématographe. Vous savez quel intérêt s'attache à cette affaire. Je l'ai exposée longuement à M. Painlevé et à M. Herriot qui sont d'accord avec moi. Pourriez-vous donner un coup de téléphone à M. Aubert pour l'encourager au nom du ministre. Il faudrait que je puisse déposer 100 000 francs sur la table de la sous-commission le 20 juillet. Voyez de quelle façon, il pourrait donner un coup de main à Aubert⁴⁰.

Malgré ses efforts et sans doute parce qu'il a perdu son principal allié à la Société des Nations – Léon Bourgeois est mort en 1925 – , Julien Luchaire ne peut contrer la proposition du gouvernement italien qui offre de créer un institut à Rome dans la villa Falconieri de Frascati et le dote d'une somme de 600 000 liras. Le 23 août 1927, le ministre des Affaires étrangères écrit à Édouard Herriot, devenu ministre de l'Instruction publique :

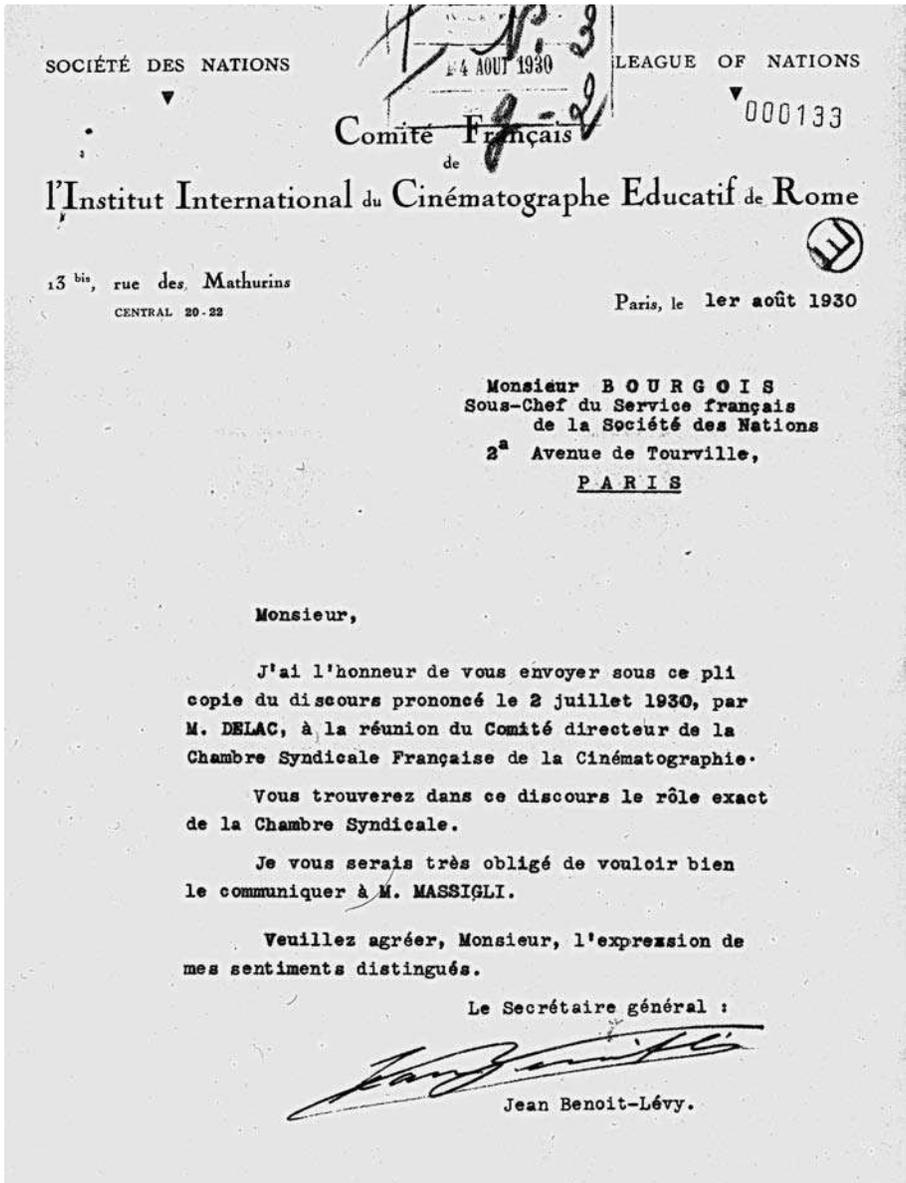
Il me paraît délicat, pour des raisons d'ordre politique, de décliner l'invitation du gouvernement italien⁴¹.

L'Institut international de coopération intellectuelle semble mis à mal et Julien Luchaire s'en plaint amèrement. En février 1928, il tente de limiter les prérogatives de l'Institut de Rome, officiellement intronisé en novembre de la même année⁴², en affirmant le rôle de l'Institut de coopération

40. Institut international de coopération intellectuelle, cote 1890 : « 1927-1929, projet de création d'un bureau international du cinéma », archives du ministère des Affaires étrangères.

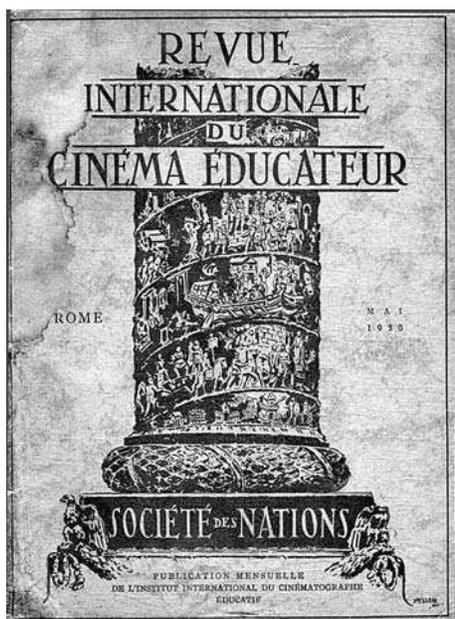
41. *Ibid.*

42. Cf. Christel Taillibert, *l'Institut international du cinématographe éducatif, Regards sur le rôle du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme italien*, Paris, L'Harmattan, Champs Visuels, 1999.



Lettre de Jean Benoit-Lévy, à l'en-tête du Comité français de l'Institut international du cinématographe éducatif de Rome, Institut Pasteur, fonds Jean Comandon

intellectuelle de Paris. On lui concède la présence de membres français, Henri Focillon et Louis Lumière, au sein des conseils d'administration et de direction de l'institut romain. Il obtient également que l'orientation générale et pédagogique demeure du ressort de l'institut de Paris. Une



Revue internationale du cinéma éducateur,
Cinémathèque Robert Lynen - Ville de Paris

commission internationale d'enseignement et d'éducation sociale par le cinématographe et la radiodiffusion est instituée, présidée par le D^r Sand. Le chanoine Reymond (Comité catholique du cinéma) est nommé vice-président, F. Royon, secrétaire général et Mme Dreyfus-Barney (Conseil international des femmes), trésorière. Elle réunit, d'après les comptes-rendus publiés, messieurs Beltette, Gallié, Barrier, Lucien Viborel (cinémathèque du ministère de la Santé), Charles Lebrun (Musée pédagogique), Jean Benoit-Lévy, G.-Michel Coissac et le D^r Luciano de Féo, directeur de l'Institut de Rome. L'Institut de coopération intel-

lectuelle est mis en péril par l'Italie, mais aussi par l'Allemagne qui voudrait que soit établi à Berlin un Institut international des questions d'éducation et par la Société des Nations elle-même, puisque l'Institut des hautes études internationales de Genève étend de plus en plus son programme à des sujets qui sont du domaine de la coopération intellectuelle. Julien Luchaire, son directeur, attaqué dans sa gestion, d'abord soutenu par le gouvernement français, démissionne en 1930, pour être remplacé par Henri Bonnet. Changements politiques qui augurent du désengagement de la France des questions du cinématographe éducateur.

Les spécialistes du cinéma éducateur, empêchés à l'international, réinvestissent la scène nationale. Le 10 novembre 1927, Antoine Borrel, un député radical-socialiste, dépose une proposition de loi tendant à la création d'un Office national du cinématographe⁴³. D'après G.-Michel Coissac :

43. Documents parlementaires, Chambre des députés, session extraordinaire, 2^e séance du 10 novembre 1927, annexe n° 5030.

M. le député Antoine Borrel donnait à la chambre un exposé magistral à la documentation duquel nous avons un peu collaboré et qu'il terminait par une proposition de loi tendant à la création d'un office national du cinématographe, très peu différent de celui préconisé par M. Brenier⁴⁴.

La proposition reprenant à l'identique le projet Brenier, définit en ces termes les attributions de l'organisme :

Cet office a pour objet de centraliser et de diriger les applications du cinématographe dans les services relevant des administrations de l'État, tant en ce qui concerne l'enseignement sous toutes ses formes et dans ses branches, l'éducation, la formation professionnelle et technique, le perfectionnement social, qu'en ce qui concerne la propagande scientifique, littéraire, agricole, touristique et autre.

Une cinémathèque lui serait affiliée :

Une cinémathèque nationale où pourront prendre place des négatifs et des positifs, et en même temps que ceux qui présenteront un intérêt historique particulier, tous les films susceptibles d'aider à l'enseignement, à l'éducation, à la propagande, à la saine récréation des foules⁴⁵.

Or, d'après l'article 5 de la proposition de loi du député Antoine Borrel :

L'office sera mis en possession de tout le matériel cinématographique appartenant aux organisations d'État rattachées⁴⁶.

Ainsi l'office national, tel que souhaité par les spécialistes du cinéma éducateur, associait à un conseil d'expert, la gestion d'une cinémathèque rassemblant les collections de l'État, augmentées par la suite de tous documents présentant « un intérêt historique ». Les différents ministères,

44. G.-Michel Coissac, « Le cinéma dans l'enseignement et l'éducation en France », *le Tout Cinéma*, Paris, Publications Filma, 1930, p. 35.

45. Rapport Brenier, *op. cit.*

46. Documents parlementaires, Chambre des députés, session extraordinaire, 2^e séance du 10 novembre 1927, annexe n° 5030.

On demande partout et à juste raison
des FILMS DE PREMIÈRE PARTIE

En voici TROIS
parlés et sonores
susceptibles de captiver
tous les publics

L'École Maternelle
Une journée avec les tout petits (400 m.)

Les Perles du Djerid
Les oasis merveilleuses du Sud-Tunisien (400 m.)

**Le Chant du Feu
et de la Mine**
Prodigieuse symphonie de mouvements et de rythmes sonores (700 m.)

S'adresser pour la distribution et la vente aux
Productions Jean Benoit-Lévy
42, Rue de Paradis (10^{ème}) Téléphone: Provence 29-51

Publicité proposant des films en version sonore,
c. 1932

depuis la publication, en 1920, des conclusions de la commission extraparlamentaire, dite Bessou, décrétée en 1916, ont très largement encouragé le développement du cinéma dans l'enseignement ou dans l'éducation populaire. Le ministère de l'Instruction publique finance à la fois un service de films au Musée pédagogique et à la cinémathèque centrale de l'Enseignement professionnel. Le ministère de la Santé facilite les activités de la cinémathèque de l'Office national d'hygiène sociale. Le ministère des Colonies soutient les activités des Agences économiques coloniales d'Indochine, d'Afrique

équatoriale et occidentale dans leur propagande par le film. Le ministère des Travaux publics encourage la production de sujets destinés à l'Office national du Tourisme. Le ministère de la Guerre conserve les archives de l'armée. Le ministère de l'Agriculture possède une cinémathèque florissante tandis que le ministère des Affaires étrangères a financé quelques films par l'entremise du bureau chargé des œuvres françaises à l'étranger. Autant de services qui reçoivent d'importantes subventions : dépassant le million pour l'Agriculture, 600 000 francs pour la cinémathèque d'Hygiène sociale, 250 000 pour le Musée pédagogique, 264 000 francs pour la cinémathèque centrale d'Enseignement professionnel. Subventions en général partagées entre des aides pour l'achat de projecteurs⁴⁷, attribuées aux collectivités ou associations locales, et l'achat de films, décidé avant ou après réalisation. L'État est donc à la tête d'une collection de films très conséquente, puisque si on additionne les catalogues, c'est plus de deux mille titres, édités en plusieurs copies, qui circulent à travers le territoire national⁴⁸. Distribution facilitée par l'entremise de dépôts gracieux dans les

47. Près de 9 000 projecteurs ont été financés en 1928, alors qu'il n'existe que 3 000 salles commerciales en France.

48. Le Musée pédagogique et la cinémathèque du ministère de l'Agriculture bénéficient en particulier de la franchise postale.

écoles ou les centres, en lien avec les services : école normale d'instituteurs, centre d'orientation professionnelle, école d'agriculture, etc. Les initiatives locales ont par ailleurs été encouragées et des offices régionaux du cinéma éducateur sont apparus dans les grandes villes : Paris, Lyon, Strasbourg, Lille, Saint-Étienne, entre autres. Le succès est avéré puisque, d'après les déclarations, c'est probablement près de cinquante mille séances qui sont organisées par an, réunissant régulièrement plus d'une centaine de personnes autour du projecteur.

Le projet d'office national du cinéma réapparaît le 14 mars 1928 ; quelques mois après, il a été examiné par le député d'union républicaine et démocratique Alexandre Lefas et ses prérogatives ont été étendues⁴⁹. On peut lire :

Toutes les organisations d'État relatives au cinématographe sont rattachées à l'office national.

L'organisme aurait été amené à statuer sur des questions de censure, d'attribution de visa, de contingentement ou encore de réglementations entre auteurs, artistes et producteurs ; il lui aurait fallu aborder des questions techniques, industrielles ou syndicales. On imagine aisément le tollé provoqué par une telle proposition. Alexandre Lefas faisait entrer dans la loi ce qui, dans le texte de 1927, n'était affirmé qu'en commentaire. Antoine Borrel en préambule, justifiait son projet en ces termes :

Tandis que si les services nationaux intéressés au cinéma étaient groupés en un seul organisme, ils constitueraient une réelle force, capable d'exercer une influence considérable sur la production privée, et, tout en conservant à cette dernière son libre statut, d'aiguiller peu à peu ses tendances vers des buts qui, restant lucratifs, n'excluraient pas le souci de contribuer au perfectionnement social.

Par deux fois, les spécialistes du cinéma éducateur voient leur projet abandonné. Le Bureau du cinématographe et sa « filmathèque scolaire » leur a échappé en raison de ses visées internationales et l'Office national du cinématographe, tel que le présente la loi, a nécessairement dû rencontrer

49. Documents parlementaires, Chambre des députés, session ordinaire, 1^{re} séance du 14 mars 1928, annexe n° 5890.

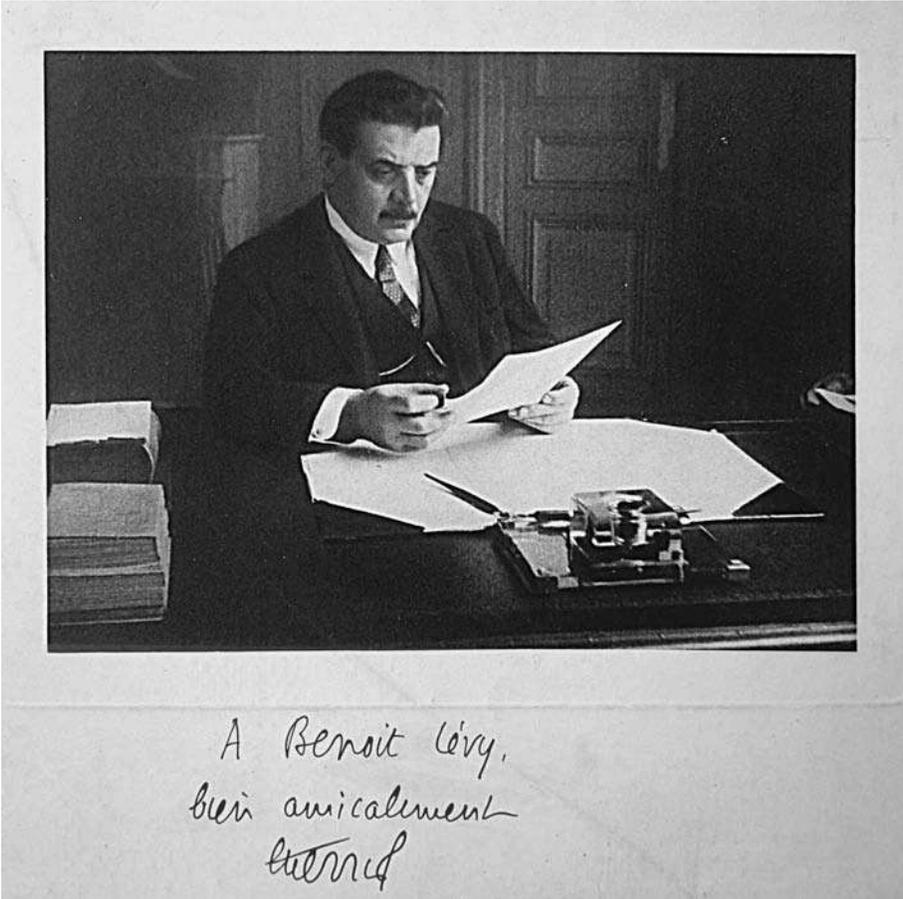
des détracteurs. Son conseil d'administration, d'après le texte de 1928, associait aux deux sénateurs et deux députés :

Les personnalités les plus compétentes en la matière, notamment en ce qui concerne la cinématographie, l'enseignement, l'éducation morale, la propagande et, autant que possible, sur des listes présentées par les groupements adéquats.

Ses directives auraient émané en majorité de personnalités issues des milieux éducateurs, or pour la plupart, elles désavouent l'orientation industrielle du cinéma. De plus, les cinémathèques ministérielles verraient leur autonomie considérablement amputée, puisque leur budget de fonctionnement aurait été attribué directement à l'Office, chargé par la suite de leur indiquer leurs objectifs. Or, la cinémathèque centrale de l'Enseignement professionnel dépend également de la Ville de Paris, les collections de la cinémathèque de l'Hygiène sociale ont en partie été financées au moyen de subsides privés et la puissante cinémathèque de l'Agriculture, d'après les correspondances échangées, se satisfait de son fonctionnement.

Les spécialistes du cinéma éducateur sont abandonnés des politiques. Pour se rappeler à eux, ils fondent le 27 mai 1930, lors d'une réunion à la chambre syndicale de la cinématographie française et à l'instigation de Charles Delac et Jean Benoit-Lévy, un comité national français réunissant G.-Michel Coissac, Émile Roux-Parassac, le chanoine Reymond et Marcel Martin, secrétaire général de la Fédération des offices régionaux. Le comité national français est reconnu par Luciano de Féo, mais l'initiative est désavouée par la diplomatie internationale. Au Quai d'Orsay, pour officialiser le comité, on s'emploie à associer aux fervents du cinéma éducateur des représentants des ministères : Commerce, Affaires étrangères, Éducation nationale, Enseignement technique et Agriculture. G.-Michel Coissac dans sa revue *le Cinéopse*, se désole, en novembre 1930, de cette situation :

Un moment nous eûmes la conviction d'avoir découvert un ministre du cinéma fait sur mesure et volontiers nous collaborâmes avec lui, durant plusieurs semaines, dans une intimité tout à fait cordiale, cela aux côtés de MM. Jean Sapène, Charles Burguet, Léon Brézillon, le sénateur Brenier et quelques autres personnalités de



Édouard Herriot, photographie dédiée à Jean Benoit-Lévy, c. 1928

marque [dont Jean Benoit-Lévy]. Entouré de compétences indiscutées, M. Édouard Herriot s'était fait un véritable scrupule d'étudier un à un tous les problèmes que posait alors le cinéma : « Je m'intéresse au cinématographe, avait-il dit, pour les mêmes raisons qui amenèrent jadis Paul Bert à se passionner pour les "leçons de choses" ; je m'efforcerai donc de mettre à la disposition de notre enseignement ce que vous réclamez depuis si longtemps, c'est-à-dire un incomparable moyen d'instruction et d'analyse. » Et confiant, nous attendions la parution à l'*Officiel* d'un premier décret instituant l'office national du cinéma d'instruction et

d'éducation sociale avec ses cadres et son statut, tel que le prévoyait l'exposé des motifs, qu'à sa demande expresse nous avons rédigé pour M. Herriot. La situation paraissait ainsi définitivement réglée, quand brusquement, les fantaisies de la politique obligèrent M. Herriot à abandonner le portefeuille du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. L'édifice que nous avons entrevu s'effondrait !

Lors de la Semaine du cinéma français, en avril 1929, Jean Benoit-Lévy, « rapporteur du cinéma dans l'enseignement et l'éducation sociale », décrit le possible financement de l'Office national. Il reprend fort probablement des idées partagées, puisqu'il appartient à la troisième sous-commission. D'après lui, un timbre de dix centimes, prélevé sur les entrées dans les salles de cinéma, associé au concours de l'État, aurait suffi au fonctionnement de l'office. À nouveau, il rappelle l'enjeu international du projet :

Il n'est pas risqué d'affirmer que le prestige et l'influence intellectuelle d'une nation dépendront désormais, en majeure partie, de la diffusion de ses films de tous ordres et en particulier de ses films instructifs⁵⁰.

Sans doute fait-il état des contractions nationalistes qui ébranlent la scène internationale et déjà relevées en 1928, lors de la constitution de l'Institut du cinématographe éducatif. Henri Focillon, alors qu'il préside le Congrès national du cinématographe éducatif tenu à Paris en septembre 1931, réitère les appels en direction du gouvernement. Il intervient en tant que représentant de la France, au sein du comité des lettres et des arts de la commission de coopération intellectuelle, où il a été appelé par Paul Valéry en 1924. Il rappelle que celle-ci, lors d'une assemblée de la Société des Nations, demandait que soient « imposés les films documentaires et éducateurs aux entrepreneurs de spectacles cinématographiques ». Position qui rencontre des détracteurs car certains pensent que la production des films, encouragée par une détaxe, relève de la seule autorité de l'État. En effet, le cinéma éducateur ou cinéma social auquel tous se réfèrent est destiné en priorité à l'éducation postsecondaire, régie depuis 1895

50. Jean Benoit-Lévy, expert près l'Institut international de coopération intellectuelle de la Société des Nations, Syndic de la presse scientifique, *Sur le cinéma d'enseignement et d'éducation*, rapport présenté à la Semaine du cinéma français, 29 avril - 3 mai 1929, p. 12.

par le ministère de l'Instruction publique. Henri Focillon, se souvenant sans doute de ses activités au sein des Universités populaires, affilié à nouveau l'entreprise à celle opérée par les vulgarisateurs et les éducateurs au tournant du siècle, puis en appelle à l'État :

Tous sont également d'accord pour demander que le film soit utilisé pour l'éducation du citoyen et pour la propagande des principes qui sont à la base de la République. L'action de l'État est requise, et l'on compte également sur les offices régionaux et les centres départementaux, en préconisant l'emploi d'un matériel circulant⁵¹.

En raison de ses qualités, l'historien s'intéresse plus particulièrement à l'emploi du cinéma dans l'enseignement de l'art. En 1930, il a contribué à l'établissement du Comité international pour la diffusion artistique et littéraire par le cinématographe ou CIDALC, créé à l'initiative d'Hélène Vacaresco, déléguée de la Roumanie à la Société des Nations, et auquel appartient Jean Benoit-Lévy depuis sa fondation. Pour le Congrès international du cinématographe, qui se déroule à Rome en 1934, sa communication est intitulée : « Le cinématographe et l'enseignement des arts⁵² ».

En 1932, lorsqu'est créée la Cinémathèque nationale, dont la direction est confiée à Laure Albin-Guillot, un grand nombre de détails nous autorisent à l'associer au projet d'office national des promoteurs du cinéma éducateur. G.-Michel Coissac, invité en 1933 à l'inauguration des locaux, le souligne également. Il écrit :

Mais, à la réflexion, nous nous sommes demandés si ce n'était pas pour ce service que le prédécesseur de M. Mistler et M. Charles Delac avaient jadis pressenti notre collaborateur M. Émile Roux-Parassac, membre correspondant de l'Institut de Rome⁵³ ?

Le choix de Laure Albin-Guillot conforte l'idée qu'il s'agit à la fois d'écartier les adeptes du cinéma social, tout en les ménageant. La proposition de loi de 1928 exige que le directeur de l'office soit muni du

51. Henri Focillon, « Discours d'ouverture du II^e Congrès national du cinématographe éducatif, tenu à Paris du 28 au 30 septembre 1931 », *Bulletin du Conseil municipal de Paris*, n° 71, annexe n° 3, 1931.

52. *Participation française au Congrès international du cinéma d'enseignement et d'éducation*, Rome, 19-25 avril 1934, Paris, Siège du comité français, Chambre syndicale française de la cinématographie, 1934, p. LIV.

diplôme d'archiviste-paléographe, ce qui écarte Émile Roux-Parassac, tandis que Laure Albin-Guillot, quand elle est désignée par le ministre, est archiviste en chef des archives photographiques des Beaux-Arts, un poste qui suppose un niveau de formation comparable à celui exigé par la loi. Les premières archives recueillies par la Cinémathèque nationale sont celles du ministère de la Guerre, département auquel se réfère explicitement le texte de 1928, alors qu'il est à peine abordé par la proposition de 1927. Laure Albin-Guillot est par ailleurs connue pour ses travaux de microphotographie, son ouvrage intitulé *Micrographie décorative* paraît en 1931, compétences qu'on peut associer à celles du D^r Jean Comandon, inventeur de la microcinématographie et expert dans un grand nombre de commissions qui statuent sur le cinéma éducateur. En 1937, Edmond Labbé, protecteur de la cinémathèque centrale de l'Enseignement professionnel et commissaire général de l'Exposition internationale, lui confie la création d'une section photographique. L'exposition de 1937, dont l'intitulé est « Les arts et techniques dans la vie moderne », a été voulue par son commissaire comme la continuité de l'Exposition internationale des arts décoratifs de 1925, exposition où Robert Mallet-Stevens avait reconstitué un studio de cinéma. Or c'est justement à l'architecte qu'il est demandé de développer, en 1934, un projet de musée du cinématographe et du phonographe.

Faisceaux de présomptions qui nous autorisent à associer la Cinémathèque nationale de 1932 à l'Office national du cinématographe de 1927. On se demande alors pourquoi les historiens se sont refusés à penser une telle généalogie ? Deux éléments paraissent avoir fait obstacle. Le premier est idéologique. Laure Albin-Guillot et les spécialistes du cinéma d'enseignement promeuvent essentiellement le documentaire ou ce qu'on appellerait aujourd'hui plus justement le film « utilitaire »⁵⁴. Jean Benoit-Lévy le résume ainsi :

Dès son début, le cinématographe, comme le dessin, fut un document et seulement cela. Qui documente, enseigne, d'où la première fonction du film, celle d'instruire. [...] Art ou fantaisie dominèrent dès lors, au détriment de la pensée et du savoir. On poussa l'erreur jusqu'à dédaigner les plus captivants documentaires, à ne les point considérer comme du cinéma. En sorte que

53. G.-Michel Coissac, « De ci, de là, dans la corporation », *le Cinéopse*, n° 162, février 1933, p. 81.

54. Laure Albin-Guillot est aussi l'auteur d'un ouvrage intitulé *Photographie publicitaire* (1933).

l'on pouvait dire, et ce n'est plus un paradoxe : tout est devenu cinéma, sauf le cinéma lui-même⁵⁵.

Discordance quant à une définition du cinéma, qu'on retrouve cinquante ans plus tard, sous la plume de Raymond Borde et Charles Perrin, puisqu'ils se refusent à envisager les films qui pourtant constituent en majorité les fonds. Ils écrivent :

Si les offices du cinéma éducateur nous intéressent aujourd'hui, c'est parce qu'ils ont projeté des films de fiction : burlesques, longs-métrages et cinéromans⁵⁶.

Cette affirmation est manifestement un contresens puisque les offices ont été institués pour distribuer les copies en provenance des ministères. Sans doute, au cours des années 1930, alors que le cinéma éducateur est abandonné des politiques, en raison de l'arrivée du parlant, les offices se sont tournés vers les catalogues commerciaux et en particulier vers le Pathé-Rural, où justement se trouvent des « burlesques, des longs-métrages et des cinéromans ».

L'autre obstacle réside en la personne de Laure Albin-Guillot elle-même. Raymond Borde, encore, semble avoir condensé sur elle toutes les contradictions de la Troisième République. Il écrit :

Le peu que l'on connaît de cette artiste qui mettait les riens de la vie quotidienne au service du beau la situe dans les allées du pouvoir. Elle appartient à la France radicale où les égéries avaient le pas sur les ministres. On lui donne un rôle historique auquel elle ne comprend rien. La présence funeste de cette dame est donc à l'origine de tout le problème français des cinémathèques, qu'elle a faussé pendant un quart de siècle. Ajouterai-je que je tiens ces informations de Georges Franju qui la tenait pour une évaporée⁵⁷ ?

55. Jean Benoit-Lévy, *Sur le cinéma d'enseignement et d'éducation*, rapport présenté à la Semaine du cinéma français, 29 avril - 3 mai 1929, p. 3.

56. Raymond Borde et Charles Perrin, *les Offices du cinéma éducateur et la survivance du muet, 1925 - 1940*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1992, p. 9.

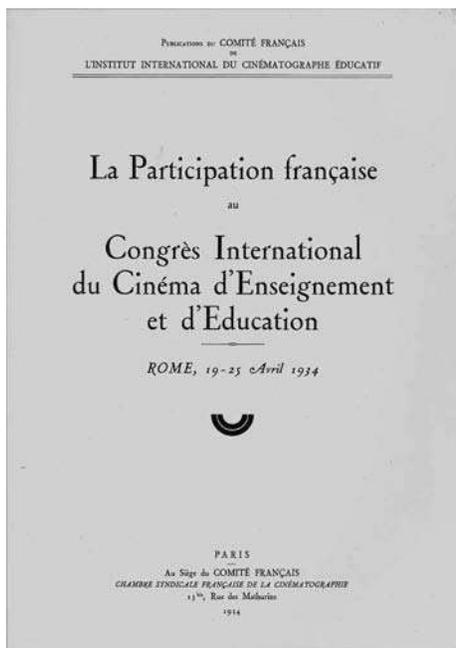
57. Raymond Borde, *les Cinémathèques*, Lausanne, L'Age d'homme, 1983, pp. 56 et 57.

Celle que les historiens de la photographie désignent comme « une grande dame » devient pour les historiens du cinéma « une évaporée ». L'échec de l'Office du cinématographe stigmatise plutôt les mutations idéologiques et sociales, à l'échelle nationale ou internationale, qui agitent la société française dans l'entre-deux-guerres et qui conduiront en particulier à la légitimation d'une définition cinéphilique et industrielle du cinéma.

La fin des utopies

Au cours des années 1930, Jean Benoit-Lévy est toujours très impliqué dans les commissions où il occupe le plus souvent le poste de secrétaire général. Néanmoins, ses activités de réalisateur de films spectaculaires, puisqu'il est en tournage au Maroc pour *Itto*, l'empêchent de participer au congrès qui réunit à Rome en 1934, pour la dernière fois avant guerre, les ténors du cinéma d'enseignement et d'éducation. Il confie son poste de

secrétaire général à Charles Lebrun, directeur du Musée pédagogique, qui en préambule de la publication des actes souligne l'engagement constant de Jean Benoit-Lévy. Outre la parution des interventions françaises, dans un ensemble de plus de 267 pages, le comité national français publie cette même année le catalogue tant réclamé des productions hexagonales. L'ouvrage rend visible la suprématie numérique des titres proposés par l'Édition française cinématographique, la société de Jean Benoit-Lévy. Deux publications qui certifient la réalité des investissements de ceux qui œuvrent pour le cinéma d'éducation et qui dissimulent les changements structurels. En 1931, la cinémathèque



Actes du Congrès international du cinéma d'enseignement et d'éducation, Rome, avril 1934, Cinémathèque Robert Lynen - Ville de Paris

du ministère de l'Agriculture, s'interrogeant sur sa vocation, ralentit sa production. En 1935, le ministère de la Santé retire au Comité national de défense contre la tuberculose la gestion de la cinémathèque d'Hygiène sociale ; décision qui met fin, à moyen terme, à la propagande par le cinéma. La généralisation de la scolarisation et la diffusion plus large, par l'entremise de la presse ou de la radio, des connaissances élémentaires modifient les relations au savoir. L'éducation populaire semble relever d'un autre temps et Lucien Febvre, alors qu'il dirige en 1934, à la demande d'Anatole de Monzie, ministre de l'Instruction publique, une prestigieuse *Encyclopédie française*, marque dans son avant-propos son refus des vulgarisateurs. Il les rejette sans ménagement dans les tréfonds du XIX^e siècle.

Au sommet non pas la machine, mais dans sa dignité de travailleur et d'inventeur, l'homme qui raisonne, rêve et crée : voilà ce que l'*Encyclopédie française* attend des collaborateurs que, pour cette raison, elle s'interdit de choisir parmi les vulgarisateurs ; elle les prend parmi ceux qui, agissant réellement sur le monde spirituel ou matériel, peuvent découvrir en eux les ressorts de l'action et, s'élevant au-dessus des vagues irritées, dominer leur chaos et le dompter par l'esprit⁵⁸.

Désaveu que perçoivent les propagandistes du savoir par l'image animée, puisque pour la plupart, en étant proche de la Ligue de l'enseignement et de Jean Macé, ils ont été formés par les vulgarisateurs. Raison sans doute qui incite, en 1930, le D^r Foveau de Courmelles à réactiver le Syndicat de la presse scientifique, qu'il préside aux côtés de G-Michel Coissac, vice-président ; et auquel appartient Jean Benoit-Lévy comme « membre du comité des syndicats ». Le D^r Foveau de Courmelles, membre de la section d'hygiène urbaine et rurale et de prévoyance sociale du Musée social, spécialiste du cinéma scientifique et chroniqueur au *Cinéopse*, la revue de G-Michel Coissac, se réclame des vulgarisateurs. Dans le premier *Bulletin* paru en 1930, il écrit :

La science n'a pas, n'a jamais eu, mais doit avoir, aura la place qu'elle mérite. La Grande Guerre a révélé son rôle si puissant, le bien-être général résultant de ses travaux améliorant et propageant

58. Lucien Febvre, « Une encyclopédie française : pourquoi, comment ? », février 1934, p. 1. 04 - 13, dans *Encyclopédie*, tome I, *l'Outillage mental*, Paris, Larousse, 1937.



Jean Benoit-Lévy à gauche et son épouse Lucy, derrière une fillette, à l'issue d'une séance d'éducation populaire, conférence avec projection, à l'Office du cinéma éducateur du Sud-Est, c. 1939

la vie, a démontré son incessante importance. Pour être mieux utilisée encore, la Science doit être vulgarisée. [...] De grands savants ne dédaignent pas d'exposer, soit leurs propres travaux, soit ceux de leurs collègues, avec clarté, détails, compréhension. Citons Babinet, Louis Arago, Camille Flammarion, Louis Figuier, pour ne citer que les plus connus, qui font pénétrer dans la foule ce que j'ai appelé l'Esprit scientifique contemporain⁵⁹.

Jean Benoit-Lévy, alors qu'il n'est pas journaliste, malgré la parution de quelques critiques de films et de propos sur le cinéma, justifie son adhésion en se réclamant du *Cinéopse*. En s'associant à ces chroniqueurs, il soutient une analogie entre la vulgarisation mise en œuvre par la presse et celle qu'il réalise. Pourtant, les films de science qu'il produit dans la

59. Dr Foveau de Courmelles, « Les origines du Syndicat de la presse scientifique », *Bulletin du syndicat de la presse scientifique*, n°1, mars 1930, p. 1. Le Syndicat de la presse scientifique s'est réuni de la fin de l'année 1929 à décembre 1940, date de son dernier *Bulletin*.

seconde partie des années 1930, principalement des films d'enseignement de la chirurgie, ne sont plus des films de vulgarisation. Les terminologies changent à l'image des mentalités et les éducateurs s'en désolent. En janvier 1937, Lucien Viborel, le directeur de la cinémathèque du ministère de la Santé, se plaint dans *le Cinéopse* de la léthargie dans laquelle se trouve plongé le comité national français. Il les exhorte en vain à se réunir pour organiser un congrès du cinéma éducateur, lors de l'Exposition internationale de 1937. Le Syndicat de la presse scientifique par contre, en collaborant avec l'Association pour la documentation photographique et cinématographique dans les sciences, paraît avoir pris en considération le changement de statut des images. Les deux associations se sont fédérées pour organiser un congrès au cours de l'Exposition internationale de 1937, en date des 7 au 9 octobre. La séance de projection du 8 octobre, préparée par le D^r Claoué, Jean Painlevé et Michel Servanne, au palais de la Découverte, présente *la Naissance de la fréquence*, un portrait d'Arsène d'Arsonval réalisé par Jean Benoit-Lévy, avec la collaboration du D^r Louis Chauvois.

Une grande Manifestation
de
l'Office du Cinéma Educateur du Sud-Est

Dimanche 15 Décembre, à 9 h. 30 du matin
au **"MONDIAL-CINEMA"** 5, Rue Maréchal-Pétain - NICE

Sous le haut patronage de

M. Henry MOUCHET Préfet des A.-M.	M. Jean MEDECIN Député-Maire de Nice
M. ONETO Inspecteur d'Académie Président de l'Office du Cinéma Educateur du Sud-Est	M. JOUVE Inspecteur primaire honoraire Président de la Ligue Française de l'Enseignement (F ^o des A.-M.)

avec le concours de

JEAN BENOIT-LEVY

Secrétaire du Comité Français de l'Institut International
de Cinéma Educatif de la S. D. N.

**Réalisateur de plus de 300 films d'enseignement
et d'éducation**

de **"LA MATERNELLE"** et de **"ITTO"**
Chefs-d'œuvres du Cinéma Français
(voir le programme aux pages ci-contre)

Participation aux frais : **3 francs**

.....
Nous remercions sincèrement les Maisons qui grâce à leur publicité ont
permis à l'Office d'éditer cette intéressante plaquette et les recommandons
à l'attention de nos amis.
.....

LIGUE FRANÇAISE DE L'ENSEIGNEMENT
(Association d'Utilité Publique)

Office du Cinéma Educateur du Sud-Est

DIMANCHE 15 JANVIER 1939 à 9 h. 45 du matin au

Cinéma "Excelsior"
39, RUE PASTRELLI - NICE
(A. C. O. S. DU PAILLI N. 1012)

Sous le Patronage d'Honneur de M. Jean ZAY, Ministre de l'Éducation Nationale
et la Présidence d'Honneur de M. J. CHARVET, Inspecteur d'Académie

Éminent réalisateur :

JEAN BENOIT-LÉVY

Auteur des films "LA MATERNELLE" - "ITTO" - "HELENE" - "ALTITUDE 3300"
"LA MORT DU CYGNE" Grand Prix de Cinéma Français de l'Exposition Internationale 1937

traitera :

Le CINEMA et la VIE

et présentera ses films :

La HAUTE FRÉQUENCE MÉDICALE
Professeur d'ARSONVAL

LA PIERRE OU'ON TISSE LA BRETAGNE

et le remarquable film :

"NORTH SEA"
de CAVALCANTI



Participation aux frais : **TROIS francs**

Publicités annonçant des séances avec conférences, données par Jean Benoit-Lévy, et ce jusqu'en 1939, comme l'atteste la seconde. Supplément à *la Revue du cinéma éducateur*, décembre 1935 et coupure de presse non identifiées



Portrait de Germaine Dulac conservé par Jean Benoit-Lévy, c. 1938

En juin 1937, le cinéaste se rend à Genève, en compagnie de Germaine Dulac et d'Henri Langlois. La réalisatrice, présente au congrès de 1934, soucieuse d'éducation par le film, adepte de la conférence et présidente de la Fédération française des ciné-clubs, participe régulièrement aux réflexions concernant le cinéma éducateur, au titre de son appartenance au Conseil international des femmes. Depuis qu'elle est responsable du service Actualités de la société Gaumont, ses interventions ont pour principal objet le rôle social des actualités et leur responsabilité à venir dans la compréhension de l'histoire⁶⁰. Henri Langlois, pour sa part, est venu défendre la libre circulation des films ayant un caractère artistique avéré. D'après le témoignage de Marie Epstein⁶¹, les parents d'Henri Langlois résident en face des bureaux de Jean Benoit-Lévy et le jeune homme les visite volontiers au montage des films. La volonté de celui-ci de créer une cinémathèque en 1936, a probablement été encouragée par le cinéaste. En effet, en novembre 1935 Jean Benoit-Lévy signale à Mario Roustan, Ministre de l'Instruction publique, sa rencontre avec John E. Abbott, vice-président du Museum of Modern Art Film Library, représentant

[...] une fondation Rockefeller ayant pour but de préserver pour l'avenir, le négatif des films nationaux présentant une valeur artistique réelle. Il s'agit également d'acquérir à l'étranger des copies positives de films marquant une époque dans l'histoire du cinéma. J'ai été chargé par le vice-président de cette fondation : M. John E. Abbott, de réunir ces documents pour la France. Je suis déjà en possession d'une liste de films assez importante dont cette organisation achèterait des copies. Considérant que la mission dont j'ai été chargé par cette organisation est de première importance pour le prestige de l'art et de la pensée française, je pense qu'il y aurait lieu de faire établir cette liaison par l'un de vos services. Si vous m'y autorisez, je suis à votre disposition pour m'entretenir le plus tôt possible de cette question avec monsieur le directeur général des Beaux-Arts dont dépend je crois, la Cinémathèque nationale que je verrais très bien être l'organisme français correspondant⁶².

60. Cf. Germaine Dulac, *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, textes réunis et présentés par Prosper Hillairet, Paris, classiques de l'Avant-Garde, éditions Paris expérimental, 1994. Et Tami Williams, Laurent Véray (dir.), « Germaine Dulac au-delà des impressions », 1895, n° hors série, Paris, AFRHC, juin 2006.

61. Marie Epstein deviendra dans l'après-guerre une des proches collaboratrices d'Henri Langlois à la Cinémathèque française. Fonds Jean et Marie Epstein, cote 137B31, Cinémathèque française.

62. Lettre datée du 14 novembre 1935, archives privées Jean Benoit-Lévy.

John E. Abbott et son épouse Iris Barry entreprennent un voyage en Europe pour acquérir des copies de films. Lors de leur passage à Paris, ils sont présentés par Jean Benoit-Lévy à « MM Henri Clerc, Charles Delac, Louis Aubert, Mmes Germaine Dulac et Laure Albin-Guillot, directrice de la Cinémathèque nationale du Trocadéro ». Ils ont, d'après Pierre-J. Laspeyres, dans *Comœdia* du 13 juin 1936 :

retrouvé quatre-vingt-quatorze films de Méliès à Hollywood, cent films Pathé à Moscou, [et] reconstitué des négatifs originaux par un recouplement de différents fragments, entre autres le premier *Liliom* et *Paris qui dort*, de René Clair. Par [leurs] soins, ces œuvres sont diffusées dans les universités américaines où elles forment un nouveau chapitre de l'histoire de l'art.

La présence d'Henri Langlois, en juin 1937, aux côtés du cinéaste a probablement d'autres raisons, pour lesquelles les archives manquent. Au cours de cette réunion à la Société des Nations, Jean Benoit-Lévy tente, comme il le fera encore après guerre, d'intéresser la Société à la réalisation de films à caractère universaliste :

consulté par le Secrétariat, [il] préconise la production de films d'éducation universelle tendant à dégager, à travers les nuances de la vie nationale ou locale, les éléments permanents de l'humanité⁶³.

Trace d'une utopie persistante ou ultime investissement en dépit du durcissement de la situation internationale et de la disparition progressive des idéologies et des idéologues qui les ont portées ? Le 31 décembre 1937, l'Institut international du cinématographe éducatif de Rome ferme ses portes.

Ce ne fut pas une surprise pour ceux qui suivaient attentivement l'évolution des affaires internationales. Petit détail : depuis plus de dix mois déjà le papier à lettres de l'Institut ne portait plus l'indication SDN⁶⁴.

63. Fonds Germaine Dulac, cote 990, Cinémathèque française.

64. M.-C. Lebrun, « Que va devenir l'Institut international du cinéma éducatif ? », *Revue du cinéma éducateur*, n° 6, mars 1938.

Altitude 3200 (1938)

En 1938, Jean Benoit-Lévy adapte *Altitude 3200*, pièce écrite par Julien Luchaire et précédemment mise en scène par Raymond Rouleau à Paris. Le cinéaste a sans doute fixé son choix sur ce texte car il y retrouve les préoccupations qui furent les siennes, replacées dans les difficultés de cette fin des années 1930. L'auteur est un proche, rencontré au cours des années 1920 dans le cadre de l'Institut de coopération intellectuelle et les relations se sont maintenues. Julien Luchaire écrit à Jean Benoit-Lévy, le 19 octobre 1940, pour témoigner de son désaveu concernant les nouveaux statuts imposés aux juifs :

J'aurais voulu que vous fussiez présent aujourd'hui, dans le milieu universitaire où je vis ; vous en auriez ressenti quelque consolation. La persécution est pour vous, mais la honte est pour nous⁶⁵.

Altitude 3200 interroge les conditions de l'utopie et constate ses difficultés, en raison de la nature humaine elle-même. Un jeune homme désabusé (Jean-Louis Barrault) distribue des tracts où il donne rendez-vous dans un café aux « jeunes qui en ont marre ». Il persuade six d'entre eux (Bernard Blier, Maurice Baquet, Fabien Loris, Charles Dorat, Sainval, Tony Jacquot) de l'accompagner sur des sommets enneigés, pour retaper un chalet abandonné. Sur place, ils découvrent un jeune homme en retraite, préalablement à son entrée au séminaire. Alors qu'ils dialoguent sur « la barbarie » de la civilisation actuelle, les appels lancés par un groupe de jeunes filles en détresse (Odette Joyeux, Blanchette Brunoy, Jacqueline Pacaud, Jacqueline Porel, Dina Vierny, Dolly Mollinger) mettent fin à leurs réflexions. Garçons et filles s'entendent pour créer une république idéale où les tâches sont partagées entre tous, où la matinée est consacrée au travail intellectuel et le soir à la discussion philosophique. Les conversations nous apprennent les difficultés des uns et des autres : travail ingrat pour financer une thèse de philosophie, réfugiée allemande souffrant de la solitude, culpabilité engendrée par la rédaction « d'articles de haine » dans le journal paternel, etc. Malheureusement, la zizanie entame très vite la république idéale. Elle est entretenue à la fois par la rivalité qui se joue entre deux personnalités charismatiques et à cause du désir suscité par une jeune femme. Le groupe se scinde en deux chalets. Les difficultés qui s'amon-

65. Lettre manuscrite de Julien Luchaire, 19 octobre 1940, archives privées Jean Benoit-Lévy.



Jean-Louis Barrault, Maurice Baquet, Odette Joyeux, Jean Benoit-Lévy au premier plan et les comédiens d'*Altitude 3200*, 1938

cellent – blessure grave de l'un en raison d'une bagarre, arrivée du froid en l'absence de feu, isolement accentué par l'avalanche – font qu'à la venue des secours, les jeunes gens, transformés par les épreuves, retournent sans hésiter vers la civilisation.

L'idéalisme du film irrite Lucien Rebatet qui, depuis sa tribune de *l'Action française*, mène campagne contre les « juifs du cinéma français ». À la date du 10 mars 1939, il écrit :

Nous avons eu *Altitude 3200*, niaiserie socialo-alpestre au cours de laquelle une vingtaine de jeunes bipèdes des deux sexes, au lieu d'escalader les pentes, de se purifier les poumons, de perfectionner leurs « christianas » piaillaient de la plus inintelligible façon et se battaient à coups d'idéaux politiques.

Jean Benoit-Lévy, dans le même temps qu'*Altitude 3200*, a mis en scène *Vive la vie*, un moyen-métrage commandé par le ministère de la Santé. Le sujet est produit par Marcel de Hubsch pour Atlantic Film et d'après son

générique, il constitue une « étude sur les auberges de jeunesse ». Outre la réutilisation d'images enregistrées dans les Alpes, le film réitère certaines des réflexions précédemment évoquées et qui constituent les ressorts dramatiques d'*Altitude 3200*. Trois jeunes gens issus de classes sociales différentes : l'un est « apprenti toubib », le second « métallo chez Citroën », le troisième originaire de Roumanie, se rencontrent sur les routes de France. Leurs pas les mènent en ces temps de vacances à la découverte à la fois des cultures régionales (fête provençale autour des feux de la Saint-Jean) et des auberges destinées à la jeunesse. Enthousiasmés par leur fraternité, ils décident de se retrouver à Noël dans un chalet de montagne. Le médecin et l'ouvrier, dans l'attente du Roumain retardé en raison des difficultés de passage des frontières, discutent politique et constatent leurs divergences : « [...] se brouiller pour une femme, une bêtise, mais une opinion, nous n'avons plus les mêmes idées, adieu. » Les deux jeunes gens oublient leur querelle car le troisième a été victime d'un accident. Enfin réunis et réconciliés, les trois garçons se retrouveront à la saison prochaine et se séparent en criant : « Vive la vie ». Le récit, comme pour *Altitude 3200*, se réfère au climat politique et idéologique qui lui est contemporain. Facteur de divisions sociales et nationales, les comportements conflictuels qu'il engendre disparaissent dès que les individus sont confrontés à la lutte pour la vie. Face aux difficultés, ils prennent conscience que seule la solidarité leur permettra de survivre.

L'exode

Le pays est entré en guerre. Jean Benoit-Lévy, informé du péril de sa situation, éloigne de la capitale sa femme et ses deux filles. Il quitte son appartement la veille d'une saisie. Persuadé que son absence est de courte durée, ne pensant pas être menacé en raison de sa notoriété – il est chevalier de la Légion d'honneur depuis 1931 et chevalier de l'ordre de Léopold depuis 1935 – il confie à M. SAYSSET, personnalité de confiance rencontrée lors de la Première Guerre, la gérance de sa société. La famille trouve refuge à Monflanquin, petit village du Lot-et-Garonne, où sur les conseils de Jean Coupan⁶⁶, elle suit les archives du ministère du Tourisme évacuées par une secrétaire originaire du lieu. À Monflanquin, il est bientôt rejoint par des proches, qui, comme lui, sont les victimes des lois raciales. Il s'inquiète

66. Cf. Jean Coupan, *les Aventures et... la mésaventure d'un enfant gâté*, Paris, Plein vie, 1998.

essentiellement du devenir de ses films éducateurs. Le 12 novembre 1940, il écrit :

Il est une question qui me tient particulièrement à cœur en ce moment : il s'agit de l'œuvre que j'ai réalisée depuis 25 ans au service de l'enseignement et de l'éducation, de mes films dont j'ai pu reconstituer la liste. Actuellement, tous mes négatifs sont à Paris, soit à la GM, soit à l'Éclair, et doivent faire l'objet de tractations entre les Allemands et certains Français, à tel point que j'ai reçu une proposition de vente. Je repousse et repousserai toujours toute combine tendant à déposséder mon pays de l'œuvre que j'ai réalisée pour lui. J'estime, d'autre part, qu'il y aurait moyen de tout sauver au moyen d'une fondation dont j'ai l'idée et dont je vous ai parlé sous une autre forme, il y a bien longtemps. Si cette « fondation » était créée suivant mon plan, je me ferais un plaisir de lui offrir mes 250 000 mètres de films d'enseignement et d'éducation⁶⁷.

À Monflanquin, il aide à l'instauration d'un « cercle de la jeunesse » ou « centre social rural », dont les objectifs sont fort semblables au foyer rural de la Ligue de l'enseignement, présenté à l'Exposition internationale de 1937, et aux idéaux mis en scène dans ses films. Préoccupé par sa situation et celle de sa famille, Jean Benoit-Lévy s'est pourtant intéressé à ceux qui l'accueillaient, attitude qui confirme, s'il le fallait, la sincérité de son engagement. Le discours d'inauguration qu'il écrit, inscrit le projet éducateur dans un cadre spirituel :

Depuis 25 ans, je me suis occupé sans cesse des jeunes et notamment des œuvres post-scolaires : j'ai eu bien des déceptions, mais aussi bien des joies. [...] Cette spiritualité, cet idéal, sans lesquels personne ne peut vivre, c'est peut-être ce qui a manqué le plus à votre génération, et je vous demande de ne jamais perdre de vue que la nourriture spirituelle est indispensable à l'âme, pour le moins autant que la nourriture matérielle est indispensable du point de vue physiologique. C'est pour cette raison que votre comité a prévu, dans votre programme d'action, des discussions

67. Brouillon conservé sans indication de destinataire, archives privées Jean Benoit-Lévy.

dirigées. [...] Pour ma part, j'attache à cette partie de votre programme une importance capitale⁶⁸.

L'exil : la New School for Social Research

Après plusieurs tentatives infructueuses auprès de Vichy pour réorganiser le cinéma d'éducation et d'information, il écrit, le 13 septembre 1940, à William Hays, président de la Motion Picture Producers and Distributors of America, lui rappelant une ancienne proposition de collaborer au cinéma éducateur américain. En avril 1941, il reçoit une proposition d'engagement pour deux ans, en tant que « associate professor of pedagogical cinematography », signée d'Alvin S. Johnson, président de The New School for Social Research, une université financée par la fondation Rockefeller, au salaire annuel de 2 500 dollars. Jean Benoit-Lévy constate qu'il lui faut repartir de zéro.

Je cours évidemment un gros risque matériel en acceptant cette proposition, car je sais très bien qu'il est difficile pour quatre personnes de vivre à New York avec de tels appointements⁶⁹.

Pour ces contrats, la fondation Rockefeller a défini des critères d'excellence⁷⁰. Une première liste de personnalités en danger est établie en juin 1940 : « 27 intellectuels français exceptionnels », principalement des hommes de lettres (François Mauriac, Henri Bergson, Jean Giraudoux, etc.), puis quelques semaines après, la liste est complétée des noms de scientifiques ou de juristes réputés (Henri Laugier, par exemple). Un dernier rapport, fin juin 1940, privilégie les jeunes universitaires parlant anglais car ils « pourraient facilement [être] absorbés [par] les institutions américaines ». Jean Benoit-Lévy n'appartient à aucune de ces catégories, il est âgé de 52 ans et s'il parle l'anglais, ce n'est pas un universitaire au sens académique du terme. Il obtient néanmoins l'autorisation officielle de quitter le territoire français. D'après les archives, il est dépêché aux États-Unis pour veiller aux intérêts des films français déjà présents, et

68. Discours prononcé par Jean Benoit-Lévy en remerciement de l'accueil du comité des réfugiés de Monflanquin, dirigé par Mme Blemond et M. Andrieu. Mention manuscrite datant le document de juillet 1941, archives privées Jean Benoit-Lévy.

69. Archives privées Jean Benoit-Lévy.

70. Cf. Emmanuelle Loyer, *Paris à New York, intellectuels et artistes français en exil, 1940-1947*, Paris, Grasset, 2005, pp. 48-63.

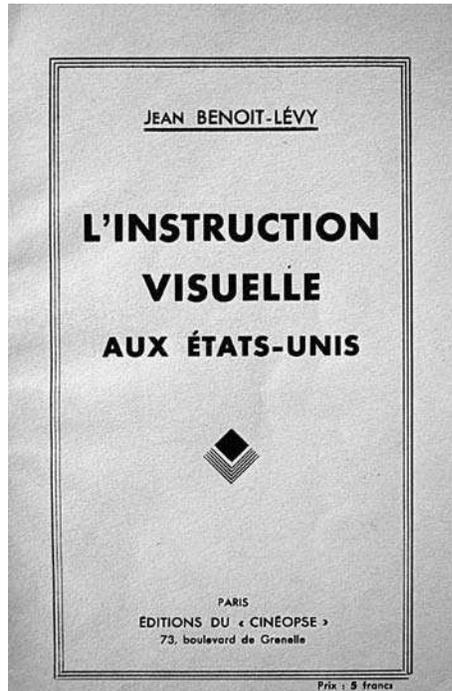


Jean Benoit-Lévy de trois quart dos et son épouse au centre, départ vers les États-Unis

en particulier ceux envoyés pour l'Exposition internationale de New York de 1939 ; ordre de mission qui lui est assigné par l'entremise de Jean Coupan et du service des Œuvres françaises à l'étranger. Jean Benoit-Lévy, son épouse et leurs deux filles traversent l'Espagne en train, à destination de Lisbonne, et embarquent en juillet 1941, sur un vapeur en direction de New York, affrété par le Hias-JCA Emigration Association.

Dès son arrivée aux États-Unis, Jean Benoit-Lévy effectue de très nombreuses interventions dans les universités ou alliances françaises. Il énonce ses vues sur le cinéma, au moyen de conférences intitulées : « Le cinéma art universel » ; « Comment on conçoit et réalise un film » ; « Les enfants à l'écran » ; « Un voyage au domaine du cinéma » et, après un court séjour à Paris en mai 1945, il ajoute un exposé consacré à « La femme française ». Il suit en cela un trajet initié quelques années auparavant par Henri Focillon, qui au cours des années 1930, accomplissait dans les alliances françaises et universités américaines, à la demande du gouvernement français, une série de conférences sur l'enseignement de l'histoire de l'art. En 1935, Jean Benoit-Lévy avait lui aussi été envoyé en mission officielle aux États-Unis. Il devait mieux faire connaître le cinéma français

au moyen de conférences effectuées à l'université de Columbia de New York « sur le rôle social du metteur en scène » et « sur le cinéma éducatif ». De retour en France, il rendait compte de manière très détaillée de son voyage, dans un rapport envoyé à Mario Roustan⁷¹, ministre de l'Éducation nationale, et faisait paraître ses réflexions dans un opuscule intitulé *L'Instruction visuelle aux États-Unis*⁷². Ces conférences, celles d'Henri Focillon⁷³ ou de Jean Benoit-Lévy, répondent à des enjeux politiques. Il s'agit, en effet, de s'opposer à la suprématie d'une pensée allemande, en faisant connaître outre-Atlantique une conception très française du savoir, démocratique et universaliste. À la veille de la guerre, Henri Focillon est aux États-Unis où il poursuit des activités de conférencier et d'enseignant à l'université de Yale. Alors que la guerre éclate, il s'associe immédiatement aux Français et Belges qui ont trouvé un accueil bienveillant au sein de la New School, grâce à la fondation Rockefeller. À l'initiative de Gustave Cohen, déchu de sa chaire de littérature médiévale à la Sorbonne par les lois antisémites, ils fondent l'École libre des hautes études⁷⁴, une université française et militante en exil, dont Henri Focillon sera le premier président à qui succèdera, suite à sa démission et son décès, Jacques Maritain. Le gouvernement de la France Libre, en la personne du général de Gaulle, reconnaît par décret la validité des diplômes délivrés par cette université, officiellement inaugurée en février



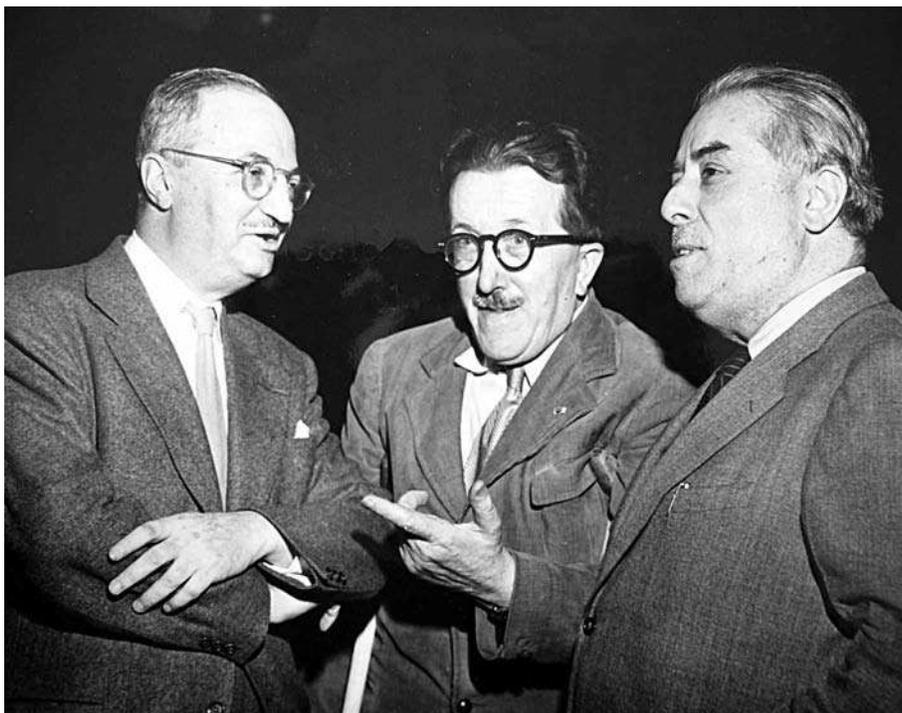
Jean Benoit-Lévy,
L'Instruction visuelle aux États-Unis,
Paris, éditions du Cinéopse, 1936, 72 p.

71. Lettre datée du 14 novembre 1935, archives privées Jean Benoit-Lévy.

72. Jean Benoit-Lévy, *L'Instruction visuelle aux États-Unis*, Paris, éditions du Cinéopse, 1936, 72 p.

73. Cf. Pascal Schandel, « L'expérience américaine », *la Vie des formes, Henri Focillon et les arts*, op. cit., p. 167.

74. Cf. Pascal Schandel, art. cit., p. 174.



Jean Benoit-Lévy et Henri Laugier (au centre)

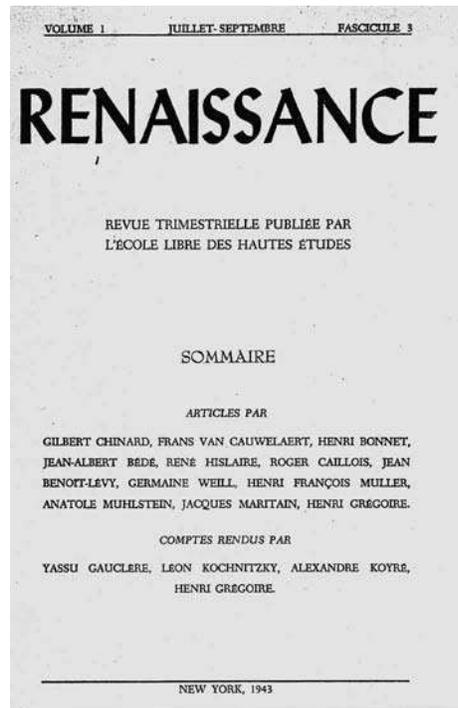
1942. L'École possède trois facultés. La faculté des arts et des lettres est dirigée par Gustave Cohen, assisté d'Henri Grégoire de l'université de Bruxelles. Étienne Gilson et Gustave Cohen y représentent la pensée et la littérature médiévales. Jacques Maritain et Alexandre Koyré enseignent la philosophie, Georges Gurvitch la sociologie, Claude Lévi-Strauss l'anthropologie et Roman Jakobson la linguistique. La faculté de droit et de sciences politiques est dirigée par Paul van Seeland, ancien Premier ministre de Belgique et organisée par Boris Mirkine-Guetzevitch, spécialiste du droit constitutionnel et international. Celui-ci est également le vice-président de l'École. Le professeur Jacques Hadamard, membre de l'Institut et professeur au Collège de France, est responsable de la faculté des sciences, il est rejoint par Henri Laugier, créateur avant-guerre du CNRS. Pour attirer en plus grand nombre les étudiants américains, Jean Benoit-Lévy, qui d'après Jacques Maritain est avec Boris Mirkine-Guetzevitch un « collaborateur immédiat⁷⁵ », met en place à partir de juillet 1942 un centre d'art dramatique, cinématographique et photographique dont il confie la prési-

75. Rapport du président [Jacques Maritain] daté du 20 septembre 1943, archives privées Jean Benoit-Lévy.

dence à Charles Boyer, souhaitant associer à travers lui son organisation *France for ever* et les Français d'Hollywood. Jacques Maritain lui écrit en date du 20 juillet 1942 :

Cher ami, je m'empresse de vous retourner la notice concernant le centre d'art dramatique, où tout me semble excellent, sauf que le président ou directeur de ce centre devrait, je crois, être vous-même ! Il faut de toute manière, même si Boyer est président d'honneur, que votre autorité comme président effectif ou directeur du centre soit mentionnée⁷⁶.

L'importance symbolique de l'École compte autant que son œuvre pédagogique. La dimension scientifique est soutenue par la préparation et la publication de la revue *Renaissance*, dont trois numéros paraissent entre 1943 et 1945 et à laquelle contribue Jean Benoit-Lévy⁷⁷. Les conférences dispensées au sein de l'École sont réunies et publiées. *L'Œuvre de la Troisième République* par exemple, édité à Montréal aux éditions de l'Arbre en 1945, regroupe des interventions de Jean Benoit-Lévy, Gustave Cohen, Jacques Hadamard, Alexandre Koyré, Henri Laugier, Boris Mirkine-Guetzevitch, Paul Vignaux et Jean Weiller, retraçant l'œuvre politique, économique et sociale, scientifique et culturelle de la



Renaissance,
revue de l'École libre des hautes études,
juillet-septembre 1943

76. Archives privées Jean Benoit-Lévy.

77. Le premier numéro de la revue *Renaissance*, publiée à New York par l'École libre des Hautes Études, est daté de juillet-septembre 1943. Henri Grégoire et Alexandre Koyré en sont les directeurs, tandis que Jean Benoit-Lévy, Gilbert Chinard, Gustave Cohen, Georges Gurvitch, Claude Lévi-Strauss, Jacques Maritain, Boris Mirkine-Guetzevitch, Francis Perrin, Henri Peyre, Louis Rapkine, Paul Schrecker et Jean Wahl forment le comité de rédaction. Dans ce premier numéro, Jean Benoit-Lévy fait paraître le texte d'une de ses conférences, intitulée « Cinéma art universel », p. 429.



TABLE DES MATIERES	
★	
Dédicace	7
Préface du Dr Alvin Johnson	9
Introduction	11
PREMIÈRE PARTIE	
CHAPITRE I: Les lois fondamentales ...	21
CHAPITRE II: Le cinéma dans l'enseignement	28
CHAPITRE III: Le cinéma dans l'éducation post-scolaire	74
CHAPITRE IV: Le cinéma documentaire i. Le film publicitaire	110
CHAPITRE V: Le cinéma documentaire ii. Le film de vie	125
CHAPITRE VI: Le cinéma documentaire iii. Le film d'information ..	157
CHAPITRE VII: L'organisation de la production et de la distribution des films d'enseignement, d'éducation et d'information ...	182
DEUXIÈME PARTIE	
LE CINÉMA DANS L'ART DU SPECTACLE	
CHAPITRE VIII: Le cinéma dans l'art du spectacle	197
CHAPITRE IX: Le cinéma dramatique	213
CHAPITRE X: L'interprétation	230
CHAPITRE XI: Les acteurs naturels	249
CHAPITRE XII: L'équipe créatrice	266
CHAPITRE XIII: Le cinéma, art-industrie ..	282
CHAPITRE XIV: Les influences et les missions universelles du cinéma	313

Jean Benoit-Lévy, *les Grandes Missions du cinéma*, Montréal, Lucien Parizeau et C^{ie}, 1945

Troisième République. L'ouvrage de Jean Benoit-Lévy *les Grandes Missions du cinéma*, publié en langue française au Canada en 1945, puis traduit en anglais et en italien, trouve lui aussi son origine dans les enseignements dispensés à la New School. Pour illustrer ses cours, Jean Benoit-Lévy souhaite projeter certains de ses films éducateurs. Or, avant-guerre, un Canadien du nom de Nicolas Vaillancourt lui a acheté des copies 16 mm. Ce dernier, apprenant les difficultés rencontrées en raison de l'Occupation allemande, l'a par ailleurs fait rechercher par la Croix-Rouge pour lui faire parvenir en partie l'argent dû. Jean Benoit-Lévy persuade Iris Barry de financer la duplication de copies, censées rejoindre la collection du MoMA, et John Grierson, directeur de l'Office national du film du Canada, de s'occuper des formalités douanières entre les deux pays. Malheureusement, sans doute pour des raisons financières, le musée ne pourra acquérir la totalité des copies préservées. Au cours de cet échange épistolaire, Jean Benoit-Lévy revient sur ses activités :

Tout ce que j'ai gagné à faire des films éducatifs c'est de m'être trouvé au moment de la catastrophe avec des moyens très limités. – j'ai toujours dépensé dans ce genre de films ce que je gagnais comme metteur en scène⁷⁸.

L'Organisation des Nations unies

Au lendemain de cette Seconde Guerre, Jean Benoit-Lévy poursuit ses engagements en faveur d'un cinéma éducateur universaliste. Avec l'appui du conseiller culturel Henri Seyrig, il obtient de la direction générale des Affaires culturelles du ministère des Affaires étrangères, un budget permettant de créer et d'installer dans les bureaux des services culturels, un organisme intitulé French American Bureau of Educational Research, ou FABER. Travaillant activement à rapprocher les services français et américains, il incite des organismes comme l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC) ou la Cinémathèque française à échanger de la documentation avec les services cinématographiques des institutions américaines (musées, universités, bibliothèques publiques) ou avec la fondation Charles Boyer à Hollywood. Des documentaires américains sont envoyés en France et, en échange, des documentaires français sont présentés à un large public de distributeurs de films, journalistes ou critiques d'art, dans la salle de projection du service culturel, pour ensuite être mis en distribution dans les cinémas américains. La version anglaise d'un documentaire sur Matisse, par exemple, a été établie par des techniciens américains sous la supervision de Jean Benoit-Lévy et présentée au cinéma *le Paris* à New York. Par la suite, le film sera programmé durant plusieurs semaines à travers le continent américain. FABER forme également des comités franco-américains réunissant des représentants de diverses professions : architectes, médecins, ingénieurs, etc. devant définir les domaines où il est le plus urgent pour chacun des deux pays de s'informer de ce qui s'est fait pendant la guerre. Un comité chargé des questions de pédagogie est formé sous l'égide du Centre pédagogique de la rue d'Ulm en France et du secrétariat à l'éducation de Washington, des Boards of Education locaux, des Education Departments des universités ou des French Departments des universités et écoles, aux États-Unis. Le Centre pédagogique de la rue d'Ulm s'est vu attribuer un grand nombre de

78. Lettre à Nicolas Vaillancourt, 29 novembre 1941, archives privées Jean Benoit-Lévy.



Robert Flaherty de face à droite, Jean Benoit-Lévy de dos, assis à côté de Frances Flaherty, c. 1946

documents : livres, brochures, « film strips » (films fixes), diapositives, documentaires, liés à la théorie et à la pratique du système éducatif aux États-Unis, pour une diffusion dans les écoles françaises. *Louisiana Story* de Robert Flaherty, par exemple, est montré dans ce contexte avant de recevoir l'aval de Mme E. Hatinguais, inspectrice générale de l'Éducation nationale et directrice du Centre international d'études pédagogiques de Sèvres (Seine-et-Oise).

Jean Benoit-Lévy participe encore à la création du Franco American Audiovisual Distribution Center ou FAADC, société privée franco-américaine, fondée sous l'égide du service culturel, pour acheter ou fabriquer avec des fonds provenant de donations, du matériel audiovisuel conforme aux recommandations des comités FABER. Jean Benoit-Lévy offre ses propres documentaires comme noyau de la collection permanente de films mis à la disposition des écoles par le FAADC. Il obtient encore, appuyé par le conseiller culturel de la direction générale des Affaires culturelles et de la direction de l'enseignement supérieur, l'envoi d'une mission pédagogique composée de membres du centre audiovisuel de l'École

normale supérieure de Saint-Cloud. La mission est mise en relation avec les comités déjà mis en place par FABER et en particulier avec les Departments of Education des universités américaines. Elle est chargée de préparer un rapport sur l'utilisation de l'audiovisuel dans l'enseignement américain et d'étudier dans quelle mesure l'expérience américaine pourrait éventuellement être adaptée aux besoins de l'enseignement français⁷⁹.

En 1946, Jean Benoit-Lévy est nommé directeur du cinéma et des moyens visuels d'information de l'Organisation des Nations unies. Le conseil du cinéma de l'ONU a pour ambition de créer dans chaque pays des comités nationaux du cinéma. D'après Jean Benoit-Lévy :

Il s'agit de tenir les peuples au courant des activités importantes de l'ONU. Il s'agit ensuite de les tenir au courant, par l'entremise d'une production encouragée par les comités nationaux, de leurs efforts respectifs, en différents domaines, pour autant que ces efforts servent la coopération internationale. Le premier point est une illustration constante de la Charte, le second doit servir son esprit. Nous avons réalisé une dizaine de films déjà, nous en avons 14 en chantier dans 14 pays différents. Nous patronnons le sujet dans la mesure où il correspond à l'esprit de l'ONU, nous aidons le réalisateur en mettant à sa disposition certains moyens techniques, nous favorisons sa distribution dans nos centres⁸⁰.

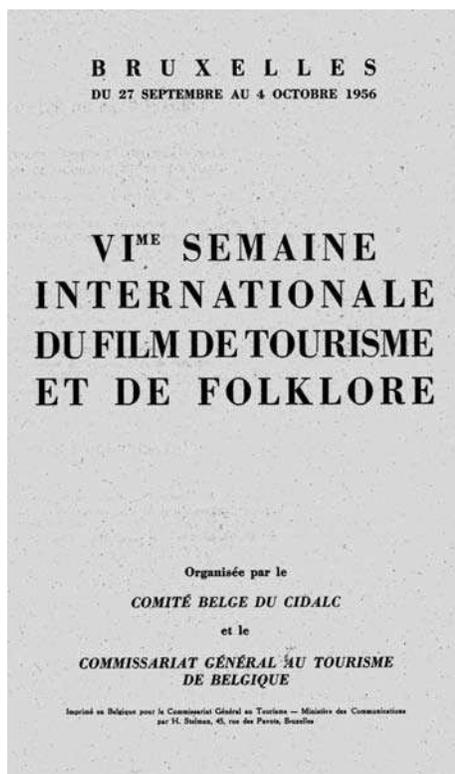
Jean Benoit-Lévy demande à Jean et Marie Epstein de développer un certain nombre de projets⁸¹, mais seul *les Feux de la mer* sera achevé. Il semble, en effet, qu'en raison d'une coupe budgétaire il soit dans l'obligation de mettre fin à ses activités. En juillet 1949, le *New York Times* annonce qu'il demeure directeur d'honneur du bureau des films aux Nations unies, malgré sa démission. Jean Benoit-Lévy déclare souhaiter revenir en France pour reprendre son métier de réalisateur de films. On lui propose de succéder à Marcel L'Herbier à la direction de l'IDHEC⁸², mais il refuse le poste, car l'école connaît trop de difficultés avec le Centre national du

79. Témoignage de Pierre Guédenet, recueilli par Françoise Dargols, archives privées Jean Benoit-Lévy.

80. A. C. « L'ONU et le cinéma », *le Peuple*, 10 juillet 1948.

81. Cf. fonds Jean et Marie Epstein, cote 14B11, Cinémathèque française.

82. Cf. fonds Jean et Marie Epstein, cote 264C6, Cinémathèque française.



VI^e Semaine internationale du film de tourisme, CIDALC, 1956

cinéma, sa tutelle administrative. Il participe plus activement aux événements conduits par le CIDALC, congrès du cinéma éducatif ou festivals de films documentaires. En 1958, il concourt à la création, sous les auspices de l'Unesco, du Conseil international du cinéma et de la télévision. Le CICT groupe une trentaine d'organisations internationales autonomes dont les activités sont liées à la création, à la production et à l'utilisation des moyens audiovisuels. Jean Benoit-Lévy décède le 2 août 1959, à l'âge de soixante et onze ans, alors qu'il travaillait à un projet de film sur les enfants du monde entier adoptés par Joséphine Baker.

Le cinéma éducateur, dont Jean Benoit-Lévy fut l'un des principaux promoteurs dans l'entre-deux-guerres, fédérait autour de ses destinées les pouvoirs publics, les instances internationales et les intellectuels. Au lendemain de la guerre, il a définitivement migré vers d'autres formes cinématographiques (informations, documentaires, films institutionnels, etc.).

En 1948, M. Cochin, intervenant au congrès de Paris, le soulignait :

Jadis, en France, des organismes officiels et des associations culturelles ont créé des cours d'adultes et des conférences éducatives. Mais ces tentatives ont échoué partiellement [...]. La formule des cours du soir est dépassée⁸³.

83. *Congrès international CIDALC du cinéma éducatif et d'enseignement*, Paris, octobre 1948, tapuscrit, sans éditeur, p. 56, Cinémathèque française.

Le Corps biologique



Jean Benoit-Lévy, c. 1930

Le Corps biologique

À la fin du XIX^e siècle, les propagateurs du savoir, membres de sociétés savantes, sociétés d'instruction ou œuvres sociales, en raison des découvertes pastoriennes, substituent une conception organiste au modèle mécaniste véhiculé par les vulgarisateurs. Ils se réclament d'une « science nouvelle » dénommée « hygiène sociale » qui trouve dans la contagion microbienne les raisons d'une plus grande solidarité. Fondés en « science », ils élaborent les cadres idéologiques dans lesquels s'insère l'appareil législatif, destiné à améliorer les conditions de vie des classes populaires, victimes et propagatrices de ce qu'on désigne sous l'appellation emblématique de fléaux : le taudis, la tuberculose, la mortalité infantile, la syphilis et l'alcoolisme. Ils pensent affermir, par la concorde sociale, le sentiment d'appartenance à la nation française et protéger les valeurs de la République. La Grande Guerre a un temps différé les réformes, mais elle a aussi amplifié les prises de conscience, car des statistiques qui comptent les morts et les vivants, on a conclu que la force des nations serait proportionnelle aux populations. Les « pathologies sociales » auraient affaibli le pays, en le privant d'un grand nombre de ses conscrits, et lui subtiliseraient une partie des forces vives pouvant concourir à sa reconstruction. Au lendemain du conflit, les vulgarisateurs, transformés en éducateurs, sont encouragés dans leur mission par les réformateurs, car ils souhaitent renseigner les classes populaires sur les mesures sanitaires et sociales décrétées en leur faveur. Le cinéma, spectacle prisé du plus grand nombre, devient le médium privilégié d'une information à destination des masses et les édiles commandent des films, dont ils confient majoritairement la réalisation à Jean Benoit-Lévy.

La cinémathèque du ministère de la Santé

Les idéologues, qui pensent la société comme un corps attaqué dans sa chair même par la propagation microbienne, réclament d'urgence des réformes et pour les appuyer, ils s'associent dans divers groupements comme le Musée social¹ ou l'Alliance d'hygiène sociale. Le Musée social, dont l'intitulé semble faire pendant au Musée pédagogique, a été fondé par le comte Joseph-Aldebert de Chambrun avec la collaboration d'Émile Cheysson et Jules Siegfried. Il a pour présidents d'honneur Émile Loubet et Jean Casimir-Perier, anciens présidents de la République, Léon Bourgeois et Alexandre Ribot, anciens présidents du Conseil (les trois premiers sont francs-maçons). Reconnu d'utilité publique par décret en date du 31 août 1894, d'après ses statuts :

[Il] a pour but de mettre gratuitement à la disposition du public, avec informations et consultations, les documents, modèles, plans, statuts, etc. des institutions et organisations sociales qui ont pour objet et pour résultat d'améliorer la situation matérielle et morale des travailleurs².

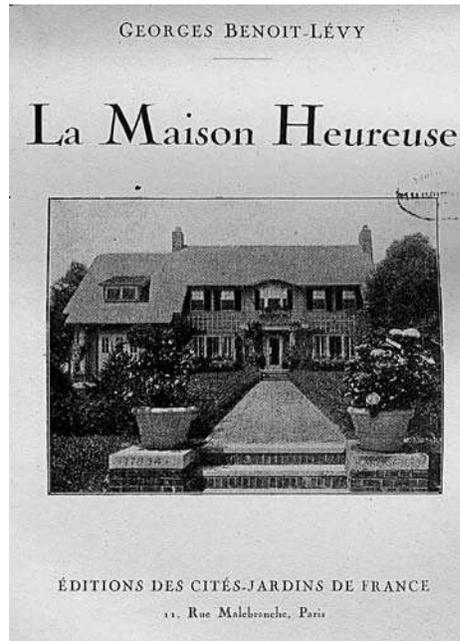
Officiellement inauguré en 1895 et organisé en sections d'études, il fonctionne comme un institut de recherche et de documentation inspirant les réformes et les lois correspondantes. En raison de ses fondateurs, c'est sur des questions relatives à l'urbanisme et au logement que son ascendant se révèle le plus manifeste. Jules Siegfried déclarait avoir influé sur l'État pour que les fortifications soient vendues à la Ville de Paris, à un prix convenable, et son nom reste attaché à une loi en faveur des Habitations à bon marché³. Edmond Benoit-Lévy est membre de la Section des relations, au titre de sa Société de propagation du crédit populaire (créée en 1892) et comme l'indiquent les statuts de sa société Les Amis de Paris, il se préoccupe d'urbanisme. Il pourrait avoir orienté la carrière de son neveu Georges en le faisant entrer au Musée social. Georges, après avoir bénéficié de deux voyages d'études financés par le Musée (à Londres en 1903 et aux États-Unis en 1904), accompagne en juillet 1904 son oncle et André Lichtenberger, le directeur adjoint de l'institution, au congrès des

1. Cf. Janet Horne, *le Musée social, aux origines de l'État providence*, Paris, Belin, 2004.

2. *Annales du Musée social*, année 1906.

3. *Annales du Musée social*, n° 4, avril 1914, Section d'hygiène urbaine et rurale, séance du 2 février 1914.

cités-jardins de Londres. Frère aîné de Jean, il devient le promoteur d'un modèle d'habitat populaire, la cité-jardin, inspiré des réalisations du socialiste anglais Ebenezer Howard (1850-1928). En 1907, il est nommé secrétaire de la Section d'hygiène urbaine et rurale du Musée, instaurée par Jules Siegfried. La cité-jardin, illustrée au cours de la période par les réalisations de Raoul Dautry⁴ pour les employés de la Compagnie des chemins de fer du nord ou par les constructions d'Henri Sellier à Suresnes, est un logement de type individuel, à distance des centres urbains, mais à proximité des entreprises et financée par le patronat⁵. Le modèle est relégué au profit de l'habitat collectif, mieux adapté pour pallier rapidement les problèmes du logement social, et encouragé par les réformes en faveur des Habitations à bon marché ou « immeubles hygiéniques », décrétées pour encourager les municipalités à leur construction. Les réformateurs, pour légitimer la lutte contre les taudis et les projets d'urbanisme afférents, n'hésitent pas à se référer à Lamarck. Pour eux, le logement délétère, à l'égal d'un milieu, est susceptible d'influer sur l'évolution de la nation française, menacée en l'espèce de dégénérescence.



Georges Benoit-Lévy,
la Maison heureuse,
Paris, édition des Cités-jardins de France, 1922

En 1904, les hommes qui militent en faveur de l'hygiène se fédèrent au sein d'une Alliance d'hygiène sociale⁶. Groupement très officiel, puisque patronné par le président Émile Loubet et dirigé par Jean Casimir-Perier,

4. Raoul Dautry sera nommé à la tête du ministère nouvellement créé de la Reconstruction et de l'Urbanisme, le 9 septembre 1944.

5. Cf. Jean-Paul Flamand, *Loger le peuple, essai sur l'histoire du logement social*, Paris, La Découverte, 1989.

6. Cf. Lion Murard et Patrick Zylberman, « Entre conservatisme et réforme, l'Alliance d'hygiène sociale », Colette Chambelland (dir.), *le Musée social en son temps*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1998, p. 232 ; Lion Murard et Patrick Zylberman, *l'Hygiène dans la République. La santé publique en France ou l'utopie contrariée, 1870-1918*, Paris, Fayard, 1996.

également présidents du Musée social, présidence à laquelle succède Léon Bourgeois de 1907 à 1925 (date de son décès), remplacé ensuite par Georges Risler. Au conseil d'administration de l'Alliance, on retrouve les groupements déjà rencontrés comme la Ligue de l'enseignement, le Musée social ou la Société des cités-jardins. Mais aussi un certain nombre des personnalités tels les docteurs Devraigne, Cavaillon, Couvelaire ou Roussy, futurs conseillers scientifiques des films réalisés par Jean Benoit-Lévy, ou encore les noms déjà cités de Georges Risler et André Honnorat. Alors que la guerre fait rage, les politiques, face au dépistage par les conseils de révision d'un nombre considérable de cas de tuberculose, prennent des mesures d'urgence. En 1917, Léon Bourgeois promulgue la loi sur les dispensaires, complétée en 1919 par la loi André Honnorat sur les sanatoriums. Léon Bourgeois, à propos duquel Albert Calmette pouvait dire : « Je crois bien qu'il ne s'est pas créé en France, depuis vingt ans, une grande œuvre d'hygiène ou d'assistance qui n'ait eu Léon Bourgeois pour inspirateur ou conseiller⁷ », crée lors du premier conflit le Comité national de défense contre la tuberculose (CNDT). Organisme qu'il dirige jusqu'à sa mort en 1925 et dont la direction est ensuite confiée à André Honnorat. Le CNDT est aidé dans sa tâche par une commission venue des États-Unis en 1917, à l'instigation de la fondation Rockefeller⁸. Au terme de sa mission en 1922, la commission Rockefeller a fait du Comité national de défense contre la tuberculose, son « successeur moral » et lui a confié toute son organisation :

[...] service technique, service de propagande, service de statistique, avec tout le personnel, le matériel et les ressources nécessaires à leur fonctionnement [tout en assumant] la charge entière ou partielle pendant trois ans⁹.

Perpétuant les méthodes américaines, le CNDT instaure en janvier 1923, sous la tutelle du D^r Alexandre Bruno, directeur adjoint de la commission

7. Albert Calmette au conseil de direction du Comité national de défense contre la tuberculose, *Revue de prophylaxie médico-sociale*, n° 6, 1925, p. 426, cité par Lion Murard et Patrick Zylberman, *op. cit.*, p. 244.

8. Cf. « La fondation Rockefeller pour la lutte contre la tuberculose en France, son action pendant et depuis la guerre », conférence donnée au Musée social le 28 janvier 1922, par le D^r Williams, dir. de la fondation Rockefeller, sous la présidence du professeur Calmette. *Le Musée social, Mémoires et documents*, n° 2, février 1922.

9. Conseil de direction du Comité national, séance du 28 juin 1922, archives du CNDT, cote AS.1, Institut Pasteur.

Rockefeller, une commission de propagande dirigée par Louis Forest et Lucien Viborel. Ce service est chargé d'étudier :

les meilleurs moyens de poursuivre la campagne entreprise avec tant de succès par les Américains. La propagande intensive qui va être faite ne grèvera pas actuellement le budget du Comité national puisque les frais restent à la charge de la commission Rockefeller et tout permet d'espérer que le résultat sera satisfaisant¹⁰.

Géré par Lucien Viborel, qui sera par la suite nommé expert auprès de l'Institut de coopération intellectuelle, le service bénéficie

au sein du Comité national [de défense contre la tuberculose] auquel naturellement il reste lié organiquement, [d']une sorte de demi-autonomie fonctionnelle¹¹.

La propagande est effectuée par la parole, relayée par des brochures ou par des films, et pour étendre l'enseignement populaire de l'hygiène par le cinéma, une cinémathèque est mise en place. Le service gère aussi un mensuel, *la Vie saine*, où sont décrites les actions en faveur de l'hygiène. La revue paraît d'avril 1923 à mai 1933 (date du dernier exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France) et son tirage passe de 2 000 à 15 000 exemplaires en 1925. Elle recense les témoignages des spécialistes et, largement illustrée de photos extraites des films de Jean Benoit-Lévy, elle signale aux conférenciers les dernières productions.

En 1926, la commission de propagande du CNDT est absorbée par la commission de propagande de l'Office national d'hygiène sociale¹². L'office national d'hygiène sociale (ONHS) a été constitué en décembre 1924¹³, à l'instigation de Justin Godart¹⁴, ministre du Travail et de l'Hygiène sociale. Il est présidé par André Honnorat, ancien ministre de

10. *Ibid.*

11. Assemblée générale, novembre 1925, archives du CNDT, cote AS.3, Institut Pasteur.

12. Lucien Viborel, « Le cinéma créateur d'impressions distrayantes est, avant tout, un prodigieux agent d'éducation », *Revue internationale du cinéma éducateur*, n° 5, Rome, mai 1930.

13. Thierry Lefebvre, « Le cinéma contre la syphilis, Pré-enquête sur une lignée cinématographique », *3^e Festival CinéMémoire*, Paris, CinéMémoire/Cinémathèque française, 1993.

14. Cf. Annette Wiewiorka (dir.), *Justin Godart, un homme dans son siècle (1871-1956)*, Paris, CNRS éditions, 2005.

l'Instruction publique, président de la Ligue de l'enseignement et du Comité national de défense contre la tuberculose, mais aussi président d'honneur de la Ligue nationale française contre le péril vénérien. L'Office national d'hygiène sociale est probablement institué pour centraliser, sous tutelle étatique, les sources du financement et fixer les cadres et les modalités de la propagande éducative. Il regroupe les associations qui se préoccupent des fléaux : la Ligue nationale contre l'alcoolisme, la Ligue nationale contre le péril vénérien, le Comité national de l'enfance, le Comité central des Croix-Rouges françaises, la Ligue franco-anglo-américaine contre le cancer, etc. Sans doute est-ce en raison de cette nouvelle tutelle que sont déposés, en 1926, les films du service de prophylaxie des maladies vénériennes du ministère de l'Hygiène, dirigé par André Cavaillon, à la cinémathèque du CNDT, chargée dorénavant d'en assurer la diffusion¹⁵. Georges Risler, président du Musée social, de l'Alliance nationale d'hygiène sociale, de l'Office national des habitations à bon marché, de la Société de crédit immobilier, vice-président du Conseil supérieur de la natalité, est nommé directeur de la commission générale de propagande de l'Office national d'hygiène sociale ; il est assisté de Louis Forest et Lucien Viborel, déjà responsables de la propagande au Comité national de défense contre la tuberculose. D'après Lucien Viborel, la commission générale de propagande de l'Office national d'hygiène sociale

a comme principale activité, la diffusion des films d'hygiène. Elle se préoccupe aussi d'enrichir notre outillage, en créant de nouveaux films. Plusieurs films préparés par cette commission sur le taudis, la natalité, la syphilis, le cancer ont été édités¹⁶.

Les films de Jean Benoit-Lévy sont donc réalisés en fonction de prescriptions émanant de services de propagande, ceux de l'Office national d'hygiène sociale ou du Comité national de défense contre la tuberculose, et les génériques portent mention de l'un ou l'autre organisme. Or, d'après Lucien Viborel, responsable effectif au sein des deux commissions :

C'est le plus souvent au Musée social que sont présentés d'abord à l'élite des éducateurs, les meilleurs films d'enseignement de l'hygiène¹⁷.

15. Conseil de direction du Comité national, séance du 20 novembre 1926, archives du CNDT, cote AS.6, Institut Pasteur.

16. Lucien Viborel, *la Technique moderne de la propagande d'hygiène sociale*, Paris, édition de la Vie saine, 1930, p. 241.

17. *Ibid*, p. 412.

COMITÉ NATIONAL DE DÉFENSE CONTRE LA TUBERCULOSE

(Reconnu d'utilité publique)

PARIS, 66 bis, Rue Notre-Dame-des-Champs, PARIS (VI^e)

Sous la Présidence d'honneur de
M. MILLERAND, Président de la République

Président : M. LÉON BOURGEOIS

Vice-Présidents :

M ^{me} la Marquise de GANAY	MM. GEORGES-RISLER
MM. André HONNORAT	Professeur LÉON BERNARD
Professeur LETULLE	E. ROSSY
Professeur CALMETTE	Professeur ARNOZAN

<i>Trésorier</i> :	M. Ernest MALLET
<i>Trésorier-adjoint</i> :	M. LEPÉL-COINTET
<i>Rédacteur en chef du Bulletin</i> :	Docteur POIX
<i>Directeur du Comité National</i> :	Docteur O. ARNAUD

COMITÉ DE PROPAGANDE

<i>Président</i> :	M. Louis FOREST
<i>Trésorier</i> :	M. LEPÉL-COINTET
<i>Directeur</i> :	Docteur A. BRUNO
<i>Directeur-adjoint</i> :	M. Lucien VIBOREL

M ^{me} la Cesse DE SAINTE-ALDEGONDE	MM. André MICHELIN
MM. le Professeur LÉON BERNARD	Eugène MIRABAUD
le Professeur CALMETTE	Ernest MALLET
GEORGES-RISLER	Docteur POIX
Docteur ARNAUD	POSSOZ
Louis BRÉGUET	E. ROSSY
Professeur GUNN	Robert SCHREIBER
Maurice LAZARD	



Carton ouvrant *Préventorium Lannelongue à Saint-Trojan*, c. 1928, cinémathèque Robert Lynen - Ville de Paris

Ainsi, quelles que soient les dénominations, les personnalités demeurent et composent ce qui ressemble à un parti politique influent¹⁸. Ils emploient la propagande à des fins éducatives, mais aussi

pour que, sous son influence, l'opinion se montre favorable à la protection de la santé publique, les crédits de l'État ne cessent d'augmenter, et les ressources privées d'affluer¹⁹.

La cinémathèque, avec la mise en place de la commission de propagande de l'Office national d'hygiène sociale, est rattachée aux services de l'État, alors que précédemment, elle dépendait du Comité national de défense contre la tuberculose, une œuvre privée. Elle trouve ainsi les facilités budgétaires qui lui faisaient défaut, néanmoins elle perd aussi son autonomie

18. D'après Jean Benoit-Lévy, regroupés à l'instigation de Justin Godart dans un Parti social de la santé publique, ils militent pour que soit créé un ministère de la Santé publique. Cf. Jean Benoit-Lévy, « L'œuvre sociale de la Troisième République », Henri Laugier (dir.), *L'Œuvre de la Troisième République*, Montréal, L'Arbre, 1945, pp. 163-187.

19. Lucien Viborel, *op. cit.*, p. 241.

et en 1935, lorsque celui-ci lui retire son aide, elle est dans l'obligation de réduire ses activités. Le D^r Henri Queuille, ministre de la Santé, favorable au cinéma éducatif puisque protecteur de la cinémathèque du ministère de l'Agriculture, reconduit la subvention malgré la suppression de l'Office national d'hygiène sociale :

C'est en considérant ces résultats qu'après la suppression de l'ONHS [Office national d'hygiène sociale], M. le ministre de la Santé publique et de l'Éducation physique [D^r Queuille] a bien voulu décider de maintenir, dans la mesure des crédits budgétaires, cette coopération entre son administration et le Comité national [de défense contre la tuberculose], dans le domaine de la propagande. Le crédit mis cette année à la disposition du Comité national [de défense contre la tuberculose] par le ministre est réduit à 200 000 francs [au lieu de 600 000 francs]. Il est destiné à couvrir les frais de la propagande plurivalente, en dehors naturellement de la propagande antituberculeuse que continue d'assurer le Comité national [de défense contre la tuberculose]²⁰.

Quelques mois plus tard, en novembre, le conseil de direction revient sur ces déclarations :

M. le ministre de la Santé publique nous a fait connaître par lettre en date du 30 septembre 1935, « qu'en raison des économies et de la réorganisation des services du ministère », il ferait assurer à partir du 1^{er} octobre 1935, directement par ses services, le fonctionnement et l'exécution de la propagande plurivalente²¹.

Déclaration d'intention qui marque à la fois la fin d'une diffusion massive des films d'éducation à l'hygiène auprès des masses, en zones urbaines ou rurales, et l'arrêt d'une production ambitieuse ayant conduit à la réalisation de plusieurs longs métrages.

20. Assemblée générale du Comité national en date du 16 mars 1935, sous la présidence de M. le D^r Queuille, ministre de la Santé publique et de l'Éducation physique, archives du CNDT, cote AS.3, Institut Pasteur.

21. Conseil de direction du Comité national, séance du 16 novembre 1935, p.103 et 105, archives du CNDT, cote AS.2, Institut Pasteur.

La diffusion des films

En 1927, la cinémathèque du CNDT a un catalogue de 200 films, augmenté à 500 en 1930. Elle prête ses copies aux éducateurs, médecins ou infirmières qui les utilisent pour accompagner des conférences ou des « causeries ». Et dans ce cas, d'après le témoignage du D^r Poncet, inspecteur d'Hygiène en Saône-et-Loire, les conférenciers sont dans l'obligation de louer les copies « à un tarif réduit, j'en conviens²² ». D'après le catalogue édité par le bureau de propagande, la cinémathèque emploie également des conférenciers mandatés, indemnisés pour leur activité, et dont les frais de transport sont remboursés. Ils participent alors à des activités de propagande en lien avec les comités départementaux et leurs actions trouvent place dans des campagnes destinées à recueillir des fonds²³. Les offices régionaux du cinéma éducateur accueillent des copies en dépôt et d'après les rapports de Gustave Cauvin, directeur de l'Office de Lyon, les films en provenance des ministères (Hygiène, Agriculture ou Enseignement technique) sont prêtés gracieusement, alors que les autres programmes proposés par son organisation sont payants²⁴. Les œuvres postsecondaires, comme les patronages laïques, peuvent présenter ces films gratuits dans des séances payantes, l'argent récolté est alors redistribué à la collectivité (réfection des bâtiments ou aide aux nécessiteux). Les offices du cinéma éducateur relaient les films auprès des populations rurales : « petits propriétaires, fermiers, ouvriers agricoles ». Tandis que dans les centres urbains, les conférenciers rencontrent les personnes travaillant dans les secteurs de l'« industrie, banque, commerce », mais aussi les « soldats ». Ils se rendent dans les lycées de jeunes filles pour inciter les élèves à embrasser la carrière d'infirmière visiteuse et dans les écoles normales d'instituteurs et d'institutrices, pour qu'ils transmettent les prescriptions en matière d'hygiène²⁵.

22. Lucien Viborel, « Éducation populaire et cinématographe : c'est le plus sûr auxiliaire de l'enseignement de l'hygiène », *la Vie saine*, n° 44, mars 1927 et Lucien Viborel, « Le cinéma créateur d'impressions distrayantes est, avant tout, un prodigieux agent d'éducation », art. cit.

23. Témoignage du D^r Poncet, publié dans Gustave Cauvin, *Persévérer*, Lyon, publication de l'Office régional du cinéma éducateur, 1929, p. 125.

24. *Catalogue des imprimés et films de propagande antituberculeuse*, édité par le bureau de propagande du Comité national de défense contre la tuberculose, s. d., p. IV.

25. Gustave Cauvin, *le Cinéma éducateur à l'école et dans nos œuvres*, Lyon, Office régional du cinéma éducateur, conseil général de la Ligue de l'enseignement, 1939, p. 12.

Lorsqu'elle est le fait du Comité national de défense contre la tuberculose, la propagande est « intensive » et méthodique. Elle est organisée en trois « cycles » :

Le 1^{er} cycle a compris pour les enfants et les adultes des causeries sur l'hygiène au foyer. Dans le second, le sujet tuberculose et péril vénérien a été traité pour les adultes ; actuellement nous devons terminer le troisième cycle sur la tuberculose²⁶.

Les séances sont prioritairement prodiguées aux ouvriers « cheminots, métallurgistes, boulangers, blanchisseurs, mineurs, travailleurs du port, marins du commerce, etc. ». Elles ont lieu parfois à l'instigation des industriels :

les établissements Peugeot, la maison Patou, la direction des mines d'Albi. D'accord avec la direction de la CGT. des conférences ont été données spécialement à Cherbourg et dans les maisons du peuple du département de la Marne²⁷.

Un accord a également été conclu avec la Compagnie du chemin de fer du Nord où siège Raoul Dautry, bientôt suivi par la Compagnie de chemin de fer de Paris à Lyon et à la Méditerranée, puis avec diverses compagnies de navigation.

CATALOGUE
des
IMPRIMÉS ET FILMS
DE PROPAGANDE
ANTITUBERCULEUSE



ÉDITÉ PAR LE BUREAU DE PROPAGANDE
du
COMITÉ NATIONAL DE DÉFENSE
CONTRE LA TUBERCULOSE
Reconnu d'utilité publique
66 bis, Rue Notre-Dame-des-Champs, PARIS (VI^e)

Catalogue des imprimés et films de propagande antituberculeuse, édité par le bureau de propagande du Comité national de défense contre la tuberculose, s. d., archives du CNDT, Institut Pasteur

26. Cf. Lucien Viborel, « Éducation populaire et cinématographe : c'est le plus sûr auxiliaire de l'enseignement de l'hygiène », art. cit.

27. Conseil de direction du Comité national, séance du 15 novembre 1924, archives du CNDT, cote AS.1, Institut Pasteur.

Les séances d'éducation à l'hygiène n'ont pas rebuté les populations, au contraire. En 1924, Lucien Viborel constate :

[...] partout ces causeries ont été l'objet d'un gros succès – il n'est pas une ville qui ne réclame, dans les divers départements, le renouvellement d'une action semblable à celle qui vient de se dérouler²⁸.

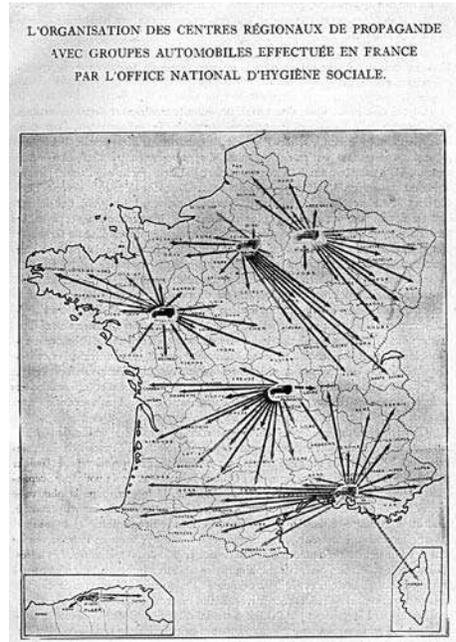
Est-ce l'attrait de la nouveauté, le caractère encore exceptionnel du cinéma dans les campagnes, la qualité esthétique et dramatique des films réalisés « avec la collaboration si pleine de talent de M. Benoit-Lévy, dont nous ne saurions trop reconnaître le désintéressement²⁹ » ou le message éducatif lui-même ? D'après les comptes-rendus d'activité établis par Lucien Viborel pour le conseil de direction, la diffusion des films ne cesse d'augmenter au cours de la période. En 1923, alors que la commission Rockefeller vient juste de confier la propagande éducative au Comité national de défense contre la tuberculose, il fait état de 59 conférences employant le cinéma. En 1924, il déclare avoir organisé 246 conférences avec projection, pour 639 en 1929. À partir de 1927, suite à la coordination des services, avec la création de l'Office national d'hygiène sociale, les conférences sont dites plurivalentes car elles traitent des différents fléaux et cela jusqu'en 1932, année de dissolution de l'organisme. La cinémathèque du CNDT devient alors la dépositaire des films de prévention contre la syphilis. Or, Jean Benoit-Lévy réalise justement à cette date un long métrage de propagande contre l'hérédosyphilis, *Il était une fois trois amis*. La sollicitation des films est elle aussi croissante, passant de 400 demandes environ au début des années 1920, à plus de 1 300 en 1930. Le public estimé est important : 103 000 personnes en 1924 pour 250 000 en 1929 et la circulation conséquente : 14 départements ont été visités en 1924, 27 en 1927, 42 en 1929, 56 en 1930 et 61 en 1932. Lucien Viborel affirme qu'en dix ans d'activité (1917-1927),

60 départements ont été méthodiquement visités. Plus de 10 millions de personnes ont été atteintes par notre propagande dont les principaux moyens étaient les équipes volantes, créées par nos amis de la mission Rockefeller. Chaque équipe comprenait : un

28. Conseil de direction du Comité national, séance du 26 novembre 1927, archives du CNDT, cote AS.1. Institut Pasteur.

29. Conseil de direction du Comité national, séance du 15 novembre 1924, archives du CNDT, cote AS.1. Institut Pasteur.

conférencier, une conférencière s'adressant aux milieux féminins et traitant de l'hygiène du foyer, un chauffeur-opérateur. Ce personnel était transporté par un camion-automobile muni d'une installation cinématographique et d'un groupe électrogène, ainsi que d'une collection de films variés. [...] 200 films sont couramment projetés. Plus d'un million de séances ont été organisées³⁰.



L'organisation des groupes automobiles,
Revue internationale du cinéma éducateur, 1932

Le premier groupe automobile de propagande par le cinématographe est organisé en juin 1928, pour donner dans « le village reculé, le chantier ou la mine éloignés de tout centre », des présentations de films commentés par la conférence. Une exposition ambulante est annexée à la camionnette et, en 1931, le Comité emploie neuf groupes régionaux automobiles, dont deux circulent en Afrique du Nord, financés à part égale par le Comité national de défense contre la tuberculose et l'Office national d'hygiène sociale. Le dispositif est apprécié, mais coûteux :

[...] ce genre d'activités ne peut être assuré, au moins actuellement, qu'avec l'aide d'importantes subventions. La séance cinématographique ambulante ne fait pas encore recette suffisante, et, d'autre part, son fonctionnement est très onéreux³¹.

30. Assemblée générale du Comité national du 20 mars 1926, archives du CNDT cote AS.3, Institut Pasteur.

31. Lucien Viborel, « Éducation populaire et cinématographe : c'est le plus sûr auxiliaire de l'enseignement de l'hygiène », art. cit.



Jean Benoit-Lévy au centre, à l'arrière-plan, dans un laboratoire dépendant sans doute de l'Institut Pasteur, c. 1930

D'abord réduit à deux groupes automobiles en 1934, il est arrêté en 1935 suite au moindre investissement financier de l'État.

Pour rencontrer un plus large public, le Comité national de défense contre la tuberculose souhaite que ses films soient projetés dans les salles de cinéma. Raison qui conduit Jean Benoit-Lévy à réaliser des longs métrages de fiction, opérant sur des registres dramatiques classiques et recourant à des acteurs réputés, telle Andrée Brabant, comédienne principale de *Maternité* (1929) et de *l'Ange du foyer* (1928).

Les films d'hygiène sociale de Jean Benoit-Lévy

D'après les déclarations de Lucien Viborel, le catalogue de la cinémathèque de l'hygiène est composé de films américains légués par la commission Rockefeller³² ; de titres acquis auprès de Pathé comprenant les

32. Cf. Thierry Lefebvre, « Les films diffusés par la mission américaine de prévention contre la tuberculose (Mission Rockefeller, 1917-1922) », 1895, n° 11, décembre 1991, pp. 101-106.

réalisations du D^r Jean Comandon et des dessins animés d'O'Galop ; des sujets d'enseignement établis par les établissements Gaumont pour illustrer des leçons d'hygiène prodiguées en classe (écoles primaires, enseignement secondaire et supérieur) et des réalisations de Jean Benoit-Lévy.

Parmi tous les louables efforts accomplis dans le domaine de l'enseignement de l'hygiène sociale par le cinématographe, se détache avec un grand relief l'effort de l'Édition française cinématographique, dont le créateur et l'animateur est Jean Benoit-Lévy³³.

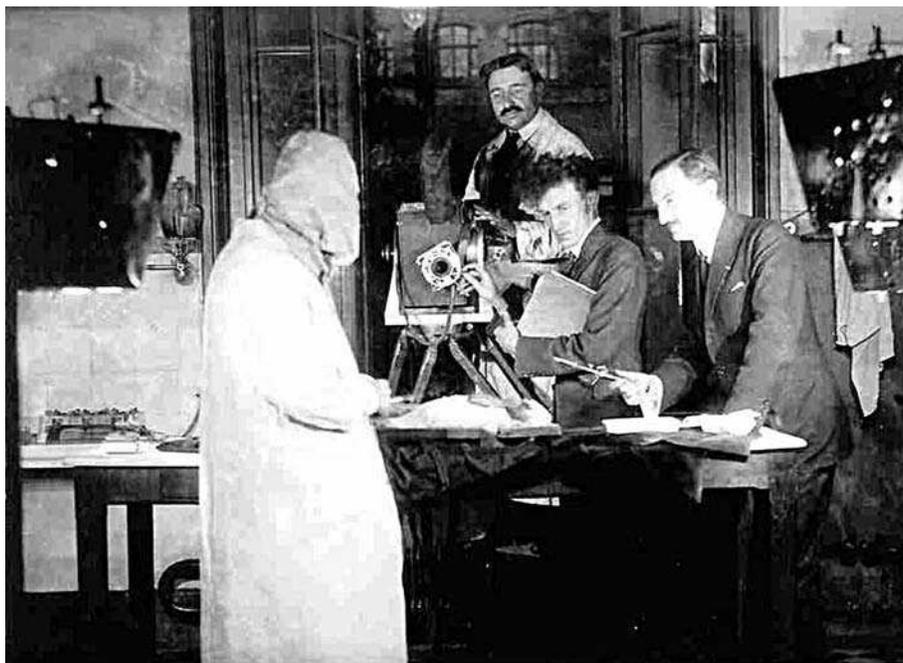
La collaboration entre le cinéaste et la cinémathèque du ministère de la Santé est importante et constante. Les films les plus anciens datent des années 1924-1925 et le générique de *Savoir se nourrir*, réalisé en 1936, mentionne encore le Comité national de défense contre la tuberculose. Cependant, la filmographie de Jean Benoit-Lévy attachée au « corps biologique » excède la seule collaboration avec la cinémathèque. En effet, la répétition des thématiques au cours de la période incite à associer aux longs métrages d'éducation populaire, certains des titres spectaculaires des années 1930 et à ajouter les films d'enseignement de la chirurgie qui relèvent d'une compréhension comparable, puisque le cinéma y est sollicité à des fins de santé publique.

Pasteur (1922)

Le premier film d'éducation à l'hygiène ou de vulgarisation scientifique mis en œuvre par Jean Benoit-Lévy a été entrepris en vue des commémorations du centenaire de la naissance de Louis Pasteur. Réalisé en 1922, *Pasteur* marque son entrée dans la carrière et avec lui, celle de Jean et Marie Epstein. Jean Benoit-Lévy a créé une société de production, l'Édition française cinématographique, et occupe un bureau aux éditions de la Sirène. Il y côtoie Jean Epstein qui, après la publication en 1921, de *la Poésie d'aujourd'hui ; un nouvel état d'intelligence*, a été engagé comme secrétaire par Paul Laffitte, l'éditeur de Louis Delluc et Blaise Cendrars.

Jean Epstein arrivait à ce moment de Lyon où il était le collaborateur du D^r Auguste Lumière, grand bio-chimiste et inventeur avec

33. Marcel Colin, « Le film d'éducation et d'hygiène », *la Cinématographie française*, 24 décembre 1927.



Edmond Floury à la caméra, Jean Epstein et Jean Benoit-Lévy, tournage de *Pasteur*, 1922

son frère du « cinématographe » [...]. Jusque-là Jean Epstein avait, tout en collaborant avec Auguste Lumière, fait ses études de médecine et c'est un scientifique, l'homme de science qu'il devait rester toute sa vie, qui venait se lancer dans la vie littéraire. [...] C'est à ce moment que j'eus l'idée de consacrer un film à Louis Pasteur à l'occasion de son jubilé et j'embarquai dans cette aventure celui avec lequel je discutais cinéma tous les jours à La Sirène³⁴.

Pasteur, qui emprunte à la littérature une forme encore inédite au cinéma, c'est-à-dire le genre biographique, a été réalisé pour propager les découvertes du savant et promouvoir l'excellence française. Le film bénéficie de deux subventions qui en témoignent. La première lui a été attribuée par la Ville de Paris, en échange d'une version de durée moyenne, soit cinquante minutes, car la municipalité désire diffuser le film dans les écoles, en temps scolaire ou postscolaire, et ce afin d'informer et responsabiliser les classes populaires parisiennes quant à la nature microbienne des maladies

34. Texte de Jean Benoit-Lévy écrit pour un « Memorial evening » au Museum of Modern Art, s. d., organisé par Gideon Bachmann et Jonas Mekas dans le cadre *The Group for Film Study*, archives privées Jean Benoit-Lévy.



Portrait de Jean Epstein conservé par Jean Benoit-Lévy, photographie studio Manuel, c. 1923

Fêtes du Centenaire

DE

PASTEUR



Programme-Horaire des Fêtes

INVITATION N°

POINT DE CONCENTRATION



*Vous sera indiqué à votre
adresse à Paris*



PARIS

Judi 24 Mai	21 h. 30	Réception par M. le Président de la République au PALAIS DE L'ÉLYSÉE. <i>Les invités s'y rendent individuellement.</i>
Vendredi 25 Mai	8 h. 30	Voitures au point de concentration. — Un commissaire par voiture. — Groupement des invités.
	8 h. 45	Départ.
	9 h. 15	Arrivée à l'INSTITUT PASTEUR par le boulevard Pasteur. — Entrée rue Dutot; n° 25.
	9 h. 30	Réception à l'INSTITUT PASTEUR par M. le docteur ROUX, directeur. — Visite au tombeau.
	11 heures	Réunion dans le grand amphithéâtre. — MM. les Délégués des Gouvernements étrangers désignent ceux d'entre eux qui prendront la parole à la Sorbonne, et les Représentants des Universités étrangères, ceux d'entre eux qui prendront la parole à Strasbourg.
	12 heures	Les voitures ramènent les invités au point de centralisation. — En quittant la rue Dutot elles prennent le boulevard Pasteur afin de saluer en passant la statue de Pasteur, place Pasteur.

Ministère
Des
Affaires étrangères

M. G.
Direction

Des
*Affaires politiques
et commerciales.*

SERVICE DES ŒUVRES
FRANÇAISES À L'ÉTRANGER

3 Rue François I^{er}

Section
Tourisme, Sports,
Cinéma.

--

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Paris, le 22 MAI 1922 1922

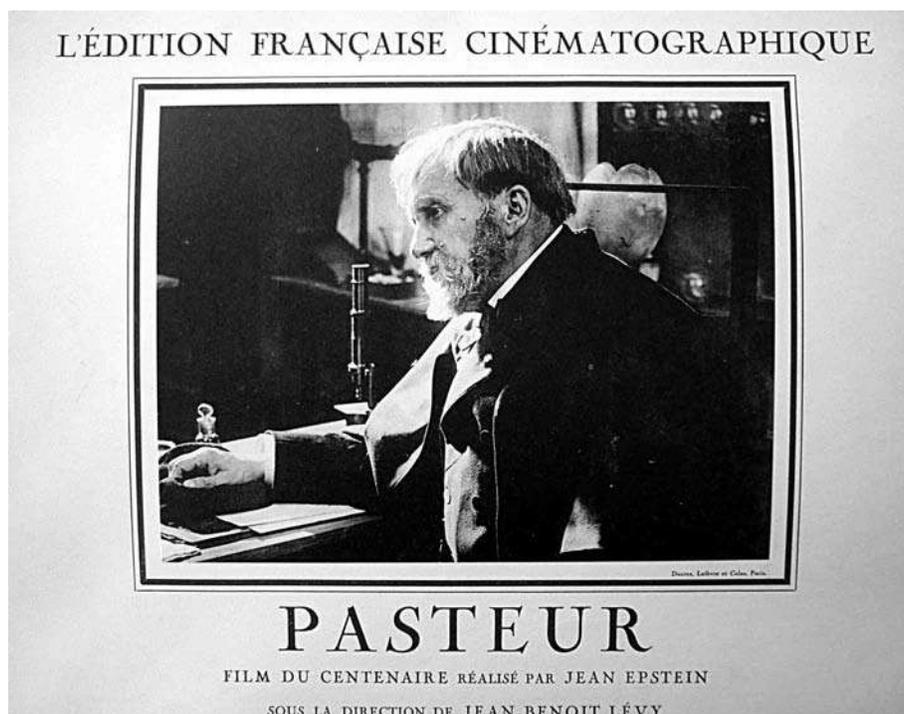
TELEP. PASSY 10-32

Monsieur le Directeur,

La France se dispose à rendre à Pasteur, lors du premier centenaire de sa naissance, un témoignage éclatant d'admiration et de gratitude. Cet hommage solennel, auquel les pouvoirs publics ont à coeur de s'associer, doit être pour mon Département l'occasion de favoriser le rayonnement du génie français, en faisant mieux connaître au dehors l'oeuvre et la vie de l'illustre savant.

Des mesures telles que la diffusion de livres, de brochures, de photographies, l'organisation de conférences, ont été prévues à cet effet. On peut penser toutefois que ces divers moyens d'information n'atteindront qu'une partie relativement restreinte des milieux étrangers, une élite qui a pu déjà apprécier la valeur et les bienfaits de l'oeuvre pastorianne. Or, il semble du plus haut intérêt pour la

Monsieur le Docteur ROUX
Directeur de l'Institut Pasteur
à PARIS



Pasteur, 1922, document d'exploitation

infectueuses. La seconde, accordée par Jean Giraudoux, émane du service des Œuvres françaises du ministère des Affaires étrangères³⁵. Le film, dans sa version longue, est principalement montré en France ou à l'étranger au cours de séances aux ambitions commémoratives. La première présentation, très officielle, s'est déroulée dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne, en présence du président de la République Alexandre Millerand et du ministre de l'Instruction publique, Léon Bérard. La biographie filmée entend faire l'apologie du savant et le bienfaiteur de l'humanité est érigé en saint laïque. Un des intertitres du début l'affirme :

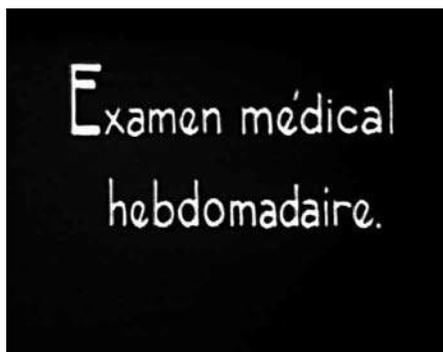
Ce film est un film national. Il aurait pu s'intituler : Pasteur et la France. C'eût été mal servir la mémoire du grand savant que de raconter seulement sa vie modeste et consacrée exclusivement au travail de la pensée. La dépouille mortelle de Pasteur, exposée à Notre-Dame, fut vénérée par le peuple de France, comme autrefois celle des saints. C'est dans cet esprit de reconnaissance que fut conçu ce film dédié pieusement à la méditation de tous les esprits

35. Cf. G.-M. Coissac, *Histoire du cinématographe*, op. cit., p. 562.

conscients des grandes traditions spirituelles françaises. Les films apparentés au « corps biologique » peuvent être distingués en fonction de particularités narratives, déterminées par des modes de diffusion. On distingue 25 fictions, dont 12 moyens et longs métrages, 32 documentaires, 3 films de statistiques et 17 leçons, dont 6 films d'enseignement de la chirurgie. Les genres sont très souvent impurs puisque certains films varient au cours de leur récit, en insérant par exemple des plans documentaires dans des scènes de fiction. La catégorie retenue pour caractériser un film renvoie en définitive au contexte dans lequel il s'inscrit, c'est-à-dire au public auquel on le destine et aux conditions de sa diffusion. Les typologies paraissent également soumises à des fluctuations temporelles et peuvent aussi être envisagées dans une histoire : celle des idéologies qui les ont suscitées. Ainsi les documentaires descriptifs des années 1920 disparaissent dans les années 1930, au profit de leçons ; tandis que les fictions à visée éducative, exposant des questions d'hygiène, subsistent tout au long de la période. En effet, malgré le changement des commanditaires, les problématiques centrées autour de la place sociale des femmes demeurent.

Les documentaires

Les documentaires, d'une vingtaine de minutes environ, décrivant les institutions sanitaires sont visiblement les films les plus anciens. *Un village sanatorium* (1924) montre le Dr Alexandre Bruno, directeur adjoint de la commission Rockefeller, inaugurant un terrain pour la construction d'un sanatorium. Ils présentent majoritairement des institutions réservées aux femmes : *Sanatorium de la Tuyolle à Taverny* (1926), *Établissement du Glandier à Beyssac* (1928), ou aux enfants : *Préventorium Lannelongue à Saint-Trojan* (1928), *École de plein air de Pantin* (1929), *École de plein air du XIX^e arrondissement à Pavillon-sous-Bois* (1929). *Le Sanatorium de Bligny* (1926) est le seul titre à présenter un établissement pour hommes, sous tutelle militaire. La description suit un protocole identique de film en film : description des bâtiments, de l'encadrement médical et des activités curatives associées à l'air et au soleil. Films de propagande, ils ne montrent que très rarement la maladie, privilégiant les pratiques hygiénistes : exercices en plein air, cures de soleil et examens médicaux. Ils valorisent la présence des médecins directeurs, véritables figures patriarcales qui veillent sur le rétablissement des malades, et vantent l'encadrement scolaire et éducatif. Projetés au



1



2



3



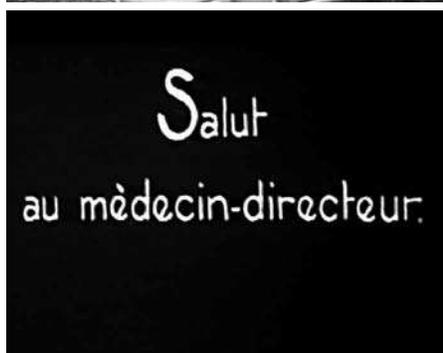
4



5



6



7



8

1. Sanatorium de la Tuyolle à Taverny ; 2,3,4. Préventorium Lannelongue à Saint-Trojan ;
 5, 6, 7, 8. École de plein air du XIX^e arrondissement à Pavillon-sous-Bois.
 c. 1928, cinémathèque Robert Lynen - Ville de Paris

cours de « causeries », vraisemblablement par du personnel médical, ils doivent convaincre les adultes du bien-fondé des institutions et inciter les parents à se séparer de leurs enfants. Documents exceptionnels, ils constituent les seules images documentaires enregistrées dans les établissements sanitaires, à l'aube des années 1920.

Les films de statistiques

Les films de statistiques comme *l'Armement anti-vénérien* (c. 1928) ou *l'Armement anti-tuberculeux* (c. 1928) reposent presque en totalité sur des intertitres où abondent les chiffres, appuyés par des schémas animés. Dans *la Préservation de l'enfance contre la tuberculose* (c. 1933), les intertitres sont illustrés d'images extraites des documentaires précédents. Probablement projetés lors de présentations officielles, ils semblent conçus pour convaincre d'éventuels donateurs, ou pour rassurer les édiles sur l'emploi fait des subventions publiques.

Les courts métrages de propagande

Les très courtes fictions de cinq minutes environ, *la Contagion par les crachats* (c. 1925), *la Contagion par les jouets portés à la bouche* (1929), *la Bonne Voisine* (c. 1925) ou *l'Apéritif* (1928), sont pour les trois premières, d'après les génériques, financées par la vente du timbre antituberculeux. Ces bandes, centrées sur un message, mettent en scène les publics populaires



La Contagion par les jouets portés à la bouche, 1929,
cinémathèque Robert Lynen - Ville de Paris

auxquels on les destine. L'hygiène est une responsabilité maternelle, elle transforme la misère en richesse, en insufflant dans ces familles monoparentales, où les hommes sont défaillants ou absents, car morts à la guerre, une promesse de bonheur pour les générations futures. Ordre et propreté sont synonymes de santé et d'élévation sociale par l'éducation. Films très courts, ils étaient projetés avec d'autres dans le cadre d'un programme. Forme simple et attrayante, pensée pour un jeune public, néanmoins, Jean Benoit-Lévy le rappelait :

Il [le film] pourra ainsi vulgariser les notions élémentaires d'hygiène et bien souvent informer les grandes personnes en ayant l'air de s'adresser aux petits³⁶.

Les films contre les taudis

Les moyens métrages *l'Ange du foyer* (1928) et *le Nid* (1928), ainsi que le long métrage *Âmes d'enfants* (1928), paraissent avoir été entrepris sous la tutelle du Musée social. *Le Nid* en particulier mentionne dans son générique Georges Risler, le directeur du Musée, et le titre reprend une métaphore énoncée par celui-ci en conférence :

La cellule sociale n'est pas l'individu, mais la famille puisqu'elle seule peut assurer la vie, la pérennité de la race. À cette cellule, il faut une enveloppe, un nid : c'est la maison, le « home »³⁷.

Les trois titres informent des avantages accordés par les lois Ribot et Loucheur, du 5 décembre 1922 et du 13 juillet 1928. Promulguées pour lutter contre les taudis, les lois aident les classes populaires à acquérir des habitations à bon marché par l'entremise, grâce à l'épargne, d'un accès facilité au crédit. La réalisation des films est soignée, elle recourt à des comédiens connus, associe aux décors naturels la prise de vues en studio, joue par la lumière avec des clairs-obscur à visée expressionniste ; le découpage et le montage sont sensiblement rythmés. Facture ambitieuse, appuyée par le recours à la fiction, qui pense ainsi séduire les classes popu-

36. Jean Benoit-Lévy, *les Grandes Missions du cinéma*, Montréal, Lucien Parizeau et C^{ie}, 1945, p. 84.

37. Georges Risler, « La famille nombreuse et le logement », *le Musée social, mémoires et documents*, n° 2, février 1924, p. 34.



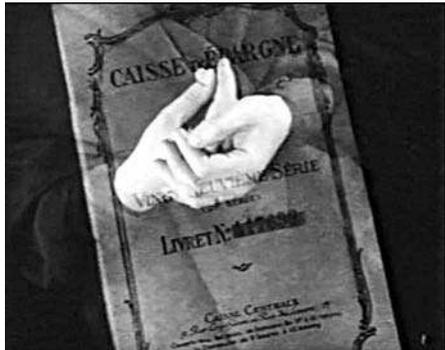
**Monsieur,
je vais être obligé
de quitter l'école.**

**Par suite de la crise
économique,
la Direction supprime
notre atelier.
Nous sommes donc
licenciés à partir
de Samedi...**



**Mon père est sans travail...
Mon petit frère, malade.
Je veux gagner ma vie...**

**Chaque page
de l'humble carnet
évoque le souvenir
du labeur
des chères mains
diligentes et économes.**



laire et influencer sur leurs comportements.

L'Ange du foyer, d'après son générique, a été accompli pour la Conférence générale des caisses d'épargne. Figure maternelle interprétée par Andrée Brabant, « l'ange du foyer » économise à l'insu de son conjoint, en déposant de l'argent sur un compte rémunéré à la caisse d'épargne. Dépensier, le mari perd sa paye au café, en paris hippiques ou en investissements boursiers hasardeux. D'un tempérament emporté, il fait tomber en claquant la porte, le portrait photographique de leur enfant et le verre se brise. Alors qu'elle le mène à réparer, elle se fait renverser par une voiture. Veuf, il est licencié pour cause de crise économique et leur garçon est obligé de quitter l'école. En rangeant ses affaires, l'enfant découvre le carnet. Grâce à l'argent économisé, le père pourra payer la caution d'une gérance et bénéficiant des avantages accordés par les lois en faveur de l'épargne, il achète une petite maison à la campagne. Le film s'achève dans une surimpression qui associe le visage de la mère, ses mains qui se ferment tel un gisant et le carnet de caisse d'épargne.

Le Nid, autre mélodrame à l'interprétation attachante, emploie comme le précédent Jimmy Gaillard, jeune garçon à la gouaille parisienne et futur comédien principal des deux longs métrages spectaculaires *Jimmy bruiteur* (1930) et *Cœur de Paris* (1931). Dans *le Nid*, la famille est composée de trois enfants et la fillette est alitée par manque d'air et de soleil. Vivant dans une seule pièce, ils sont contraints la nuit pour déplier les lits, de hisser les meubles au plafond et les pieds des chaises dessinent sur les murs des ombres inquiétantes. Le père retrouve un ancien copain d'usine devenu propriétaire. Avec d'autres, ils ont constitué une coopérative pour acheter un terrain et il a pu faire construire une « habitation à bon marché », grâce à un prêt consenti, suite à l'épargne, par la Société centrale de crédit immobilier. La famille trouve ainsi le moyen de quitter le logement



Frontispice de l'ouvrage de Georges Benoit-Lévy, *la Maison heureuse*, 1922

exigu et l'air vicié de la capitale pour s'installer dans un pavillon.

Âmes d'enfants (1928)

Le long métrage *Âmes d'enfants* est adapté par Jean Benoit-Lévy et Marie Epstein d'une nouvelle de J.-H. Rosny aîné. Les familles Berliet et Valeureux vivent sur le même palier, les pères travaillent dans la même usine et les enfants se fréquentent. Toutes deux vont bénéficier d'un logement en pavillon dans une cité-jardin. Cependant les Berliet n'entretiennent pas leur logement et la « visiteuse sociale », constatant les dégradations, le leur retire. Ils déménagent dans un sous-sol sombre et triste où un des enfants meurt de la tuberculose. Berliet, qui a le goût de l'alcool, perd son travail et subissant l'influence de Taker, dit Taie noire, il vole pour se venger le portefeuille du contremaître. Arrêté, il est conduit en prison. Son autre fils, Charlot, tombe malade et Zélie sa fille aînée, plumeuse de son état, est tentée de se prostituer pour trouver l'argent nécessaire aux soins. Taker voudrait abuser de la jeune femme, mais Mimile, le dernier des garçons Berliet, la sauve *in extremis*. Apprenti dans un magasin d'électricité, Mimile quitte le travail plus tôt pour visiter Simone, la fille des Valeureux, dont il est amoureux. Mimile lui apprend la mort de son frère, la maladie du second et pense qu'il se rétablirait à la cité-jardin. Pour trouver l'argent nécessaire aux soins, il donne son sang et sauve ainsi le fils du contremaître qui, reconnaissant, rétribue l'enfant, pardonne au père et le reprend à l'usine. Les Valeureux, grâce à leurs économies et à la loi Ribot, vont acquérir un pavillon. La société des cités-jardins accepte que les Berliet reprennent leur logement. Après tant d'épreuves, ils savourent le bonheur revenu.

Âmes d'enfants est un long métrage de fiction réalisé pour être projeté aussi bien en séances éducatives, que dans les salles de cinéma. Sa distribution est soutenue par la cinémathèque du ministère de la Santé.

La présentation du film de propagande contre le taudis et les autres fléaux sociaux, intitulé *Âmes d'enfants*, a eu lieu dans 62 départements, 191 villes et a été faite dans 231 salles qui ont réuni 1 295 000 personnes. Ce film, qui a obtenu un si grand succès, a été réalisé par la commission générale de propagande et par les

38. Lucien Viborel, *op. cit.*, p. 207.

grandes associations d'hygiène sociale³⁸.

Le récit mélodramatique, dans les trois films, est renforcé par la description naturaliste et s'appuie sur le manichéisme des ressorts dramatiques. La représentation mise en œuvre correspond-elle au goût culturel des classes populaires, est-elle caractéristique des conditions de vie ouvrière ou de la façon dont les prescripteurs se les imaginent ?

Des films à destination des femmes

Le grand nombre des longs métrages de fiction dans cet ensemble ayant trait à l'hygiène prouve à la fois l'assise financière des associations et le rôle qu'elles entendent jouer. Les films de fiction ou « films épisodiques » sont d'un coût élevé, ils emploient des comédiens, supposent une quantité importante de pellicule (scènes rejouées) et sollicitent du personnel occupé à la lumière, aux décors ou aux costumes. La forme plus attrayante, comparable aux spectacles cinématographiques usuels, est susceptible de transmettre largement aux masses les discours légitimés par les instances commanditaires. Dans cet ensemble afférent au corps biologique, la place des personnages féminins est prépondérante. Taudis, tuberculose, syphilis, alcoolisme, sont envisagés pour responsabiliser les femmes et faire d'elles les garantes de la bonne santé de la nation. Progressiste, Jean Benoit-Lévy pensait sans doute comme ses contemporains, que l'éducation des filles protégerait les valeurs républicaines alors que traditionnellement instruites par les congrégations religieuses, elles étaient majoritairement exclues de l'instruction. En ces lendemains de conflit, les idéologues se préoccupent des femmes ; conduites à remplacer les hommes morts à la guerre, elles doivent en plus régénérer la nation,

messieurs, c'est à nous demain, pour l'après-guerre, quand le déficit de main-d'œuvre masculine sera encore plus considérable, plus émouvant, et plus douloureux, à ne rien négliger pour que la femme qui nous apporte sa contribution précieuse et indispensable à la vitalité du pays soit de plus en plus protégée dans sa maternité et ménagée comme puissance de race³⁹.

39. Professeur Pinard cité par Louis-Jules Devraigne, *Vingt-cinq ans de puériculture et d'hygiène sociale. Souvenirs. Conférences. Films*, Paris, Gaston Doin et C^{ie}, éditeurs, 1928, p. 98.

*La France
perd, chaque année,
80.000 Bébés.
Celle bécatombe
est évitable !*



*La diffusion et la
pratique des prin-
cipes de puériculture
pourraient en sauver
un grand nombre !*

Le Cinéma contre la Mortalité Infantile



“La Future Maman” film de puériculture

du Docteur DEVRAIGNE

Médecin-Chef de la Maternité de Lariboisière à Paris.

APPROUVÉ PAR

le Ministre de l'Agriculture

le Ministre de l'Instruction Publique

le Ministre du Travail, de l'Hygiène,
de l'Assistance et de la Prévoyance sociale

Réalisé à l'écran par Jean BENOIT-LÉVY

*“ La mère a couvé l'enfant qui vient de naître : que la chaleur
du foyer continue son œuvre ! ”*

D^r DEMELIN.

La Future Maman (1925)

La Future Maman est le premier des longs métrages destinés aux femmes réalisé par Jean Benoit-Lévy. Le scénario a été écrit par le Dr Louis-Jules Devraigne, obstétricien et conférencier réputé, qui officie depuis 1903 au sein des Universités populaires⁴⁰. Cours complet, la mise en images est extrêmement simple et entièrement organisée autour du contenu éducatif. Sept leçons (de la préparation de la layette et du bain à la consultation des nourrissons) sont déclinées successivement et séparées par des intertitres, reprenant des adages attribués aux sommités du monde médical : « La mère a couvé l'enfant qui vient de naître : que la chaleur du foyer continue son œuvre ! » ou encore : « Le cœur et le lait d'une mère ne se remplacent jamais » (professeur Pinard), etc. L'ensemble est dramatisé en opposant Margot (Renée Parme), élève assidue d'une école de puériculture, à Mabu, voisine d'un certain âge aux « préjugés séculaires ». Leur relation est l'occasion de découvrir en images les activités du dispensaire et les cours auxquels assiste Margot, prodigués par une institutrice employant le cinématographe. Le film pourrait avoir été réalisé pour illustrer les cours de puériculture qui, depuis 1924, sont aux programmes des écoles primaires pour filles. Il semble cependant que les commanditaires souhaitaient s'adresser aux femmes adultes. Le Dr Devraigne écrit :

Entre tous les faits, tous les résultats tangibles, qui nous ont encouragés à continuer notre œuvre, il en est un sur lequel nous tenons à vous donner plus de détails, parce que nous trouvons là l'utilisation type, au point de vue social, d'un film éducateur, et que nous y trouvons aussi la preuve irréfutable de la nécessité du cinéma éducateur. Un jour nous recevions une lettre d'un très important industriel du Nord⁴¹.

Anecdote relatée par Jean Benoit-Lévy, en 1944 :

Un jour je reçus une lettre d'un important industriel du Nord de la France, qui m'écrivait ceci : « Nous venons de projeter dans notre salle, au profit du personnel de nos usines, votre film, *la*

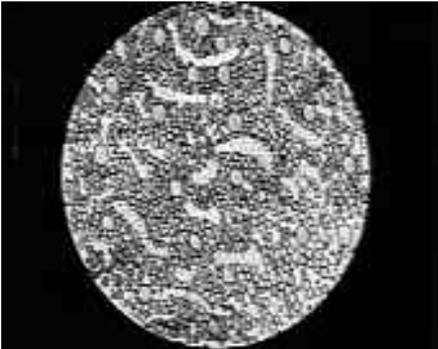
40. Cf. Dr Louis-Jules Devraigne, *op. cit.*, p. 1.

41. Louis-Jules Devraigne et Jean Benoit-Lévy « Le cinéma éducateur », *Vingt-cinq ans de puériculture et d'hygiène sociale. Souvenirs. Conférences. Films*, *op. cit.*, p. 255.

*Le salut viendra de ces
petites futures mamans
débarrassées des préjugés
séculaires et meurtriers
et qui seront des mères
admirables!*



*...je vais vous montrer,
avec le cinéma, une goutte
de lait telle qu'on la voit
au microscope.*



*Ma chère petite,
décidément tu as converti la
vieille radoteuse que j'étais!
C'est beau l'instruction!!!*



la Future Maman, 1925

Future Maman. Nous occupons 2 000 ouvrières. Nous avons eu l'idée d'organiser un concours. Dix-neuf questions avaient été posées ; il s'agissait d'y répondre »⁴².

Et à nouveau mentionnée par Lucien Viborel :

Le fameux film intitulé *la Future Maman*, réalisé par le Dr Devraigne et Jean Benoit-Lévy, a porté aux ouvrières des usines et jusqu'au fond de nos villages les élémentaires notions de puériculture dont l'ignorance est bien souvent une cause de plus à la mortalité infantile⁴³.

D'après l'article de Robert Trévisse, paru dans la revue *Cinéma* en janvier 1929, le directeur d'usine à l'origine de la projection se nomme Maurice

42. Jean Benoit-Lévy, *les Grandes Missions du cinéma*, op. cit., p. 98.

43. Anonyme, « Le cinéma éducateur : la grande puissance éducative du film doit servir à élever le peuple tout en le distrayant », *la Solidarité*, 11 octobre 1936.

Carrette. Il est ingénieur directeur de la Cotonnière Le Blan, à Canteleu-Lille, une entreprise où les femmes et les jeunes filles sont en majorité. Suite à la projection du film, il leur a fait passer un questionnaire et a envoyé les réponses à Jean Benoit-Lévy.

Dans la mémoire des uns et des autres, le fait est devenu événement. Les femmes auxquelles on doit enseigner les méthodes de puériculture sont engagées dans une activité qui les oblige à recourir, à ce que le Dr Devraigne nomme « l'allaitement mercenaire » (placement en nourrice), cause reconnue de la mortalité infantile. Les préceptes natalistes, qui favorisent une représentation imaginaire de la famille où la femme mère règne au foyer ne correspondent donc plus aux réalités sociales et au public explicitement visé par ces films.

Il était une fois trois amis (1927)

Alors qu'il réalise un long métrage à l'instigation de la Ligue contre le péril vénérien, Jean Benoit-Lévy inscrit à nouveau son récit dans une propagande nataliste et se félicite que son film ait pu être projeté dans les écoles de jeunes filles⁴⁴. Écrit par le Dr Devraigne, *Il était une fois trois amis* envisage la maladie en tant que cause de mortalité infantile. Un homme déjeune en tête à tête avec son fils pour l'entretenir des méfaits de la syphilis et lui raconte une histoire empruntée à sa carrière de médecin des hôpitaux. Trois amis, Charles garagiste et ancien chauffeur du médecin, Georges employé de banque et Jacques cultivateur, se retrouvent pour fêter leurs fiançailles. Georges s'est fait soigner pour une syphilis contractée un soir de bal au régiment, alors que les deux autres pensent avoir échappé à la maladie. « Vingt mois » plus tard, les trois ménages se retrouvent pour le baptême du second fils de Georges. La femme de Jacques est absente pour raison de fausse couche et celle de Charles est à la maternité, où elle donne naissance à un enfant mal formé, un « monstre ». Le médecin convoque son ancien chauffeur et lui apprend qu'il est porteur d'une « hérédoséconde », la maladie lui ayant été transmise par

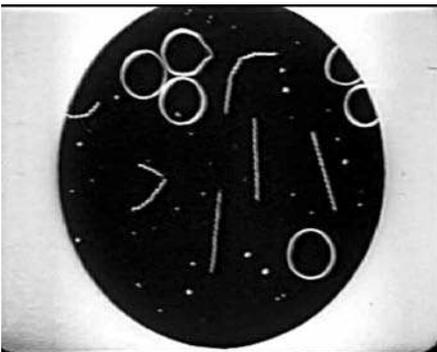
44. « Un film comme *Il était une fois trois amis* sur la syphilis n'a peut-être pas joui de la publicité plus ou moins malsaine de certaines autres bandes... spectaculaires. Mais j'ai la joie et l'orgueil de déclarer qu'il a passé dans les lycées de jeunes filles. », Jean Benoit-Lévy, « Une grande manifestation de cinéma culturel et éducatif », *le Petit Niçois*, 4 novembre 1932. *Il était une fois trois amis* a été présenté à la Sorbonne « devant 3 000 personnes, alors que 2 000 au moins ne pouvaient entrer », Louis-Jules Devraigne et Jean Benoit-Lévy, « Le cinéma éducateur », art. cit., p. 336.



— Le cinéma va vous montrer schématiquement comment les choses se passent...



— Mais, Monsieur, nous ne faisons que notre devoir.

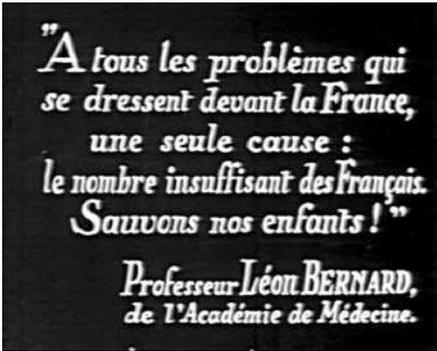


Il était une fois trois amis, 1927

son père. Il l'incite à venir à la consultation pour découvrir les modalités de dépistage et de soins. « Cinq ans » plus tard, les trois amis sont réunis pour la naissance du premier enfant de Jacques. Malheureusement, le bébé décède car il est, lui aussi, porteur de cette « affreuse maladie ». Jacques, prenant enfin conscience de son mal, accepte de se faire soigner. « Vingt-cinq ans » après, ils se retrouvent pour fêter leurs noces d'argent et un photographe s'évertue à rassembler dans le cadre, les trop nombreuses descendances. Le curé et l'instituteur ont été conviés aux réjouissances et le premier se désole : « Quelle jolie fête, M. l'instituteur. Et quel dommage que le bon docteur n'ait pu assister au triomphe de son art ! ». Le film s'achève alors que le médecin enjoint son fils à transmettre à ses amis le message : « Dis-leur qu'il n'y a pas de maladies honteuses mais seulement des malades honteux. »

Le récit est complexe puisqu'en associant quatre personnages, les trois amis et le médecin, il articule des points de vue et des temporalités multiples. Film à la facture ambitieuse, comme l'atteste sa durée, une heure vingt-cinq, ou le recours à des comédiens professionnels, il s'attache à informer les classes populaires, en les plaçant dans un cadre paternaliste et rassurant. Les spectateurs sont invités à suivre les aventures de personnages familiers, pensés à leur image, qu'ils retrouvent de film en film. On reconnaît en effet, dans le rôle de la mère de Jacques le cultivateur, madame Decori, la Mabu de *la Future Maman*, également présente dans *le Voile sacré* ; mais aussi Andrée Brabant, interprète de *Maternité* et de *l'Ange du foyer* qui joue ici le rôle de l'épouse du chauffeur. Le dispositif éducatif est à nouveau souligné – comme dans *la Future Maman* ou dans *le Voile sacré* – puisque le médecin emploie le cinéma pour illustrer une leçon à destination du personnel médical, assemblée composée presque à parts égales de jeunes hommes et de jeunes femmes.

Ces discours approuvés solennellement par les ministres de la République, en définissant la féminité par la maternité, la figent dans un temps sans histoire, en opposition avec le contemporain requis par les fictions. Les personnages féminins présentés étudient ou travaillent et leur rôle social excède la seule place au foyer. Deux durées sont juxtaposées, un temps anachronique, normatif car se voulant régulateur, et un temps au présent où s'incarne la réalité d'une société continuellement en mutation. Un des intertitres qui conclut *Il était une fois trois amis* fait état du paradoxe : « Les



la Future Maman, 1925

de vie réformateurs et progressistes. Néanmoins, le manichéisme des récits qui opposent lumière à obscurité, nature à ville, femme active à femme entretenue, pour valoriser des idéaux plutôt conservateurs, révèle les tensions constantes générées par ces antagonismes, qui pèsent sur les femmes.

Le Voile sacré (1926)

Le long métrage *le Voile sacré* reprend les éléments dramatiques mis en place par *la Future Maman*. Le film commence alors que Mabu prend le train, pour assister à un examen au cours duquel sa protégée est interrogée sur les soins à apporter aux mères contaminées par la syphilis. Convaincue des bienfaits des méthodes modernes, Mabu transforme son épicerie en dispensaire rural et la jeune diplômée pourra accomplir son travail d'infirmière visiteuse. Margot assiste le médecin dans sa tâche et traverse la campagne à bicyclette pour secourir les âmes en peine. Son visage, sublimé par le gros plan en déplacement, apparaît en surimpression sur les paysages. Elle convainc les parents de Pierre, qui vient de décéder d'une tuberculose attrapée en ville, de transformer leur ferme en fondation pour les « tout-petits ». Elle empêche le suicide de Marie, fille de ferme engrossée par son patron, et incite à la création d'une maternité. Le dispensaire rural jouxte l'école où l'instituteur a fondé un foyer social. Il y projette *la Diphtérie* (moyen métrage en costumes réalisé par Jean Benoit-Lévy à l'instigation de l'Institut Pasteur) pour inciter les familles à faire vacciner leurs enfants. « Deux ans plus tard », Margot a épousé l'instituteur et le ministre de la Santé est venu visiter leur centre d'hygiène. Il

gens heureux sont comme les peuples, ceux qui n'ont pas d'histoire ! » Les films ne parviennent pas à dissimuler complètement les contradictions qui s'opposent à la diffusion massive par le cinéma d'une politique nataliste. Les films ultérieurs comme *le Voile sacré* ou *Maternité* vont prendre en compte ces données nouvelles et les personnages féminins, en prise avec leur temps, véhiculent des modes

décore les deux femmes de la médaille de l'Assistance publique. La représentation qui fait l'apologie de ce nouveau métier féminin est conforme au discours propagandiste. En décembre 1928, Lucien Viborel écrit dans *la Vie saine* :

Elle [l'infirmière visiteuse] vient, sous le signe de la solidarité sociale « servir » dans toute la noblesse du mot, le malade, et en ce malade « l'humanité souffrante » et elle sait adapter les conseils et les notions au milieu où elle exerce sa haute mission et au cas précis qui l'occupe.

Les documents permettent toutefois de questionner ces affirmations car ils rappellent les discordances entre la mise en images cinématographique et le réel sur lequel elle s'appuie, ils montrent la façon dont la réalité est envahie et transformée par les discours. Ils mettent en évidence la propagande et la façon dont le cinéaste entend transmettre les préceptes du Comité national de défense contre la tuberculose, commanditaire du film.

Acceptées au début avec une certaine réserve, non seulement par les familles auxquelles elles portaient assistance, mais même quelquefois par les médecins qu'elles secondaient pourtant dans leur tâche, elles ont rapidement gagné la confiance de tous, grâce à leur tact, leur dévouement et leur compétence ; et on peut bien dire que de tous les rouages de l'armement antituberculeux, c'est celui des infirmières visiteuses qui a donné lieu au maximum de critiques ⁴⁵.

Maternité (1929)

Maternité, long métrage muet réalisé avec la collaboration de Marie Epstein, connut une distribution classique. Le budget paraît plus conséquent et la réalisation est remarquable par le soin apporté au découpage, à la lumière et à la direction d'acteurs. Le récit, qui puise ses références dans le contenu doctrinaire, n'est pas exempt de visées novatrices. La fiction responsabilise ces deux femmes aux destins antagonistes, en les pla-

45. Léon Bernard et G. Poix, *Comité national de défense contre la tuberculose, l'armement antituberculeux français*, Paris, Masson et C^o, 1926, p. XXIV.

çant face aux conséquences morales des choix accomplis. Confrontées toutes deux à la maternité et au travail, elles agissent en conformité avec leurs origines sociales. Marie (Andrée Brabant), la fille de ferme, travaille à l'usine, donne à son époux de nombreux enfants, et ensemble ils rêvent de revenir à la terre. Louise (Rachel Devirys) la fille du fermier, épouse un homme qui l'élève socialement, l'emmène en ville, mais qui ne désire pas d'enfant. De retour en cette terre nourricière, Louise prend amèrement conscience du vide qui l'étreint et décide après une tentative de suicide, de travailler dans une crèche située dans une usine. Le film valorise la mise en place de structures, résultantes de l'action d'un « médecin dans toute la grandeur du terme, le docteur Laurent [qui] pratique le service social », et inscrit le récit dans son contexte politique et réformateur.

Les films montrent comment la politique nataliste, en ces lendemains de Grande Guerre, a tenté de concilier le travail et la maternité. Les discours qui puisaient leurs références à la vie même, en se prévalant du biologique,



Maternité, 1929

ont intégré le corps humain au corps social. L'intromission du public dans la sphère privée, légitimée par un enjeu national, a conduit à une redéfinition de l'intime et de la féminité elle-même. Public privilégié par ces films d'éducation sanitaire, l'émancipation des femmes par le travail apparaît comme une importante mutation sociale et culturelle, car visiblement elle préoccupe les politiques qui se font les chantres des enjeux natalistes. La compréhension de la maternité, rouage doctrinaire des années 1920, et son appréhension sociale évoluent sensiblement au cours des années 1930. *La Maternelle* (1934), *Itto* (1935) et *Hélène* (1936) se réfèrent toujours à la maternité ou au

monde médical, mais ces longs métrages « d'éducation » ont pour personnages principaux des femmes qui subordonnent l'enfantement à leur identité sociale ou culturelle.

La Maternelle (1934)

Le cinéaste, après avoir produit *Jimmy bruiteur* (1930) et *Cœur de Paris* (1931), co-réalisés avec Marie Epstein, reprend *la Maternelle*, roman qu'il rêve depuis longtemps de porter à l'écran. L'adaptation, faite en collaboration avec Marie Epstein et l'auteur, Léon Frapié, ne séduit pas les distributeurs et alors qu'il s'apprête à abandonner, Robert Woog, directeur de production à Universal, s'engage dans le projet. Le film perpétue les problématiques sociales des récits d'éducation populaire. Interrogé en 1932 sur les raisons qui l'incitent à mettre en œuvre *la Maternelle*, Jean Benoit-Lévy déclare :

Nous partons de cette idée que si, fort heureusement, les conditions morales et matérielles faites à l'enfance par les œuvres officielles et privées, la soutiennent et lui procurent le bonheur, il existe, encore, quand même, des misères morales que nous allons traduire dans le film, par des tranches de vie. Oui c'est la vie que nous allons tenter de reproduire à l'écran, en faisant apparaître de façon lumineuse, le rôle social de « la maternelle »⁴⁶.

Les enfants sont choisis parmi des « gosses des écoles d'Asnières et de Courbevoie, dont le père est “chez Citroën” et la mère à l'atelier⁴⁷ ». Enfants confrontés au dénuement et qui, d'après Jean Benoit-Lévy, trouvent dans la classe maternelle

une véritable oasis... Tel petit gars, éveillé, riche de promesses, reste là tous les soirs après la fermeture. Et tous les soirs, la directrice le dirige sur le commissariat. Un agent le reconduit chez lui ; les parents sont écroulés, suintant l'alcool⁴⁸.

46. L. d'H. « Une visite à Jean Benoit-Lévy », *le Cinéopse*, n° 160, décembre 1932, p. 444.

47. André Robert, « Dix minutes avec Jean Benoit-Lévy », *Marianne*, 2 août 1933.

48. Louis Brunet, « Le cinéma avec Jean Benoit-Lévy », *Choisir*, 24 septembre 1933.

CINÉ

DANS CE NUMÉRO :

Henry VIII en celluloid
par Lucie Deroin

Le cinéma malade de la crise
par Mireille Brocey

PRIX : 1 fr. 50 --- 31 AOUT 1933
N° 254 - 6^e ANNÉE - PARAIT LE JEUDI
144, AV. DES CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS

MONDE

MADELEINE RENAUD
dans
"LA MATERNELLE"
de Léon Frapié, la très
belle réalisation de Jean
Benoit-Lévy et Marie
Epstein qui passera à
partir de demain aux Agri-
culteurs et au Cinéma
Bonaparte. (Photo Daria)



Madeleine Renaud, *la Maternelle*, 1934, *Ciné-Monde*, n° 254, 31 août 1933

Description qui s'avère très proche des scénarios mélodramatiques développés dans *l'Ange du foyer* ou *Âmes d'enfants*.

Rose (Madeleine Renaud), abandonnée par son fiancé alors que son père vient de décéder, est dans l'obligation de subvenir à ses besoins. Elle sollicite, malgré son diplôme d'études supérieures, un emploi de femme de service dans une école maternelle. Jeune femme déclassée, elle agit en fonction non pas de schémas et de valeurs normées, mais en suivant son cœur ou son humanité. Le récit, qui trouve dans ce personnage principal son point d'ancrage, décrit aussi le quotidien d'une école maternelle et l'influence du milieu sur la psychologie des enfants. Nous voyons, par exemple, un enfant dessiner sur son avant-bras, puis nous découvrons le bras tatoué de son père, ou encore l'enfant qui dérobe un sou est le fils d'un bagnard, etc. Rose et l'autre femme de service (Mady Berry) sont chargées de la propreté de l'école, mais aussi de nourrir, d'épouiller ou de « torcher les gosses ». Elles sont sous les ordres d'une directrice bienveillante (Alice Tissot), anxieuse d'appliquer les règlements, car elle-même surveillée par un inspecteur. Ce dernier provoquera la révolte des enfants qui refusent qu'on mange le lapin employé pour la « leçon de choses ». Rose, en découvrant le taudis dans lequel elle demeure, n'a pas hésité à recueillir chez elle une fillette (Paulette Elambert) abandonnée par une mère volage. Elle a accepté qu'un père alcoolique et brutal l'embrasse dans le cou, pour lui extorquer une promesse de tolérance envers ses enfants. Ce dernier voulait leur administrer une correction, car ils ont critiqué ses agissements. Il les a, en effet, enfermés sur le palier pour s'ébattre bruyamment avec son épouse. Il proclame avec ironie ou cynisme, sa conformité aux injonctions politiques, puisqu'il « repeuple ». Le docteur (Henri Debain), qui veille à l'hygiène et à la bonne santé des petits, s'est épris de la jeune femme et souhaiterait l'épouser. Il lui demande de quitter l'école, alors qu'on allait la gratifier d'un emploi adapté à sa formation, il voudrait qu'elle occupe au sein du foyer conjugal « un emploi pour toute la vie ». Le film s'achève alors que Rose affirme son désir de travailler car elle s'est attachée aux enfants.

Le film se veut le plus authentique possible et, à cette fin, des vues documentaires, enregistrées parfois à l'insu des enfants, sont associées à des mises en scène qui d'un trait stylisent par les cadres ou par l'accélération du montage, les situations représentées. En décrivant l'enfance, le cinéaste n'a pas occulté la sexualité et dans des scènes de « bouge » au découpage



la Maternelle, photographie Darlo, 1934



la Maternelle, photographie Darlo, 1934



Madeleine Renaud et Paulette Elambert, *la Maternelle*, photographie Darlo, 1934

fort semblable à celles qu'on trouve dans les films de Marcel L'Herbier (*L'Homme du large*, 1920) ou de Jean Epstein (*Cœur fidèle*, 1923), il campe des atmosphères. *La Maternelle* manifeste une évolution stylistique mais aussi idéologique, le récit valorise toujours les structures sociales destinées aux classes populaires et incite les jeunes femmes diplômées, ou d'origine aisée, à embrasser des activités salariées au détriment d'une condition d'épouse modèle. Il affirme aussi des opinions malthusiennes qui nuancent les propos natalistes des précédents films.

Itto (1935)

Avec *Itto*, Jean Benoit-Lévy et Marie Epstein, à partir d'un récit plutôt conventionnel, vantant l'action généreuse d'un médecin qui n'hésite pas à délaisser son foyer et son épouse pour soigner les populations locales, élaborent une représentation singulière de la question coloniale. Le film, majoritairement en langue berbère et sous-titré en français, a probablement été conçu pour être diffusé en Afrique du Nord. Il est réalisé suite à un voyage de Jean Benoit-Lévy :

Invité par M. Gotteland, le distingué directeur général de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, pour faire une série de conférences sur le cinéma éducatif, je fis un voyage au Maroc, il y a cinq ans. [...] Grâce à M. Colombani, directeur général de la Santé publique, j'avais pu constater les progrès étonnants qui y avaient été réalisés dans le domaine de l'hygiène et de la médecine sociale et mon attention s'était surtout portée sur le rôle humain et civilisateur du « toubib »⁴⁹.

Invité par le D^r Raynaud, « délégué à la Société des Nations », Jean Benoit-Lévy était chargé par le ministère de l'Hygiène :

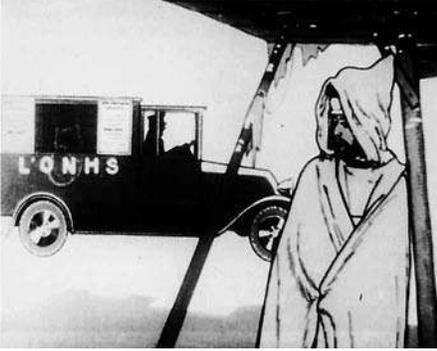
d'une mission officielle en vue de la création de films d'éducation sociale pour les indigènes, leur apprenant les moyens de se préserver du trachome, du paludisme, de la tuberculose et de la

49. Madeleine Epron, « Jean Benoit-Lévy nous dit son plaisir d'avoir réalisé *Itto* », *le Courrier cinématographique*, octobre 1934.

50. Anonyme, « Mission scientifique, M. Jean Benoit-Lévy à Bou Saada », *la Dépêche algérienne*, 17 décembre 1929.



Simone Berriau, *Itto*, 1935, *Scénario illustré*, n° 6, s. d.



Le Conte de la mille et deuxième nuit, 1927

syphilis⁵⁰.

Films sans doute destinés aux deux camions de propagande mobile qui circulent en Afrique du Nord, affrétés par l'Office national d'hygiène social. De ce voyage, Jean Benoit-Lévy a rapporté plusieurs documentaires décrivant les villes et la vie quotidienne⁵¹ et seul *le Conte de la mille et deuxième nuit*, dessin animé de prévention contre la syphilis, exécuté par Albert Mourlan, sous-titré dans les deux langues, répond à la commande.

Dans *Itto*, Jean Benoit-Lévy et Marie Epstein justifient la présence française par la diffusion des progrès induits par la connaissance scientifique : le médecin (Hubert

Perlier) guérit un troupeau de moutons malades et obtient le ralliement d'une tribu. Par la vaccination, il est seul capable de sauver les enfants qu'un charlatan met en danger et ainsi, il est immédiatement accepté par les femmes. *Itto* (Simone Berriau), femme de caractère, s'est librement donnée à l'homme qu'elle aime (Ben Brick), alors que les discordes familiales, les divergences qui résultent de la présence française, devaient les séparer. Elle a confié son enfant à l'épouse (Simone Bourday) du médecin qui l'allaitera avec le sien, car pour rester fidèle à son père, chef de tribu rebelle, elle n'hésite pas à mourir malgré sa maternité.

51. En Tunisie : *Nefta, la perle du Djérid*, décrit un mariage arabe ; *l'Habitation*, les habitations à bon marché construites autour de Tunis ; *Bizerte*, le port ; *l'Oasis* est un film d'enseignement de la géographie, *les Oasis du sud tunisien Kebili* est un document ethnographique exceptionnel sur les activités réservées aux femmes (tissage, etc.). Au Maroc : *Maroc, terre des contrastes*, décrit le pays et *l'Agronomie au Maroc*, l'œuvre des ingénieurs agronomes.



Simone Berriau et Ben Brick, *Itto*, 1935



Itto, 1935

Hélène (1936)

Hélène (Madeleine Renaud) est également une femme décidée. Sans soutien de famille, elle a résolu de passer son doctorat de médecine. Un professeur (Constant Remy), peu complaisant envers le travail des femmes, l'accepte comme élève et l'emploie au laboratoire. Amoureuse de Pierre (Jean-Louis Barrault), obligé de faire médecine alors qu'il rêve de musique, la jeune femme tombe enceinte. Contraint de reprendre le cabinet médical de son père (Robert Le Vigan), désespéré, le jeune homme se suicide alors qu'elle allait l'informer de sa future paternité. Rejeté par sa femme chanteuse, le professeur abandonne ses recherches. Hélène parvient à le convaincre de revenir au laboratoire et ils se rejoignent dans l'amour du travail. *Hélène* montre le chemin parcouru en dix ans dans l'imaginaire social : infirmière visiteuse en 1926, les femmes en 1936, peuvent prétendre à la condition de médecin. Interrogée, la comédienne rappelait que les figurantes sont de véritables étudiantes « de la Sorbonne » et constate :

La compagnie de cette jeunesse me confirmait ce que j'ai toujours pensé : toute femme doit avoir un métier. [...] Il faut que notre imagination soit à la fois contenue et par le métier et par la famille⁵².

Outre l'affirmation d'une identité sociale obtenue par le travail et par les études, ce film mélodramatique m'a semblé également progressiste par la représentation qu'il s'autorise du désir. Hélène partage une chambre avec Valérie (Hélène Manson), manifestement amoureuse car possessive et jalouse de Pierre. Le professeur est fou de sa femme parce qu'elle lui interdit sa chambre, et Hélène et Pierre se donnent l'un à l'autre emportés par la simplicité du décor champêtre dans lequel ils se trouvent. En représentant la vie dans ce qu'elle a d'originale, le cinéaste n'hésite pas à aller à l'encontre des conventions. Il distingue cependant, comme il pouvait le faire dans *Maternité*, entre nature et culture, faisant de la première le lieu privilégié de l'innocence.

52. Madeleine Renaud, « Mes amis les étudiants », *JNL*, 3 novembre 1936, fonds Rondel, RK, 4979, Bibliothèque nationale de France.



Jean Benoit-Lévy, Madeleine Renaud, Jean-Louis Barrault et Maurice Baquet, *Hélène*, 1936



Jean Benoit-Lévy et Madeleine Renaud, *Hélène*, 1936

Les films scientifiques

Au cours des années 1930, s'il continue à réaliser des films d'éducation dont les problématiques s'inspirent de questions de vulgarisation scientifique, le cinéaste s'écarte nettement du discours propagandiste. La diffusion de la science connaît, en effet, une redéfinition plus classique puisque l'extension considérable de la médecine sociale et la propagation de l'hygiène ont conduit à une diminution notable de la morbidité et certains des prescripteurs appartenant à la génération précédente sont décédés. L'éducation populaire est supplantée par l'enseignement et la recherche et Jean Benoit-Lévy réalise principalement des « leçons » (*la Machine humaine enseignée par la machine automobile ou la Leçon du Dr Chauvois* (1930)), des portraits de scientifiques (*la Naissance de la haute fréquence médicale ou le professeur Arsène d'Arsonval* (1935)) ou des films d'enseignement de la chirurgie. La distinction entre éducation et enseignement structure toute l'œuvre ; réitérée au gré des propos et conférences, elle en constitue l'un des fondements théoriques :

Les films d'enseignement et d'éducation, parfois confondus parce qu'ils poursuivent tous deux un but d'utilité, se différencient profondément et par leur objet et par le public auquel ils s'adressent. Certes, tous deux « enseignent », c'est-à-dire qu'ils apportent aux esprits des connaissances nouvelles. Les premiers enseignent la vie du monde extérieur par des images d'une précision scientifique. [...] Les films d'éducation nous enseignent notre propre vie selon un idéal d'hygiène ou de morale. Destinés à la masse, ils peuvent s'accompagner de conférences ou de causeries précédant ou suivant leurs images. Les films d'enseignement étudient tout l'univers extérieur pour notre connaissance scientifique, les films d'éducation étudient notre propre rapport vis-à-vis de cet univers pour notre bien physique et moral⁵³.

En 1930, Jean Benoit-Lévy crée le Comité d'études médico-chirurgicales par le cinématographe et s'inscrit dans une tradition du cinéma scientifique, qui fait de l'expérience du Dr Eugène-Louis Doyen et de l'emploi du cinéma dans l'enseignement de la chirurgie, un moment originaire⁵⁴.

53. Jean Benoit-Lévy, *les Films d'enseignement et d'éducation*, s. d., p. 5.

54. Thierry Lefebvre, *la Chair et le celluloïd, le cinéma chirurgical du Dr Doyen*, Brionne, Jean Doyen éditeur, 2004.

Le Comité français d'Études médico - chirurgicales par le Cinématographe

Comité de direction :

Président :

M. G. ROUSSY, Doyen de la Faculté de Médecine,
Membre de l'Académie de Médecine.

Vice-présidents :

M. A. GOSSET, Professeur à la Faculté de Médecine,
Membre de l'Institut.

M. Ch. LAUBRY, Médecin des Hôpitaux, Membre
de l'Académie de Médecine.

Secrétaire général :

M. Roger LEROUX, Professeur agrégé à la Faculté
de Médecine.

Secrétaire :

M. Jean BENOIT-LÉVY.

Sous le Patronage de
M. le Ministre de l'Éducation Nationale
et de
M. le Ministre des Affaires Étrangères
Siège Social :

FACULTÉ DE MÉDECINE
21, Rue de l'École-de-Médecine, PARIS



Technique des autopsies, 1924, Jean Benoit-Lévy la caméra

Dès 1924, durant six mois, il enregistre en plan moyen, sous la direction du D^r Roger Leroux, le découpage méthodique d'un homme, du torse au crâne. Ce documentaire, intitulé *Technique des autopsies*, présenté dans la séance qui se déroule en marge du Congrès de 1926, connaît « un vif succès ».

[La séance] fut une grande « première » tant par l'affluence des auditeurs que par la révélation qu'elle apporta à beaucoup de la puissance du film scientifique comme moyen d'enseignement et de recherche⁵⁵.

Le Comité français d'études médico-chirurgicales par le cinématographe, « honoré des patronages des ministères de l'Éducation nationale et des Affaires étrangères⁵⁶ », a pour but le progrès des méthodes de recherche et d'enseignement biologique par le cinéma et plus spécialement dans le domaine médico-chirurgical ; l'amélioration à ces fins de la technique cinématographique ; l'organisation de la collaboration et des échanges

55. Anonyme, « Les à-côtés du congrès », *le Cinéopse*, n° 87, novembre 1926, p. 854.

56. Jean Benoit-Lévy, *les Grandes Missions du cinéma*, op. cit., p. 67.

intellectuels ; la réalisation de films (muets, puis sonores) et leur diffusion dans les milieux intéressés. Ce centre de recherche est composé de deux laboratoires techniques : le premier à Villejuif se consacre aux recherches biologiques et d'anatomie et le second, dans le service du Pr Gosset à l'hôpital de la Salpêtrière, à la chirurgie. L'activité du Comité – dirigé par les professeurs Antoine Gosset, Charles Laubry, Roger Leroux, Gustave Roussy et Léon Bernard, tandis que le secrétariat est confié à Jean Benoit-Lévy – est importante malgré les difficultés matérielles.

On a fait déjà en France des choses remarquables, plus qu'ailleurs, dans ce sens, et avec des moyens plus que « miteux » ! Je prends comme exemple les films chirurgicaux qui ont été réalisés, où l'on mendie la pellicule à droite et à gauche, où mon collègue Jean Benoit-Lévy a fait des merveilles, aidé par le professeur Gosset⁵⁷.

Le cinéaste souhaite associer l'Institut du cinématographe éducatif de Rome et en 1933, Luciano de Féo entreprend les démarches en vue d'une « Encyclopédie cinématographique et chirurgicale ». Il pense rassembler au sein de commissions nationales les maîtres de la médecine et de la chirurgie. Malgré ses faibles moyens, l'activité du Comité perdure tout au long de l'entre-deux-guerres.

Au moment de la déclaration de guerre en 1939, le Comité était en plein fonctionnement. Nous avons dans nos laboratoires les appareils nécessaires dont certains avaient été fabriqués spécialement suivant les données produites par nos expériences. À l'hôpital de la Salpêtrière, une salle d'opération était spécialement équipée. Des savants vinrent d'un peu partout profiter de notre expérience et de nos installations. [...] Notre Comité devint ainsi un véritable centre de recherches, un foyer de travail, un pôle d'attraction⁵⁸.

Parmi les six films réalisés par le Comité, deux titres ont encore le corps des femmes et la naissance pour sujets. En 1927, le cinéaste enregistre avec le Pr Couvelaire *Obstétricie opératoire* et avec le Pr Gosset la même année, il réalise *l'Opération du cancer du sein*. La primauté du féminin dans

57. Intervention de Raymond Bernard, séance du 24 février 1937, Jean-Michel Renaitour, *Où va le cinéma français ?*, Paris, éditions Baudinière, s. d. [1937], p. 227.

58. Jean Benoit-Lévy, *les Grandes Missions du cinéma*, op. cit., p. 70.

cet ensemble ayant trait à la médecine et au cinéma scientifique est la trace d'une préoccupation personnelle. Elle fait état d'un trouble face au mystère de la vie. Jean Benoit-Lévy, alors qu'il présentait *Maternité* à l'Institut du cinématographe éducatif à Rome, pouvait dire :

Maternité comme son titre l'indique reflète non seulement le plus puissant des sentiments humains, mais un sentiment qui dépasse l'humanité car il provient de la procréation, base même de la vie universelle⁵⁹.

Les films se référant au corps biologique valorisent l'instruction des filles et la légitiment, en l'inscrivant dans une problématique nataliste. Paradoxalement, ils vantent les structures nouvellement créées (crèches, maternités, écoles maternelles) qui permettent aux femmes de concilier la maternité avec leurs activités rémunérées et ainsi de s'émanciper de la seule sphère familiale. Le corps biologique se construit en prise avec un corps social, et aux films d'éducation à l'hygiène s'associent les films d'enseignement professionnel.

59. Conférence en Italie à l'Institut du cinématographe éducatif, 8 avril 1930, archives privées Jean Benoit-Lévy.

Le Corps social



Edmond Labbé et Édouard Herriot, c. 1930

Le Corps social

Pour les politiques, l'éducation du peuple est une des priorités de la République : le socle sur lequel reposent « notre idéal, nos espérances, l'avenir de la démocratie et de la civilisation¹ ». Ils s'efforcent dès lors de mettre en place un système éducatif le plus complet possible. Après avoir promulgué les lois instaurant une instruction publique, laïque et obligatoire, ils ont réglementé l'enseignement postscolaire à destination des adultes. Puis, constatant que les enfants issus des classes populaires, obligés d'exercer au plus tôt une activité rémunérée, ne recevaient qu'une instruction généraliste délivrée par l'école primaire, ils ont réformé l'enseignement professionnel. Empreints d'idéologie, ils espèrent ainsi affranchir les hommes des servitudes qui les étreignent. Édouard Herriot, le principal promoteur de la réforme de l'enseignement professionnel, écrit :

Il ne doit pas y avoir de castes dans la démocratie. [...] En droit, l'ouvrier est aussi un citoyen et un homme. Comme tel il n'est pas un moyen, mais une fin ; il doit non seulement être capable de produire, mais aussi de penser ; il a droit à la culture par laquelle on devient un homme, c'est-à-dire un être libre².

1. Edmond Labbé, *les Loisirs ouvriers, communication faite au Congrès de la Ligue de l'enseignement à Lille le 16 juin 1928*, Paris, Librairie de l'Enseignement technique, Léon Eyrolles éditeurs, 1928, p. 15.

2. Édouard Herriot, « Cours d'adultes et cours professionnels (Paris, le 4 décembre 1926), circulaire du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, aux préfets et inspecteurs d'académie », *la Pédagogie de l'enseignement technique, recueil de circulaires, instructions et documents*, préface d'Edmond Labbé, Paris, Librairie de l'Enseignement technique, Léon Eyrolles éditeurs, 1927, p. 45.

Des formations complémentaires en deux ou trois années sont définies en fonction des villes ou des campagnes, mais aussi selon les sexes, et les filles sont intégrées au dispositif, grâce à la généralisation de l'enseignement ménager. Trois types d'enseignement : primaire, postscolaire et professionnel sont dorénavant confiés aux instituteurs et pour les aider dans leur fonction, deux cinémathèques viennent compléter l'offre de films proposée par le Musée pédagogique. Des commissions jugent de la pertinence des sujets et confient majoritairement leur réalisation à Jean Benoit-Lévy. Les titres qu'il conçoit pour la cinémathèque de l'Enseignement professionnel décrivent des métiers qui s'apparentent à l'artisanat ou à la petite industrie et exercés dans les centres urbains, tandis que les compositions entreprises pour la cinémathèque du ministère de l'Agriculture vulgarisent les éléments de modernité, issus des perfectionnements scientifiques. Conçus en vue d'un enseignement professionnel industriel et urbain ou agricole et rural, les films représentent la place définie par les politiques et assignée aux classes populaires au sein du corps social. Si les œuvres composant le « corps biologique » paraissent imaginées pour un public féminin, celles qui construisent le « corps social » semblent pensées pour des spectateurs masculins.

La cinémathèque centrale de l'Enseignement professionnel

La cinémathèque centrale de l'Enseignement professionnel est instaurée en raison de ce contexte réformateur, mais elle est aussi issue d'initiatives spécifiquement parisiennes. Dès décembre 1919, le conseil municipal de Paris, souhaitant contribuer au mouvement en faveur du cinéma éducateur³, confie à Léon Riotor, membre de la commission Enseignement et Beaux-Arts, une étude visant à définir les modalités d'introduction des images animées dans les écoles⁴. Une commission est nommée pour évaluer les mérites du cinématographe et en mai 1920, elle se réunit au Musée

3. Cf. Emmanuelle Devos, *la Cinémathèque de la Ville de Paris, les idées et les faits (1906-1938)*, mémoire de maîtrise en études cinématographiques, Michel Marie (dir.), Paris III, 1996 et Emmanuelle Devos, Béatrice de Pastre, « La cinémathèque de la Ville de Paris », Thierry Lefebvre (dir.), *Images du réel, la non-fiction en France (1890-1930)*, 1895, n° 18, été 1995.

4. Léon Riotor, « Rapport au nom de la 4^e Commission sur "le Cinématographe à l'Ecole" suite d'une proposition (Imp. n° 114 du 27 décembre 1919) tendant à l'organisation de séances cinématographiques pour les enfants des écoles publiques, et à l'introduction du cinématographe dans l'enseignement à tous les degrés », *Bulletin municipal officiel*, n° 1, 1921.

pédagogique pour entendre en conférence des spécialistes. Jacques Roulet (dont Jean Benoit-Lévy a été l'assistant), ancien metteur en scène des établissements Lordier et Gaumont ; Édouard Cuyer, ancien professeur d'anatomie aux Beaux-Arts ; Eugène Belville, artiste décorateur ; Adrien Collette, directeur d'école, pionnier de l'emploi du cinéma dans la classe, et Adrien Bruneau⁵, inspecteur de l'enseignement artistique et professionnel de la Ville de Paris, exposent leurs réflexions et expériences. Adrien Bruneau, directeur de l'école Art et Publicité, est l'auteur d'une méthode originale, présentée dans un film produit par la société Gaumont en 1921 et intitulé *l'Enseignement moderne de la classe de dessin par le cinématographe*. Au cours de son exposé, il exhorte les membres de la commission pour que soit décidé

un débat public consacré au cinéma d'enseignement où l'orientation professionnelle aurait la première place.

Adrien Bruneau, en tant qu'inspecteur de l'enseignement artistique et professionnel de la Ville de Paris, a sous sa responsabilité les écoles Boule (métiers du meuble), Estienne (typographie et imprimerie), Fondary et Jacquart (métiers de la mode), Dorian (ferronnerie), etc, mises en place en raison de la réforme de l'enseignement professionnel. En 1920, il s'enorgueillit de l'achat d'un projecteur pour l'école Boule, mais déplore l'absence de titres adaptés, car les films susceptibles d'être empruntés au

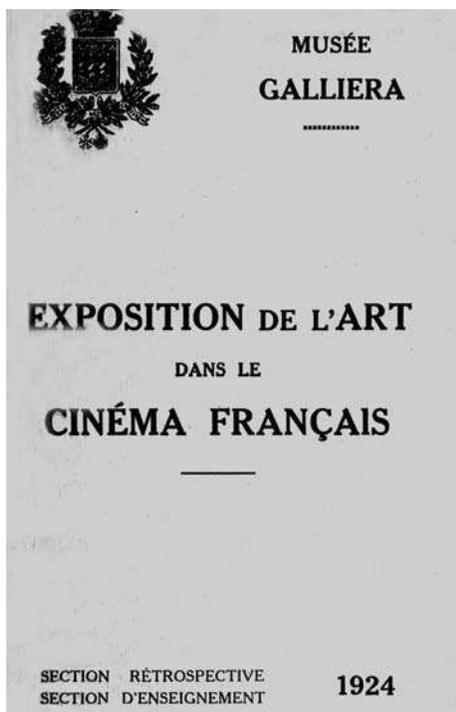


Catalogue de la cinémathèque centrale de l'Enseignement professionnel, Paris, édition de l'école Estienne, 1934, cinémathèque Robert Lynen - Ville de Paris

5. Cf. Béatrice de Pastre, « Adrien Bruneau », François Albera, Jean A. Gili (dir.), *Dictionnaire du cinéma français des années vingt, 1895*, n° 33, juin 2001.

Musée pédagogique, choisis parmi les catalogues de l'Encyclopédie Gaumont, Pathé ou de la Compagnie universelle cinématographique, sont très généralistes. Léon Riotor obtient alors du Conseil municipal une subvention de 40 000 francs et en 1921, Adrien Bruneau confie à Jean Benoit-Lévy la réalisation de deux sujets : « l'un relatif au travail du fer forgé, l'autre à l'histoire du costume ». L'accord conclu avec la municipalité est décrit dans la *Cinématographie française* de janvier 1922.

La ville s'engage, en outre, pour une durée à fixer, à lui confier uniquement la fabrication des films d'instruction destinés aux écoles. De son côté, M. Benoit-Lévy livrerait à la ville un négatif et une copie positive. Il lui verserait, déduction faite du prix de revient des copies, la moitié des recettes que procurerait leur exploitation, jusqu'à complet amortissement de la dépense supportée par les finances municipales.



Catalogue de l'Exposition de l'art dans le cinéma français, 1924

Les films réalisés plaisent aux commanditaires qui les projettent volontiers aux membres du gouvernement, pour faire valoir les formations professionnelles dispensées dans les écoles parisiennes. Ils sont montrés en avril 1922 au Conservatoire national des arts et métiers (CNAM), lors du congrès consacré à l'emploi du cinéma dans l'enseignement, inauguré par Léon Bérard, ministre de l'Instruction publique et Gaston Vidal, sous-secrétaire d'État de l'Enseignement technique⁶. Le Conseil municipal alloue de nouveaux crédits et Jean Benoit-Lévy réalise *les Beaux métiers du livre : école Estienne ; Comment on fabrique un siège à l'école Boule ; la Fleur artificielle telle qu'on*

6. Catalogue « Exposition du cinématographe », Conservatoire national des arts et métiers, 20-23 avril 1922, Paris, éditions Louis Mestre, 1922.

l'enseigne à l'école professionnelle de la rue Fondary, à Paris et la Ferronnerie d'art. L'exposition intitulée « L'Art dans le cinéma français », qui se déroule en octobre 1924, au musée Galliera, un musée de la Ville de Paris, est l'occasion de présenter les dernières œuvres commandées, à M. Vincent de Moro-Giafferri, nommé sous-secrétaire d'État de l'Enseignement technique. L'ensemble de la production est encore projeté en 1925, lors de l'Exposition internationale des arts décoratifs de Paris. Édouard Herriot, commentant l'événement, souligne la présence des écoles professionnelles :

Toute l'exposition a été dominée par l'alliance intime de l'art et de la technique. Vous l'avez affirmée non seulement par le voisinage des œuvres, mais par la coopération des écoles aux mêmes ensembles ; vous l'avez traduite en formules publiques : l'un de vous a déclaré qu'elle était « une réalité vivante »⁷.

Les initiatives parisiennes ont manifestement influé pour la création d'une cinémathèque nationale dédiée à l'enseignement professionnel. À quelques mois du congrès du CNAM, Edmond Labbé, directeur de l'Enseignement technique, souscrit aux volontés des congressistes et le 26 septembre 1922, il proclame par décret, le cinéma « utile à l'orientation professionnelle de la jeunesse⁸ ». Puis, le 14 mai 1923, un arrêté annonce la création, auprès de la direction générale de l'Enseignement technique, au ministère de l'Instruction et des Beaux-Arts, d'un comité du cinématographe appliqué à l'enseignement professionnel. Le comité associe Léon Riotor, Adrien Bruneau, G.-Michel Coissac, Paul Drouard (secrétaire de la cinémathèque du ministère de l'Agriculture et déjà membre de la commission extraparlamentaire dite « Bessou »), M. Chanclin, inspecteur général de l'agriculture, et messieurs. Chapouillé et Druot inspecteurs généraux de l'enseignement des arts appliqués et de l'enseignement technique. Réunis le 14 décembre 1925, après deux ans d'exercice, ils constatent qu'ils ne peuvent rien entreprendre sans « un service central » disposant de films. Léon Riotor propose alors que soit constitué un service administratif situé dans un établissement municipal, en l'occurrence l'école Art et

7. Lettre d'Édouard Herriot, ministre de l'Instruction publique à M. Paul Léon, directeur des Beaux-Arts et à M. Labbé, directeur général de l'Enseignement technique, *la Pédagogie de l'enseignement technique, recueil de circulaires, instructions et documents, op. cit.*, p. 56.

8. G.-Michel Coissac, « Le 10^e congrès de l'Art à l'école, le cinéma appliqué à l'enseignement », *le Cinéopse*, n° 33, mai 1922, pp. 421-468.

APPROUVÉ
PAR LE COMITÉ
DU CIMÉMATOGRAPHE
APPLIQUÉ A L'ENSEIGNEMENT
PROFESSIONNEL

ENSEIGNEMENT
SPÉCIALISÉ
APPRENTISSAGE
DU TOURNEUR
SUR MÉTAUX.

FILM
*pris à l'École Nationale
des Arts et Métiers de Paris*
Présenté par
M^r LOFFET, Ingénieur des A. et M.

Publicité dirigée par Adrien Bruneau. Son offre satisfait les représentants de l'État : Edmond Labbé mais aussi Julien Fontègne, directeur des services d'orientation professionnelle au sous-secrétariat d'État de l'Enseignement technique. Le 14 décembre 1925, le comité entérine la naissance officielle de la cinémathèque centrale de l'Enseignement professionnel, dont la direction est confiée à Adrien Bruneau et qui possède pour fonds initial les films réalisés par Jean Benoit-Lévy. Edmond Labbé, revenant au cours de cette assemblée sur la requête des directeurs d'écoles supérieures d'enseignement commercial pour que leur soit affectée une cinémathèque, insiste sur la nécessité de coordonner les services des différents ministères. Tous réclament une « filmathèque nationale » où seraient entreposés les sujets réalisés à des fins d'enseignement et bénéficiant de financements publics.

*Apprentissage du tourneur sur métaux, 1926,
cinémathèque Robert Lynen-Ville de Paris*

La cinémathèque centrale de l'Enseignement professionnel fait état, en 1929, d'un budget de 264 000 francs. Sur cette somme, 200 000 francs sont affectés à l'achat ou à la production de films, tandis que les 64 000 francs restants, sont répartis en subventions pour l'acquisition d'appareils, mis en dépôt dans les offices d'orientation professionnelle. La cinémathèque, d'après ses fondateurs, rassemble

des services d'information et d'initiative, un centre d'études, un organe de contrôle, un service de prêt de films, notices et leçons-types, un service de location et de propagande⁹.

Elle est placée sous l'autorité du comité qui « siège en assemblée générale, en section d'examen des appareils et en section d'examen des films ». La section d'examen des appareils, composée de techniciens et de pédagogues, évalue les projecteurs d'un point de vue technique et en fonction de l'usage éducatif présumé. La section des films est chargée de la mise en œuvre de sujets approuvés par le comité et Adrien Bruneau a été désigné « pour établir les scénarios et suivre [leur] exécution¹⁰ ». Elle entre en rapport avec les groupements professionnels, les « maisons d'édition » (c'est-à-dire les sociétés de production), les techniciens et les enseignants, pour aboutir à la réalisation la plus juste possible. En 1926, le comité convient de la pertinence d'un certain nombre de titres qui, d'après G.-Michel Coissac, bénéficient de financements privés :

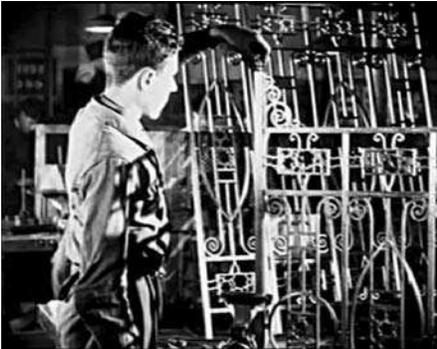
On a décidé que des films seraient tournés comme pour l'agriculture, et nombreuses sont les chambres syndicales comme celles des Entrepreneurs de maçonnerie, ciments et béton armé de la Ville de Paris et du département de la Seine, celle des Entrepreneurs de couverture et plomberie de Paris, du département de la Seine et de Seine-et-Oise, qui ont collaboré déjà à l'élaboration de films d'orientation professionnelle. Ainsi grâce à l'initiative de la commission permanente les films suivants sont en voie de réalisation : *les Beaux Métiers du bâtiment : le maçon et le tailleur de pierre ; la Couverture et la plomberie ; la Machine humaine* (examen physiologique en vue de l'orientation professionnelle) ; *le Fonctionnement d'un office d'orientation professionnelle* (Nantes) ; *le Métier de fondeur ; les Ateliers-écoles préparatoires à l'apprentissage de la Chambre de commerce de Paris ; l'Orientation professionnelle par l'école pratique* (Tourcoing), etc.¹¹.

9. Léon Riator « Rapport au Conseil municipal de Paris, présenté au nom de la Commission du cinématographe scolaire, sur la cinématographie scolaire et la Ville de Paris », *Bulletin municipal officiel*, n° 42, mars 1926, Annexe 8, p. 28.

10. G.-Michel Coissac, *le Cinématographe et l'enseignement*, op. cit., p. 38.

11. *Ibid.*, p. 40.

La réalisation obéit à un protocole officiellement défini. L'emploi des possibilités techniques propres au cinéma, comme le ralenti ou l'accélééré, est recommandé, ainsi que l'ajout de schémas ou de plans fixes montrant soit des détails, soit les objets dans leur ensemble. Elle a pour obligation de réunir « un praticien d'élite, un professeur et un artiste ».



la Ferronnerie d'art, 1924,
cinémathèque Robert Lynen - Ville de Paris

Le praticien apporte sa connaissance approfondie du métier. [...] Il donne l'impression de la maîtrise, de la confiance en soi et aussi de la satisfaction qu'il éprouve d'une besogne bien faite. [...] Peut-être aussi avec toute son habileté professionnelle, ne possède-t-il pas ce sens pédagogique qui reste l'apanage du maître, du professeur, obligé par définition même, d'observer, décomposer, ordonner, graduer, pour mieux enseigner. [...] Quant à l'artiste, son rôle est celui d'un metteur en scène : à lui incombe le soin des ensembles, des groupements, de la mise en valeur, tant en ce qui concerne le milieu que les personnages eux-mêmes. [...] Un artiste saura choisir le cadre, déterminer l'éclairage, placer ses personnages, rectifier certaines attitudes, tirer parti de certaines oppositions pour mieux faire ressortir ce qu'il convient de mettre en lumière et tirer au premier plan¹².

12. Paul Bénazet, « Le cinéma et l'enseignement professionnel », circulaire à l'en-tête du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, sous-secrétariat d'État de l'Enseignement technique, datée du 19 décembre 1925 et reproduite en annexe dans G.-Michel Coissac, *le Cinématographe et l'enseignement*, op. cit., p. 186.

Le comité examine les films et peut exiger des modifications. Il soumet ensuite ses propositions au secrétariat à l'Enseignement technique qui lui octroie des moyens financiers, remboursant les frais d'exécution et permettant d'acheter des copies réparties entre les offices dépositaires.

La diffusion des films

Les films sont accompagnés de notices, rédigées par le comité, et ils sont prêtés gratuitement aux écoles publiques et aux œuvres d'éducation populaire. Pour étendre l'œuvre sur tout le territoire national, des copies sont déposées dans trois centres d'orientation professionnelle, situés à Nantes, Strasbourg et Toulouse et auprès des offices du cinéma éducateur, présents dans les grandes localités, comme Paris, Bordeaux, Clermont-Ferrand, Lille, Lyon, Marseille, Nancy, Nîmes, Poitiers, Rennes et Saint-Étienne. Pour la région parisienne, la direction générale de l'Enseignement technique, en accord avec la direction de l'Enseignement primaire de la Seine, a délégué depuis 1930 les séances au cercle parisien de la Ligue de l'enseignement. La méthode est décrite dans le catalogue, sans doute pour servir de modèle. L'organisation est systématique car il s'agit de toucher le plus grand nombre possible de garçons et de filles.

Pour que ces séances se justifient et soient profitables, il est nécessaire que tous les écoliers en âge de quitter l'école voient les films projetés. [...] Les écoles de Paris et du département de la Seine sont réparties en séries : quatre pour les garçons et autant pour les filles. Chaque série est composée d'un certain nombre de circonscriptions scolaires, d'un effectif total de 620 élèves environ (31 groupes de vingt élèves). Le roulement établi permet à 2 400 garçons et 1 200 fillettes de suivre les séances. Chaque série de garçons est appelée à assister à quatre séances différentes et chaque série de filles à deux séances seulement, les métiers féminins étant moins nombreux que les métiers masculins. Il y a une séance chaque jeudi, dans la matinée, depuis fin octobre jusqu'à avril, soit au total vingt-quatre séances¹³.

13. M. Dyard, « Un essai d'orientation professionnelle par le cinéma », *Catalogue de la cinémathèque centrale d'Enseignement professionnel*, Paris, édition de l'école Estienne, 1934, p. 75.

Les films sont projetés au cours de la dernière année de scolarité à des adolescents ayant entre 12 et 14 ans, parfois en présence des parents. La séance dure une heure et demie environ, elle commence par une « cause-rie » introductive, suivie d'un premier film d'orientation professionnelle n'excédant pas vingt minutes, d'un court documentaire, d'un second film d'orientation professionnelle et elle se conclut par la projection d'un film récréatif. Les adolescents, à leur retour en classe, rédigent un résumé. La plupart des spécialistes de l'Enseignement technique, tels que Julien Fontègne, Edmond Labbé ou Adrien Bruneau, collaborent aux séances en dirigeant les débats. Conduits par leur maître, les adolescents écoutent les prescripteurs qui « leur parlent avec tout leur cœur pour les exhorter à bien réfléchir sur une question aussi grave », il en va de leur avenir et de leur futur bonheur.

On leur montre la nécessité d'apprendre un métier qualifié en comparant le salaire d'un ouvrier avec celui d'un manœuvre. On les met en garde contre le danger des emplois n'exigeant pas de connaissances spéciales et où l'on est payé tout de suite. On leur expose le danger de certains métiers pour certaines affections physiques ou psychiques. On leur souligne le danger de certains engouements qui poussent le monde des adolescents vers les mêmes métiers : par exemple les garçons veulent tous être mécaniciens et les filles, dactylographes ou modistes¹⁴.

Malgré les ambitions affirmées, le catalogue qui paraît en 1934 révèle le peu de moyens dont dispose l'institution. Il est réalisé par les élèves de l'école Estienne, spécialisée dans les arts et métiers du livre, sous la conduite d'Adrien Bruneau. La maquette est soignée, illustrée de nombreuses photographies, et le directeur, auteur de la préface, associe à l'inventaire des titres, un certain nombre de documents. En dépit du soin apporté, la pénurie est patente, puisque la cinémathèque ne possède qu'une quarantaine de titres alors que, dans le même temps, les deux autres services ministériels, Agriculture¹⁵ et Hygiène sociale¹⁶, ont déjà à

14. *Ibid.*

15. Cf. *Catalogue de la cinémathèque du ministère de l'Agriculture*, 1934.

16. Cf. *Catalogue des imprimés et films de propagande antituberculeuse*, édité par le bureau de propagande du Comité national de défense contre la tuberculose, s. d.



1



4



1, 3, 5, 7, 8 : *Des Métiers pour les jeunes gens*, 1928 ; 2, 4, 6. *Des Métiers pour les jeunes filles*, 1928

leur disposition, pour leurs actions d'éducation, plus de deux cents titres chacun. Pour remédier à cette carence, Adrien Bruneau emprunte des titres aux collections de la cinémathèque de la Ville de Paris, dont il est aussi responsable, et en modifie les montages. Le procédé n'est pas dissimulé, G.-Michel Coissac le signale dans son ouvrage consacré au cinéma éducateur : « Par les soins de M. Bruneau, des films [...] édités par l'industrie et la Ville de Paris, ont été adaptés en vue du rôle qu'ils doivent jouer en orientation¹⁷ » ; et confirmé par Adrien Bruneau lui-même.

La cinémathèque [de la Ville de Paris] est aussi le siège du service cinématographique de la direction générale de l'Enseignement technique pour l'orientation et l'enseignement professionnels. Pour les besoins de ce service, elle a monté une vingtaine de films relatifs aux métiers. Chacun a été tiré en seize exemplaires qui ont été envoyés aux offices d'orientation de province et dans quelques offices régionaux¹⁸.

La double tutelle administrative pourrait avoir embarrassé son fonctionnement. En effet, l'institution promue au rang de cinémathèque nationale dépend à la fois de la municipalité parisienne et du ministère de l'Instruction publique. On lui a confié la diffusion sur tout le territoire national de films aux contenus typiquement parisiens, puisque réalisés dans les écoles de la capitale. Et son directeur est par ailleurs responsable de la cinémathèque de la Ville de Paris, logée dans les mêmes bâtiments. Il semble cependant que le désengagement progressif de l'État soit surtout lié à des divergences quant aux enjeux d'une représentation cinématographique du travail. Adrien Bruneau affirme avoir une « doctrine », il écrit :

De tout cela il résulte que l'administration de l'enseignement technique a non seulement une doctrine, mais, en fait, une politique du cinéma d'enseignement et qu'elle mérite mieux peut-être que de timides mentions dans les conversations publiques qui s'y rappor-

17. G.-Michel Coissac, *le Cinématographe et l'enseignement*, op. cit., p. 41.

18. Adrien Bruneau, *Catalogue de la cinémathèque centrale de l'Enseignement professionnel*, Paris, édition de l'école Estienne, 1934, p. 97.

19. *Ibid*, p. 8.

tent¹⁹.

Empruntant aux Lumières et aux Encyclopédistes ses modèles théoriques²⁰, il affirme une étroite parenté entre l'art et la technique, et justifie cette analogie par l'entremise de la main. Dans *la Fleur artificielle*, réalisé par Jean Benoit-Lévy, le plan présentant les outils s'inspire visiblement des dessins des planches de *l'Encyclopédie* et la référence est encore soulignée par un intertitre qui rappelle la présence du métier dans la capitale, depuis le XVIII^e siècle. L'apologie du geste et des pratiques artisanales est pensée en accord avec les théories d'Henri Focillon, auquel on a confié la direction du Congrès national du cinéma éducatif, organisé par Adrien Bruneau en septembre 1931, au titre de « la cinémathèque de la Ville de Paris et du sous-secrétariat d'État de l'Enseignement technique²¹ ». Pour l'historien de l'art, l'entendement de l'œuvre de l'artiste, n'advient que si l'on reconstruit la généalogie des processus techniques qui ont conduit à exprimer, grâce à la main, l'esprit dans la matière²². *Poésie du travail : doigts*

**Ceux qui travaillent
les matières plastiques,
la terre (céramique)
ou le plâtre
(mouleurs ornementalistes),
doivent avoir
un tempérament
d'artistes.**

**La broderie sur métier
est un métier d'art
que vous n'ignorez pas.**

**Jeunes gens,
vous connaissez surtout
le travail du fer ou du bois.
C'est, qu'en effet,
un beau travail
de serrurerie
est un travail d'art.**

*Des Métiers pour les jeunes gens, 1928,
Des Métiers pour les jeunes filles, 1928*

20. Cf. Roland Barthes, « Image, raison, déraison », *l'Univers de l'Encyclopédie*, 1964, Libraires associés, reproduit dans Jérôme Serri, *les Planches de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert vues par Roland Barthes*, catalogue exposition au musée de Pontoise, édition Association les amis de Jeanne et Otto Freundlich, 1989.

21. Cf. *Cinédocument*, n° 1, janvier 1932.

22. Cf. Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris, Presses universitaires de France, 1943, réédition 1984.



À l'école professionnelle,
 l'élève commence,
 dès son entrée l'apprentissage
 du métier qu'elle a choisi.
 Elle continue son instruction
 générale,
 celle-ci étant orientée
 vers la profession.



La fleur artificielle
 est une industrie bien
 parisienne ;
 elle a valu à la France,
 depuis le XVIII^{ème} siècle,
 une réputation mondiale.



La Fleur artificielle, 1924,
 cinémathèque Robert Lynen - Ville de Paris

d'ouvrières, mains de fées (1928) paraît démontrer en images les théories rassemblées dans son texte *Éloge de la main*, car le film est quasi exclusivement composé de gros plans de mains de femmes : mains brodant sur métier et au crochet, plissant, repassant, confectionnant des fleurs artificielles, tandis que la beauté des gestes est appuyée au moyen de déclarations très littéraires. L'intertitre d'ouverture compare les gestes de l'artisan à ceux de l'artiste :

Le sculpteur pétrit de ses mains la glaise informe et en fait une statue. L'intelligence et le goût guident pareillement les doigts.

Alors que celui qui conclut associe travail manuel et intellectuel :

Le travail des mains a sa vertu et sa noblesse comme celui de l'intelligence car lui aussi crée de la beauté.

Théories qui, en ces temps d'industrialisation croissante et de mécanisation galopante, doivent sembler obsolètes et qui, de plus, omettent les conditions physiques et matérielles difficiles faites aux ouvriers dans les ateliers. Adrien Bruneau entend faire œuvre de propagande et n'hésite pas à l'affirmer.

Leur but [des films] était de favoriser le recrutement de nos écoles professionnelles parisiennes en les faisant connaître surtout par le rôle prépondérant de l'éducation artistique dans la pratique des métiers et des industries d'art. L'attraction produite par ces films en faveur de nos écoles devait être telle que l'élite de nos écoles primaires serait amenée à se diriger vers nos écoles professionnelles au lieu de courir les professions libérales²³.

Or, les formations dispensées ne sont pas exemptes de critiques. Dès 1909, Claire Gérard dans les *Mémoires et documents* du Musée social²⁴, une revue d'experts, commentant l'action des écoles de fleurs artificielles, les relève :

Quant aux écoles professionnelles de la Ville de Paris [...].

23. Adrien Bruneau, « L'orientation professionnelle, conférence du musée Galliera », *le Cinéopse* n° 65, janvier 1925, p. 35.

24. Cf. Janet Horne, *le Musée social, aux origines de l'État providence*, Paris, Belin, 2004.

L'apprentissage y est gratuit et il dure trois années, pendant lesquelles l'élève apprend à exécuter quelques fleurs [...] mais comme elle reçoit en même temps une instruction variée, on ne lui fait pas suffisamment étudier son métier et elle n'acquiert jamais la souplesse nécessaire, afin de gagner sa vie. L'enseignement n'est pas pratique et l'on y travaille surtout en vue du concours, c'est-à-dire pour l'avancement des maîtresses²⁵.

Le directeur de la cinémathèque assure vouloir agir sur les esprits afin d'orienter les adolescents vers les métiers « qui se recrutent difficilement » afin de leur garantir un emploi. Il néglige le fait que ces adolescents, improprement formés, nourrissent les rangs des ouvriers pressurés. La direction de l'Enseignement technique, en la personne de Julien Fontègne, désavoue le procédé. D'après Julien Fontègne, le film d'orientation a pour vocation d'informer et non d'influencer :

Les détails importeront peu : ce qui est préférable, c'est une vue d'ensemble, de gros traits, de façon que l'enfant, au sortir d'une représentation cinématographique, puisse, en toute liberté, exprimer son point de vue. [...] Le film d'orientation professionnel doit être impartial, vrai, c'est-à-dire ne pas cacher sciemment certaines difficultés du métier, de même qu'il n'en doit point exagérer certaines beautés²⁶.

Adrien Bruneau semble très isolé, le congrès qu'il organise est concurrent du rassemblement qui se déroule à la même date, consacré à l'enseignement technique, inauguré par Édouard Herriot, et dont Jean Benoit-Lévy est le rapporteur général. Henri Focillon, alors qu'il « résume la situation actuelle », remarque qu'elle « comporte quelques confusions », il tente de modérer les ambitions d'Adrien Bruneau car pour lui « il y a déjà à Rome une représentation de la France sous l'égide du ministère des Affaires étrangères [ainsi] il n'y a pas lieu de doubler le comité existant²⁷ ». On concède cependant à Adrien Bruneau la direction d'une « commission permanente des congrès représentant la Fédération des

25. Claire Gérard, « Condition de l'ouvrière parisienne dans l'industrie de la fleur artificielle », *le Musée social, Mémoires et documents*, année 1909, p. 15.

26. Julien Fontègne, « Le film d'orientation professionnelle », *Catalogue de la cinémathèque centrale d'Enseignement professionnel*, *op. cit.*, p. 16.

27. *Ibid.*, p. 26.

**PETITS DOIGTS
DE FÉE.**



**De véritables
chefs-d'œuvre
s'exécutent en quantité
dans les ateliers
lumineux.**

**Le travail industrialisé
reste un travail d'art.**



Petits doigts de fée, 1925

offices régionaux, les associations laïques et les usagers ».

Dans son discours, l'historien dépeint les films souhaités par les congressistes et sa description coïncide très précisément avec les sujets réalisés par Jean Benoit-Lévy :

des films généraux sur les métiers, des films techniques, enfin des films relatant des vies d'artisans célèbres et les grands faits de l'histoire du travail. En outre, par une innovation très ingénieuse, elle souhaite que l'on montre aux futurs apprentis, les apprentis eux-mêmes en pleine action²⁸.

Les films d'enseignement professionnel de Jean Benoit-Lévy

Si la cinémathèque centrale de l'Enseignement professionnel est à l'origine d'une politique publique en matière de films industriels, les titres réalisés par Jean Benoit-Lévy représentant le travail excèdent les seules demandes de l'institution. En effet, confronté à la baisse constante de la commande, le cinéaste, à partir des années 1930, sollicite des intérêts privés. L'ensemble est composé d'une trentaine de courts métrages, une vingtaine de moyens métrages d'enseignement technique, une dizaine de titres de propagande industrielle et deux longs métrages.

Les courts métrages d'orientation professionnelle

Les sujets les plus anciens, destinés à l'orientation, ont été filmés dans les écoles parisiennes sous la tutelle d'Adrien Bruneau. Puis, avec la création de la cinémathèque, les génériques précisent qu'ils sont « approuvé[s] par le comité du cinématographe appliqué à l'enseignement professionnel ». Les récits s'attachent à convaincre les jeunes gens et leurs parents qu'il est de leur intérêt de poursuivre une formation en milieu scolaire, plutôt que d'entrer en apprentissage à l'atelier. Que cela soit pour les écoles de garçons (*la Ferronnerie d'art* (1924), *École Boule : les arts et industries du meuble* (1924), *le Métier d'ébéniste* (1924)) ou pour les écoles de filles (*la Fleur artificielle à l'école de la rue Fondary* (1924), *Histoire d'un chapeau de paille – la modiste*

28. Henri Focillon, « Discours d'ouverture du II^e Congrès national du cinématographe éducatif, tenu à Paris du 28 au 30 septembre 1931 », art. cit., p. 34.

(1925), *Petits doigts de fée (la lingère – école Jacquard* (1925), *Un Beau métier méconnu : le repassage* (1925) et *la Broderie* (1930)), les dispositifs filmiques sont réitérés à l'identique. Nous découvrons d'abord les bâtiments de l'école et les classes où sont dispensés des enseignements théoriques. Puis les ateliers ordonnés où les élèves expérimentent leurs savoir-faire sous l'œil vigilant d'un professeur. Au final, après avoir quitté la blouse pour une tenue soignée, les écoliers présentent les objets exécutés, magnifiés par un fond noir et une lumière appropriée. La répétition des modalités discursives, de film en film, a sans doute été voulue car elle facilite, par la reconnaissance, la transmission des informations. Les écoles professionnelles bénéficient de locaux idoines et l'enseignement, s'il privilégie l'exercice du métier, ne néglige pas pour autant des connaissances à fort contenu scientifique. L'école reçoit parfois des commandes d'industriels et dès lors les élèves sont rétribués pour leurs travaux. Les discours en apparence didactiques, par l'intermédiaire de courtes mises en scène fictionnelles, se font volontiers moralisateurs. Pour mettre en garde les « paresseux », *Des Métiers pour les jeunes gens* (1928) montre un jeune garçon détourné de son ouvrage, envoyé en courses par des ouvriers aux mines peu affables. La saleté de l'atelier suggère qu'elles le mènent au café à la recherche d'alcool. L'intertitre souligne : « Un apprenti bien débrouillé à l'école n'est pas détourné de son travail. » Tandis que *Des métiers pour les jeunes filles* (1928) apostrophe les familles : « Donner un métier qui permet de vivre honorablement, leur apprendre à tenir un ménage, les maintenir en bonne santé, voilà la dot que les parents doivent à leurs jeunes filles. »

La Maison (1931)

Pour étendre l'œuvre d'orientation et élargir son audience, le comité commande au cinéaste un long métrage de fiction vantant les métiers du bâtiment qui, d'après son générique, bénéficie d'une subvention attribuée par la Chambre syndicale de la maçonnerie. *La Maison* (1931), en raison de sa durée et de sa forme narrative, constitue un spectacle à part entière. Le récit est d'ailleurs interprété par des comédiens réputés, que les spectateurs reconnaissent probablement, les ayant déjà vus dans les films d'éducation à l'hygiène ou de propagande agricole réalisés par Jean Benoit-Lévy et diffusés dans des contextes similaires. *La Maison* confronte pour les évaluer, les destinées de deux amis d'enfance. Jean-Pierre (Jimmy Gaillard)



La Maison, 1931

a de bons résultats scolaires, néanmoins pour aider sa mère (Andrée Brabant) qui l'élève seule, il choisit de suivre une formation manuelle. Paul est dirigé vers un emploi de bureau et ses parents l'enjoignent à ne plus fréquenter son camarade, dont l'orientation est désavouée. Jean-Pierre, amoureux de la sœur de Paul, Jeannette, s'en désole. Placé comme interne, il est récompensé par son certificat d'aptitude professionnelle, tandis que Paul s'ennuie dans son bureau. Le premier, employé dans un chantier, est augmenté tandis que le second, renvoyé, s'adonne à la boisson et au jeu. Acculé par les dettes, obligé de vendre la maison familiale, Paul se fait engager comme manœuvre sur le chantier où travaille Jean-Pierre. Malgré une dispute, ce dernier décide de l'aider et lui conseille de suivre les cours du soir. Grâce à ses économies, Jean-Pierre a acheté un terrain et ensemble ils vont construire la maison où il logera celles qu'il aime : Jeannette et sa mère. Le récit, en entreprenant l'éloge des formations techniques au détriment des parcours administratifs, pourrait conforter les commanditaires. En effet, les enseignements dispensés procurent aux classes populaires un mieux-être matériel, sans pour autant modifier les structures ou les hiérarchies sociales.

Les moyens métrages d'enseignement technique

Les moyens métrages d'enseignement technique ont le plus souvent été réalisés conjointement aux films d'orientation et *le Fer forgé* (1922), par exemple, est la version « enseignement technique » longue et didactique, de *la Ferronnerie d'art* (1924), de durée courte et évocatrice. Avec la création de la cinémathèque centrale de l'Enseignement professionnel, ils se substituent progressivement aux films d'orientation et la présentation des écoles est abandonnée au profit des sites industriels. D'un niveau technique conséquent, ils peuvent être montrés à des jeunes gens en temps scolaire ou à des adultes dans le cadre d'enseignements postsecondaires. Les gestes des métiers engendrés par les outils (*Apprentissage du tourneur sur métaux* (1926), *l'Ébénisterie* (1930), *la Plomberie* (1930), *la Fabrication du papier peint* (c. 1935)) ou par les machines (*la Filature du coton* (1930), *la Fabrication mécanique de la dentelle* (c. 1935)) sont décrits très précisément. Des plans rapprochés, appuyés encore par des schémas animés, permettent d'explicitier des procédures techniques, parfois filmées en temps réel. Ils répondent à une commande et six films, malheureusement non visionnés : *Entretien des voies ferrées au moyen d'outillage mécanique* (c. 1930), *Entretien*



Jean Benoit-Lévy et Edmond Flourey à la caméra, c. 1930

du nivellement des voies par soufflage mesuré (c. 1930), *Soudure des rails de chemin de fer par aluminothermie* (c. 1930), *Équipement électrique Alsthom* (c. 1930), *Essais de traction à chaud* (c. 1930), *Travaux de substitution des voies* (c. 1930), ont sans doute été entrepris pour des compagnies de chemin de fer. Titres rebutants qui peuvent néanmoins, comme on a pu le constater pour les films d'hygiène sociale, contenir des images documentaires captivantes. *Les Écoles nationales professionnelles* (c. 1930) est à la fois un moyen métrage d'enseignement technique et un film d'orientation professionnelle. Censé informer sur les écoles (Armentières, Épinal, Nantes, Vierzon, Voiron et Tarbes), le récit est centré sur les métiers (ferronnerie, ajustage, électricité, fonderie, ébénisterie) et privilégie la description des gestes. Le sujet existe en deux versions, de durées différentes, et le générique de l'une précise qu'elle constitue un « extrait du film réalisé sous la direction de M. Druot, inspecteur général de l'Enseignement technique par Jean Benoit-Lévy ». Les deux montages ont conservé les intertitres de présentation qui soulignent l'origine historique des écoles :

Les trois premières (Armentières, Vierzon et Voiron) furent fon-

dées, il y a près d'un demi-siècle, par le grand ministre Jules Ferry et occupent chacune un emplacement de quatre hectares. Depuis leur création, elles n'ont cessé d'être des établissements modèles.

Exécuté sous la direction d'un spécialiste, conformément aux directives du comité, le film voudrait sensibiliser les classes moyennes aux carrières industrielles.

Ces écoles servent à recruter les cadres moyens de l'industrie (contremaîtres, chefs d'atelier, etc.) et les nombreux agents techniques que réclame la nouvelle organisation rationnelle du travail. Outre la section normale chaque école possède une section préparatoire aux écoles d'arts et métiers.

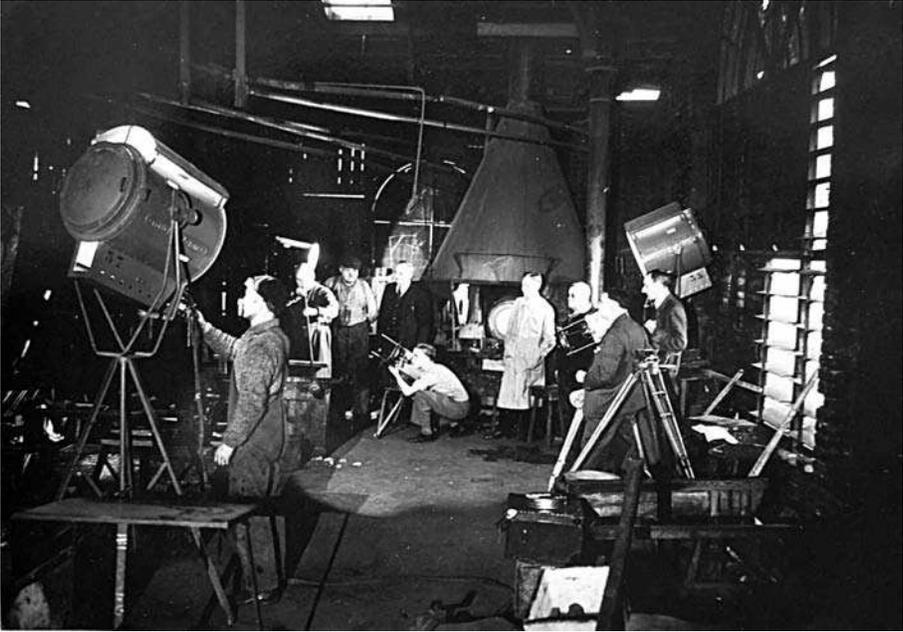
Désirant former des cadres pour accompagner la modernisation de la société, le récit puise paradoxalement ses arguments dans des références empruntées au XIX^e siècle. Contradictions qui suggèrent les difficultés qu'ont les idéologues, à penser ou à transmettre de nouveaux paradigmes, alors qu'ils assistent aux mutations sociales et veulent les favoriser.

Les films d'enseignement artistique

Jean Benoit-Lévy réalise deux courts métrages sonores, *Un Grand potier : Auguste Delaberche* (1934) et *Un Grand verrier : Maurice Marinot* (1934), consacrés à des artisans. Deux films pensés à l'échelle d'une série, intitulée « Les artistes artisans », mais qui malheureusement ne connaîtra pas d'autres réalisations. Les films, là encore, sont conçus en accord avec les théories d'Henri Focillon. Au Congrès international du cinématographe éducatif de Rome en 1934, l'historien rappelait le rôle que pouvait jouer le cinéma dans l'enseignement de l'art :

Sur un plan plus général, il est permis de dire que toute l'activité créatrice, en fait d'art, est intéressée par le cinématographe. Qu'est-il, en effet, quelle est sa matière propre, la qualité originale, sinon une connexion de l'espace et du temps, une combinaison du mouvement et de la lumière ? L'étude du mouvement et l'étude de la lumière, chez les êtres vivants et dans la nature, à travers le dédale des formes et des métamorphoses, c'est pour l'art et pour

29. Henri Focillon, « Le cinématographe et l'enseignement des arts », art. cit.



Un grand verrier : Maurice Marinot, 1934



Un grand verrier : Maurice Marinot, 1934

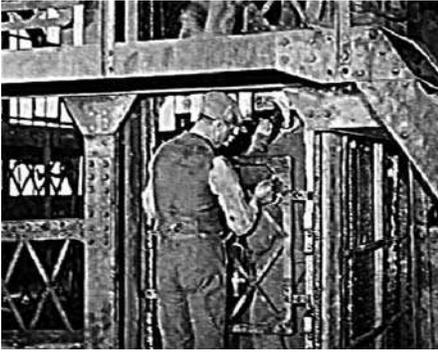
UN GRAND POTIER :
Auguste DELAHERCHE



Sur le tour,
l'artiste,
de ses mains
souples et agiles,
suscite des formes,
selon son caprice.



Un grand potier : Auguste Delaherche, 1934



Le Chant de la mine et du feu, 1932

l'enseignement de l'art une nécessité primordiale²⁹.

Jean Benoit-Lévy emploie le cinéma pour décrire, presque en temps réel, la fabrication des œuvres et restitue ainsi, grâce au procédé d'enregistrement, les cheminements d'une pensée perceptible en gestes. Le montage lui permet encore d'évoquer, par l'ajout de plans abstraits jouant du mouvement de l'eau ou de la lumière, les sources de l'inspiration.

Les films industriels

Confronté à la baisse constante de la commande, le cinéaste sollicite des intérêts privés et les films relèvent dorénavant de la « propagande industrielle ». *Jeunes marins, vieilles chansons* (c. 1932) est sans doute le dernier titre commandé par l'État à des fins d'orientation professionnelle. Financé par le ministère de la Marine, alors que les menaces de conflit se précisent, le film décrit la vie quotidienne de jeunes apprentis marins, formés sur les navires-écoles ancrés au large des côtes de Bretagne. Conformément aux mutations qui altèrent le corps social en cette période, les activités apparentées à l'artisanat disparaissent au profit de l'industrie et les films destinés à une communication d'entreprise se substituent aux sujets d'éducation de masse. Le

cinéaste délaisse le geste de l'ouvrier au profit du mouvement des machines, décrivant plus volontiers les mécaniques mises en place pour accroître la productivité que la poésie des mains. Les films de propagande industrielle sont de durée longue, près d'une heure, tandis que le montage ou la musique, le plus souvent écrite par Jean Wiener, affirment des ambitions lyriques soulignées par l'envolée des titres. Jean Benoit-Lévy réalise *la Pierre que l'on tisse* (1932) sur l'amiante, *le Chant de la mine et du feu* (1932) sur la métallurgie, *Construire* (1934) retrace la construction de la cité de la Muette à Drancy, *Symphonie du travail* (1934), commandité par la société Larousse, fait l'éloge de l'encyclopédie et *le Port de Paris* (1932) est une commande de la Chambre de commerce de Paris. *Notre pain quotidien* (1932), par contre, est un film de montage comparable dans sa forme à *Poésie du travail : doigts d'ouvrières, mains de fées*. Le film propose une méditation sur la condition humaine et le récit ouvre et s'achève sur les images d'un nourrisson tétant dans un cadre champêtre, à l'image d'un éternel recommencement. Représentation choisie pour illustrer un premier inter-titre : « Après la première nourriture de toute vie... », alors que le second, « La loi du travail », introduit des plans empruntés aux films réalisés sur les sites industriels. Le film, lyrique bien plus que discursif, atteste des ambitions esthétiques en accord avec les allégations du cinéaste :

La propagande, qu'elle se fasse en fumée, en caractères d'imprimeries, en images, est avant tout : UN SIGNE DE TRAVAIL. Cette incompréhension de la propagande en général se traduit par le mépris du film de propagande. Pour bien des esthètes, il est la manifestation la plus basse du cinéma d'où tout art doit être forcément exclu³⁰.

30. Souligné dans le texte. Conférence de Bordeaux, 21 juin 1932, archives privées Jean Benoit-Lévy.

La Mort du cygne (1937)

La Mort du cygne, réalisé dans un contexte de production très différent, véhicule pourtant des problématiques comparables. Ce long métrage spectaculaire, d'après Jean Benoit-Lévy, a paradoxalement les qualités d'un « documentaire³¹ ». Il a été entrepris pour exalter les vertus morales du travail.

Depuis plusieurs années, j'avais l'intention de tourner un film à la gloire de l'amour du métier. J'estime qu'il est peu de passions humaines aussi nobles que celle-là. Elle est la sauvegarde de l'homme contre les dangers du matérialisme contemporain. Et plus je vis, plus je constate qu'elle mesure la valeur morale et sociale d'un individu. J'avais l'idée, il me manquait le scénario. Je cherchais comment je pourrais exalter la cote bleue, l'usine, ses visages cuivrés, trempés de sueur. La nouvelle de Paul Morand m'apportait le tutu, les planches, les petits rats de l'Opéra. La danse exige de ceux qui s'y consacrent une abnégation totale, un sacrifice quotidien, la dévotion entière, passionnée à l'amour du métier³².

Rose Souris (Janine Charrat) est petit rat à l'Opéra de Paris. Sa passion pour la danse demeure un mystère pour sa mère qui la préférerait à l'atelier de couture où elle apprendrait un métier rémunéré. Conformément aux traditions, la fillette s'est choisie parmi les danseuses une « petite mère » (Yvette Chauviré). De caractère passionné, Rose ne supporte pas que celle-ci soit ridiculisée, de surcroît par une « étrangère » (Mia Slavenska), appelée pour interpréter à sa place le ballet « la Mort du cygne ». Pour venger sa « petite mère », la fillette ouvre la trappe lors du ballet. Karine trébuche. Blessée à la jambe, elle ne pourra plus jamais danser. Rose, rongée par les remords, en proie aux hallucinations visuelles et auditives, est chargée de lui rapporter ses chaussons. La fillette réveille la

31. « Mon film, tiré du roman de Paul Morand, sera aussi et surtout un documentaire. J'ai passé six mois à l'Opéra. J'en ai vécu la vie. J'ai hanté les coulisses, assisté aux répétitions, admiré des spectacles, arpenté la maison de la cave au grenier. Je me suis efforcé de tout saisir, de bien comprendre. », propos de Jean Benoit-Lévy, recueillis par H. Berger, *Excelsior*, 30 juillet 1937.

32. Jean Benoit-Lévy, « Pourquoi j'aime *la Mort du cygne* », *le Figaro*, 19 novembre 1937.

Tous les Vendredis : 1 franc
Rédact. et Administr. : 18, rue d'Enghien

EDITÉ PAR
Le Petit Parisien
PAR LE BUREAU DE LA RÉDACTION, 18, RUE D'ENGHEN

Seizième Année. — N° 662
10 DÉCEMBRE 1937

Ciné-Miroir

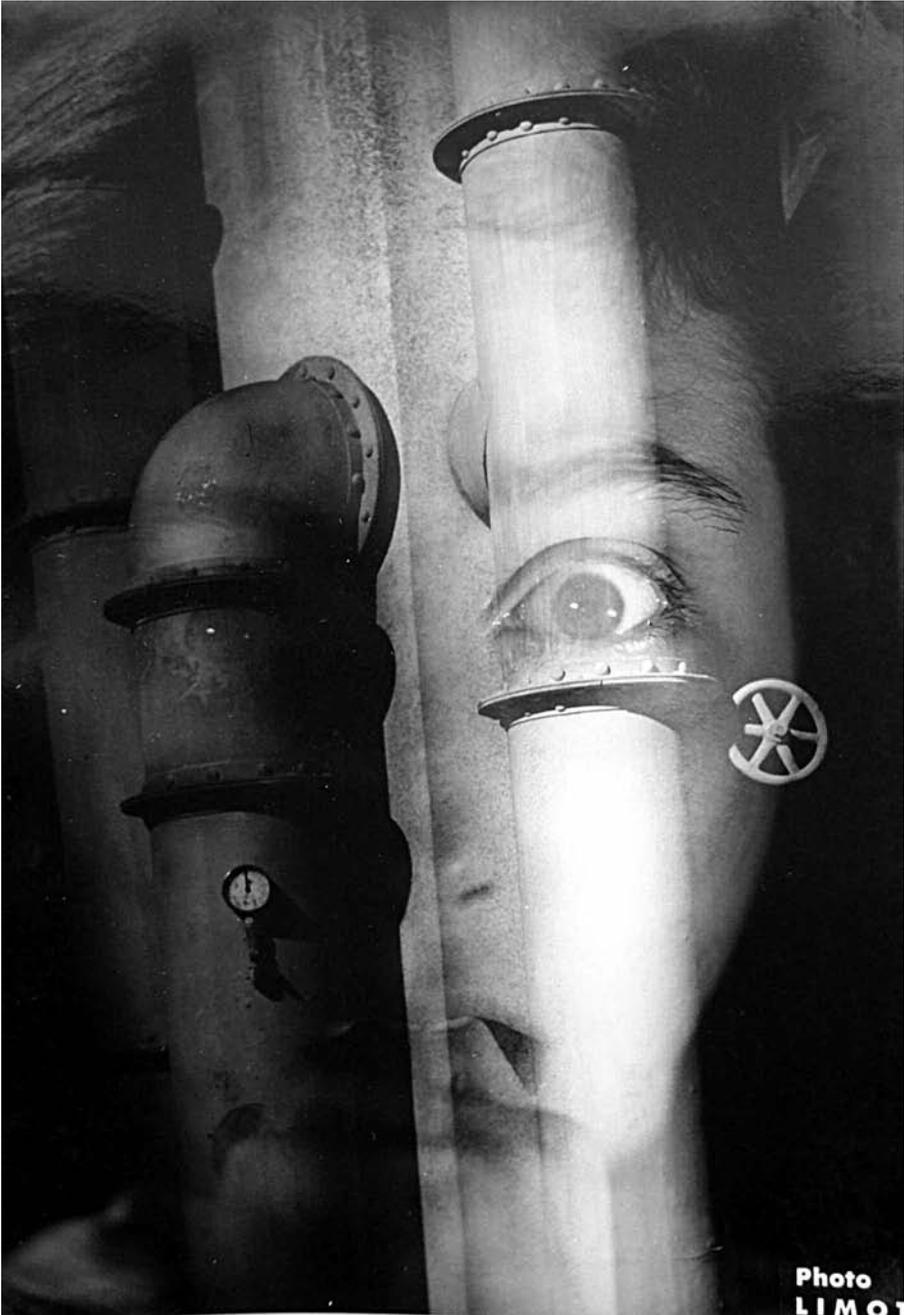


La danseuse YVETTE CHAUVIRÉ, dans LA MORT DU CYGNE, le film de Jean Benoit-Lévy, qui a obtenu le Grand Prix du Film français de l'Exposition.
Edition Oaso.

Yvette Chauviré, *la Mort du cygne*, Ciné-Miroir n° 662, 10 décembre 1937



Janine Charrat, *la Mort du cygne*, photographie de Limot, 1937



Janine Charrat, *la Mort du cygne*, photographie de Limot, 1937



Mia Slavenska, Janine Charrat et Mady Berry, *la Mort du cygne*, photographie de Limot, 1937

subventionnés avant, soit acquis après réalisation et qui constituent la «



Maurice Baquet, *la Mort du cygne*, photographie de Limot, 1937

danseuse qui lui demande d'interpréter le ballet imaginé en rêve. Karine retrouve ainsi le désir de vivre dans celui d'enseigner et rejoint l'Opéra. Très attentive à Rose, elle lui confie le rôle principal dans un ballet intitulé « la Reine des abeilles ». Attribution qui excite la jalousie des mères de ses condisciples et le dépit d'une de ses amies qui livre le terrible secret. Terrorisée par de probables représailles, Rose s'enfuit dans les sous-sols de l'Opéra, après avoir réussi son examen de passage. Enfin retrouvée, la danseuse enjoint la fillette pardonnée à reprendre sa place dans le rang. En effet, « personne n'a le droit d'arrêter un être jeune sur sa route » et « la danse est au-dessus de toutes nos petites histoires ».

La fillette est prénommée Rose comme Madeleine Renaud dans *la Maternelle* et la femme de service est de nouveau interprétée par Mady Berry. La « petite mère » de Rose abandonne la danse pour épouser un médecin de la « coloniale », personnage central d'*Itto*. Le personnage de la mère reprend des propos déjà tenus dans les films d'orientation et la leçon de géométrie souligne la présence d'enseignements théoriques au sein de parcours techniques, informations déjà présentes dans les films d'enseignement professionnel. Le climat politique est là aussi évoqué comme il le sera dans *Altitude 3200*. En effet, l'engagement de Karine, une danseuse étrangère, provoque le courroux des adultes. Leurs propos sont caricaturés par les fillettes qui imaginent qu'elle est venue pour « préparer la guerre et tuer le président de la République ». *La Mort du cygne*, en faisant l'éloge du travail, propose une morale au-delà des préjugés et la fillette, malgré sa culpabilité, est pardonnée en raison d'une passion partagée, pour un art et un métier. Récompensé par le grand prix à l'Exposition internationale de 1937, « Arts et techniques dans la vie moderne », conçue pour prolonger celle des Arts décoratifs de 1925, et dont le commissaire général n'est autre qu'Edmond Labbé, le film s'évertue à transmettre une idéologie en passe de disparaître. L'exposition restera bien plus dans les mémoires pour avoir opposé l'aigle impérial du pavillon allemand, au marteau et à la faucille du pavillon soviétique, face-à-face relevé par les historiens car augurant des conflits à venir.

Reliés des Films fournis par M. M. Jean Benoit-Lévy, et C^{ie} Éditeurs.
18 Rue Gordon Paris XVIII

Achat de Copies de Films		Librairie pour Films nouveaux	
Cités		Cités	
Date	Quantité	Date	Quantité
1933		1933	
20 juin	g	14 Mars	2
	8 copies: "Le Printemps"		"Les prairies naturelles et les pâturages"
	10 " : "Lutte contre le ver"	22 X	g
	2 " : "Leçon de Zootechnie"		"Le jardin potager" (2 parties,
	6 " : "École Nat. d'Horticulture de Versailles"		a) aménagement et conditions
	5 " : "Peau de pêche"		général, de culture.
	1 " : "La culture de la Fraîse (Version parlante)"		b) Inarous du mois d'avril.
31 Mars	19	1934	
	1 copie: "Eau d'assainissement"	10 juillet	5
	3 " : "La pomme de terre"		"Le peuplier" (Cannaris et maladies),
	1 " : "Destruction des lampyrides"		"Le Noyer"
	2 " : "Destruction des mauvaises herbes"	27 X	g
	3 " : "La fumure de terre"		"L'utilisation d'un coin de terre"
	3 " : "La chaux en agriculture"		(Les travaux de deux mois) 3 films
	5 " : "Bon et mauvais laitier"		"La culture de l'asperge"
	1 " : "L'œuf"		"La culture de l'endive"
	1 " : "Commerce des œufs"		"La culture du cresson"
	2 " : "Pasteur"	1936	
	1 " : "Pisciculture"	18 Mars	6
	2 " : "Ensilage des fourrages verts"		"Le Fumier artificiel"
	1 " : "Culture de la trévis" (muet)		"École d'oviculture de Lannai de Fayolle"
	1 " : "Culture de la bonate"		"Éducation et formation de Berges"
	1 " : "Hybridation de la tige"		"Les formes, palissés, d'aub, fuites jardins"
	2 " : "Maladie des Houblons"		"Le Cardon et l'artichaut"
	4 " : "B.P.S. Bovins"		"La culture du Melon"
	1 " : "Conserves boeuf et œufs"		
	1 " : "Conserves des légumes"		
	1 " : "Conserves de fruits"		
	1 " : "Conserves Viande et Poissons"		
	1 " : "Drainage en galerie"		
	1 " : "Exposés en agriculture"		
	1 " : "Prosperité"		
	1 " : "Les trois ans"		
	1 " : "Sous d'urgence avant l'arrivée du Médecin"		

E.S.V.P.

Liste des titres achetés à Jean Benoit-Lévy par la cinémathèque du ministère de l'Agriculture, Archives nationales, F10/2690

La cinémathèque du ministère de l'Agriculture

La cinémathèque du ministère de l'Agriculture est la seconde institution instaurée pour faciliter la production et la distribution de films dans l'enseignement professionnel. Si la précédente avait pour mission de représenter et de favoriser l'essor industriel, celle-ci est décidée pour agir auprès des populations rurales. La cinémathèque du ministère de l'Agriculture a officiellement vu le jour le 5 avril 1923, lorsqu'un décret lui accorde des fonds d'un montant de 500 000 francs, prélevés sur les recettes du pari mutuel. Cependant, les réflexions qui ont conduit à sa réalisation sont largement antérieures à la Grande Guerre. Les politiques, en raison des insuffisances manifestes de l'enseignement agricole, s'attellent à le réformer. Ils ont constaté que sur 8 millions d'agriculteurs, dont 1 million de jeunes, seuls 1 842 garçons et 775 filles reçoivent une instruction. Simon Plissonnier, alors qu'il formule, en 1912, un projet de loi réorganisant l'enseignement agricole³³, rappelle qu'une expertise a officiellement été décidée, pour évaluer le rôle que pouvaient jouer les images dans l'enseignement agricole.

Une enquête administrative a donc été effectuée en vue de déterminer les conditions matérielles dans lesquelles pourrait être appliquée la nouvelle méthode de vulgarisation, non seulement pour les écoles supérieures, secondaires et pratiques d'agriculture, mais aussi pour les chaires départementales et spéciales, pour les écoles ménagères et, plus encore, pour les œuvres postsecondaires dont le projet, selon toute vraisemblance, sera prochainement approuvé

33. À l'école primaire sont annexées des fermes-écoles et des écoles d'hiver, fixes ou ambulantes, pour les jeunes âgés de 18 ans en moyenne. Les enfants des petits cultivateurs qui souhaitent poursuivre une formation généraliste intègrent les écoles pratiques d'agriculture. Les écoles nationales d'agriculture (Grignon, Montpellier, Rennes, Versailles – Horticulture, Douai – Industries agricoles) ou les écoles d'applications (Nancy – Eaux et Forêts, Génie rural, école des Haras) forment des ingénieurs agricoles à spécialité, tandis que l'Institut national agronomique délivre le diplôme d'ingénieur agronome. La loi encourage l'enseignement pour les filles en créant une école nationale d'enseignement ménager (Coëtlogon-Rennes), une école pratique (Kerliver) et des écoles d'enseignement ménager d'hiver, fixes ou ambulantes.

34. Paul Drouard, « Éducation agricole et cinéma », *la Vie agricole et rurale*, n° 4, 28 décembre 1912, p. 93.

par la Chambre et le Sénat³⁴.

Simon Plissonnier, l'instigateur de la réforme, s'inspire sans doute de ses conclusions, lorsqu'il écrit en 1919 :

Nous attirons l'attention du ministre de l'Agriculture sur une innovation qui pourrait être introduite dans l'enseignement agricole : le cinématographe. Nul n'ignore qu'avec le perfectionnement de films réalisés par des maisons spéciales, le cinématographe permet, mieux que le meilleur des livres, d'apprendre à l'enfant et à l'adulte, dans leurs moindres détails, les diverses opérations culturales (labours, hersages, soins d'entretien, récoltes, germination, développement des végétaux), certains phénomènes peu connus : métamorphoses de l'insecte, éclosion de l'œuf, etc.³⁵.

L'opinion paraît partagée puisque Jules Méline, ancien ministre de l'Agriculture (1883-1885 et 1915-1916) et ancien président du Conseil (1896) en appelle aux institutions. Il écrit la même année :

Le gouvernement, les administrations publiques, nos sociétés d'agriculture feront bien de porter leur effort de ce côté. Le cinéma bien compris, bien utilisé, peut devenir l'instrument d'une des plus rapides évolutions de la masse rurale, il peut contribuer puissamment à la transformation de nos méthodes de culture, en même temps qu'il plaidera la cause de la terre en projetant des jets de lumière sur les splendeurs de la nature³⁶.

Néanmoins, en l'absence de films adaptés, la réalisation de sujets aux contenus spécifiques doit être encouragée. Joseph-Honoré Ricard, ministre de l'Agriculture, s'y emploie et fait paraître en juillet 1920, le règlement d'un concours de scénarios au *Journal officiel*. Son lancement est amplement annoncé dans la presse, contrairement aux résultats, puisqu'à part ce compte-rendu, dû au principal instigateur, aucun palmarès n'est paru.

Pour susciter une émulation créatrice, et préférant aux circulaires une action plus directe, je décidai l'ouverture d'un

35. Simon Plissonnier, *la Réforme de l'enseignement agricole*, Paris, Dunod & Pinat, 1919, p. 288.

36. Jules Méline, *le Salut par la terre et le programme économique de l'avenir*, Paris, Hachette, 1919, p. 172.

concours de scénarios, dont les modalités (qui sont au *Journal officiel* du 12 juillet 1920) furent examinées par une commission où, à côté de représentants du Parlement, de l'administration et des associations agricoles se trouvaient des délégués de l'industrie cinématographique. Vingt-cinq concurrents y participèrent. Ce premier geste fut salué avec joie par la presse spéciale, en même temps que par la blague des nouvellistes prompts aux traits d'esprit amusants³⁷.

Réaffirmant son engagement en faveur d'une cinématographie agricole, il convie ses confrères, quelques mois après, à une projection de films.

[Joseph-Honoré Ricard] a chargé une commission spéciale d'examiner les vues existantes et de lui signaler celles qui sont susceptibles d'être retenues. Les résultats de ce travail de sélection ont été exposés dans la première séance de cinématographie agricole qui a eu lieu le 30 septembre [1920] à l'Institut national agronomique³⁸.

La projection à l'Institut national agronomique a été rendue possible grâce au matériel portable d'une « œuvre » privée : le Cinéma à la campagne, qui opère avec l'une de ses cinés-camionnettes automobiles, équipée et servie dans les mêmes conditions que s'il se fût agit d'une tournée en province. Cette « œuvre », au comité de laquelle on retrouve les noms des personnalités qui président aux destinées de la cinématographie agricole, comme le marquis Eugène-Melchior de Vogüé, membre de la section agricole du Musée social, ou Joseph-Honoré Ricard lui-même, est reconnue d'utilité publique par le ministre, conjointement à la séance. Le Cinéma à la campagne est institué dès 1917, pour renforcer les activités de la Conférence au village, organisation due à l'initiative philanthropique de Paul Kestner, un industriel alsacien, soutien de Jean Macé³⁹. Les desseins de la Conférence au village sont nettement patriotiques car il s'agit d'« expliquer dans toute la France, dans tous les villages, à tous les habitants des campagnes les raisons d'espérer en la victoire et de ne jamais

37. Joseph-Honoré Ricard, « La marche ascendante du cinéma rural », *la Radio agricole*, n° 1, mai 1928, p. 23.

38. Paul Drouard, « Agriculture et cinéma », *la Vie agricole et rurale*, n° 43, octobre 1920, p. 245.

39. Cf. Mona Ozouf, *L'École, l'Église et la République, 1871-1914*, Paris, Points Histoire, 1992, p. 243.

40. Cf. Achille Segard, « Mort de notre Président fondateur M. Paul Kestner », *Bulletin de la Conférence au village et du Cinéma à la campagne*, 19^e année, mai 1936, p. 8 et p. 2.

désespérer de la France⁴⁰ ». Le Cinéma à la campagne, qui relaie le message en images animées, organise dans le courant du mois de novembre 1918, plus de 3 000 conférences publiques et, conformément à sa vocation, les films sont en partie empruntés au service cinématographique de l'Armée :

Les plus beaux films officiels de la Section photographique et cinématographique de l'Armée et les projections les plus susceptibles d'intéresser les populations rurales (agriculture, motoculture, etc.) seront présentées et commentées par M. Charles Esquier, de la Comédie-Française, qui se rendra dans toutes les communes. Chacun pourra voir, d'après des images authentiques, prises par des opérateurs militaires, la figure exacte de la France en guerre et après la Victoire⁴¹.

L'engagement ou l'intérêt suscités par les activités du Cinéma à la campagne faiblissent au cours de la période. Lors de l'exercice 1934-1935, seules 500 conférences, en français et en dialectes, ont été données durant la saison d'hiver, c'est-à-dire en dehors des travaux des champs.

Ainsi, dès avant la guerre, les politiques estiment que le cinéma peut aider à enrayer l'exode rural. Objet de distraction, il rend la vie au village plus attrayante. Outil de vulgarisation, il enseigne à l'agriculteur les méthodes d'exploitation qui accroissent les revenus de la terre, lui permettant de réduire l'écart entre ses ressources et celles du citadin et de participer à la productivité nationale. Après la guerre, les mesures sociales destinées aux populations agricoles semblent plus nécessaires encore, puisque le pays étant constitué à 60 % de ruraux, les pertes humaines y ont été les plus nombreuses. La création d'une cinématographie agricole bénéficie de ce contexte réformateur favorable et les politiques, au cours des gouvernements successifs, ont réaffirmé leur intérêt⁴². Les objectifs de la cinématographie agricole sont définis par une commission composée de 50 membres, personnalités issues du monde politique (sénateurs ou

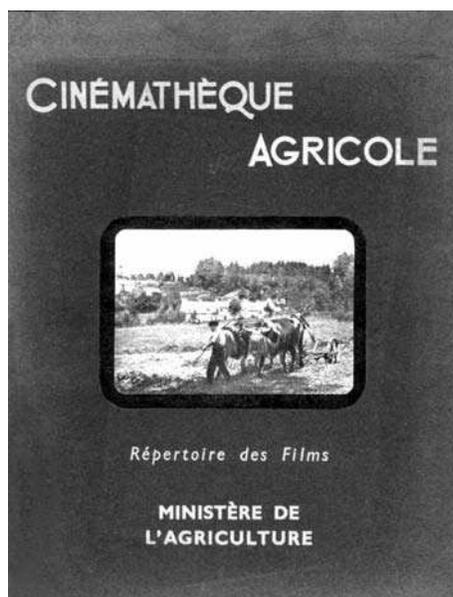
41. Anonyme, « Le Cinéma à la campagne », *le Cinéopse* n° 3, novembre 1919, p. 74.

42. « En 1919 l'action initiale, réveillée d'ailleurs deux ans auparavant par M. le sénateur et ministre J. L. Breton, fut reprise par tous ses collègues qui siègèrent rue de Varenne, en particulier MM. Boret, Ricard, Chéron et par M. Queuille ministre actuel, l'un des plus grands partisans de la projection éducative », Paul Drouard, « Situation en France de la cinématographie agricole », *la Vie agricole et rurale*, n° 41, 9 octobre 1926, p. 225.

43. Cf. *le Cinéopse*, n° 66, février 1925.

députés) auxquelles s'associent d'éminents spécialistes (associations agricoles et journalistes fervents du cinéma éducateur)⁴³. La commission officiellement nommée le 1^{er} mai 1923 est présidée par le sénateur Alfred Massé et elle comprend les sénateurs André Honnorat, futur directeur du Comité national de défense contre la tuberculose, et Machet, les députés d'Audiffret-Pasquier, Capus, Paul Mercier, de Monteault, le D^r Henri Queuille (futur ministre de l'Agriculture), Maurice de Rothschild et Viala, l'ancien ministre de l'Agriculture Joseph-Honoré Ricard, le directeur de l'Agriculture Lesage, le

directeur des services sanitaires et scientifiques de la répression des fraudes Roux, les inspecteurs généraux de l'Agriculture Chandrin et Dariac, le chef du 1^{er} bureau de l'Agriculture Bénévent, les publicistes agricoles Croizé (journaliste au *Matin*) et Nuss, le D^r Jean Comandon, chef de la section nationale des recherches scientifiques et industrielles et des inventions, l'ingénieur agronome Paul Drouard (déjà membre du comité de la cinémathèque centrale de l'Enseignement professionnel), H. Girard, membre du conseil supérieur de l'agriculture, Hitier, professeur à l'Institut agronomique, H. Mamelle, maître de conférences à l'école de Grignon, Marsais chef de travaux à l'Institut agronomique. Les membres de la commission sont probablement renouvelés au cours des décennies puisque le 16 décembre 1924, G.-Michel Coissac y est appelé. Son budget de fonctionnement lui est alloué directement, ce qui lui garantit son autonomie et lui permet de réaliser ses objectifs. La cinémathèque du ministère de l'Agriculture déclare, dès 1923, être en possession de 460 bandes, représentant 73 000 mètres de films ininflammables, acquis pour 375 000 francs. En 1928, son budget initial de 500 000 francs est porté à 1 200 000 francs et en 1930, elle déclare un crédit de 1 500 000 francs. La cinémathèque du ministère de l'Agriculture encourage l'acquisition de projecteurs pour que soient diffusés dans les campagnes, des films qui sont soit



Catalogue de la cinémathèque du ministère de l'Agriculture, 1939

collection » ou autrement dit « bibliothèque de films ».

La diffusion des films

La circulation des films sur le territoire national est amplement facilitée par l'expérience préalable du Musée pédagogique qui, pour assurer la distribution et l'entretien des copies, a institué des dépôts régionaux ou « cinémathèques départementales ». La cinémathèque du ministère de l'Agriculture va s'appuyer sur ce réseau bâti par l'Instruction publique (la collection est d'ailleurs conservée dans les locaux du Musée pédagogique), en lui associant des dépôts auprès des offices régionaux rattachés aux écoles d'agriculture⁴⁴, ou auprès des offices du cinéma éducateur. Cependant, en raison de l'insuffisance des lieux de projection, une part très importante de son budget est employée à subventionner l'achat d'appareils. En 1928, d'après Gustave Cauvin, le directeur de l'office du cinéma éducateur de Lyon, 500 000 francs ont été employés à la subvention de projecteurs tandis que 700 000 francs sont investis dans la réalisation ou l'achat de films. D'après lui, de sa création en 1923 jusqu'à la date de 1928, la cinémathèque a contribué au financement de plus de 833 projecteurs, représentant un montant de 1 222 000 francs. En 1934, Alfred Massé président de la commission du cinématographe agricole, affirmait avoir participé à l'achat de près de 3 000 appareils, soit un investissement de 4 millions de francs⁴⁵. Dans le même temps, Gustave Cauvin recensait 3 000 salles de cinéma pour 30 000 communes. Le montant de la contribution représente environ un tiers du prix du projecteur et peut être cumulé avec une incitation similaire, accordée par le ministère de l'Instruction publique. Le dossier de demande, qui comprend le devis de l'appareil, est le plus souvent formulé par le maire ou l'instituteur. Avant de parvenir à la commission, il a été visé par le préfet, le directeur du service agricole et le président de l'office agricole départemental qui le recommandent ; ces derniers ayant au préalable obtenu garantie que les

44. « La création des offices agricoles régionaux, chargés de gérer les huit cinémathèques régionales, réalisait immédiatement la décentralisation que nous préconisions [...]. Les huit offices régionaux sont ceux du Nord (le siège étant à Paris), de l'Est (Nancy), de l'Ouest (Rennes), du Centre (Bourges), de l'Est central (Lyon), du Sud-Ouest (Bordeaux), du Massif central (Clermont-Ferrand) et du Midi (Marseille) », Adrien Collette, « L'exemple du ministère de l'Agriculture », *le Cinéopse*, n° 68, avril 1925, p. 269.

45. Alfred Massé, « Le cinéma agricole », *Publications du comité français de l'Institut international du cinématographe éducatif : la participation française au Congrès international du cinéma d'enseignement et d'éducation*, op. cit., p. LXXIII.

professeurs d'agriculture pourront l'utiliser dans le cadre de leurs enseignements postsecondaires. Gustave Cauvin commente le procédé :

On a créé un corps de professeurs d'agriculture qui s'en vont chaque dimanche porter la bonne parole agricole à nos paysans. Ces leçons ou ces conférences ont lieu à l'école ou dans la salle de la mairie. L'expérience a démontré que ces conférences sont très peu suivies. [...] Avec l'appui du cinéma, les résultats sont meilleurs. Le professeur d'agriculture écrit quelques jours auparavant au maire ou à l'instituteur pour annoncer sa visite et il l'informe qu'il apportera des films avec lui. L'instituteur a bien soin d'insister auprès de ses élèves en annonçant la conférence du professeur d'agriculture qu'il y aura, en même temps, une séance gratuite de cinéma⁴⁶.

Formulées pour convaincre la commission, les demandes dessinent toutefois des usages propres aux milieux ruraux. Le cinéma y est à nouveau présenté comme le moyen de lutte le plus adéquat contre la désertification des campagnes.

Le cinéma est aussi nécessaire dans notre pays de montagnes pour retenir à la terre les jeunes gens qui, chaque année, délaissent plus nombreux le village natal, pour aller au risque de leur santé, chercher une plus rapide fortune à la ville. Un enseignement postsecondaire, où le cinéma montrerait à ces jeunes bras que par un travail plus rationnel, par l'emploi d'engrais appropriés, de machines perfectionnées, leur terre peut rapporter autant, sinon davantage que ce qu'ils vont gagner à la ville, n'aurait rien de mieux pour enrayer l'exode rural⁴⁷.

En permettant à l'agriculteur de connaître « tout ce qu'un cultivateur ne doit plus ignorer », le cinéma est un facteur d'accroissement des richesses, les siennes mais aussi celles de la communauté. Les séances de cinéma enfantines ou scolaires ne comportant pas de place « dont le prix est supérieur à 50 centimes », les séances d'éducation populaire et les repré-

46. Gustave Cauvin, *Persévérer*, op. cit. p. 165.

47. « Rapport de M. le maire de Doucy sur le but de l'achat d'un appareil cinématographique, département de la Savoie, 29 novembre 1927 », Archives nationales, F10/2690.

48. Eugène Reboul, *le Cinéma scolaire et éducateur, manuel pratique à l'usage des membres de l'enseignement et des œuvres postsecondaires*, Paris, Presses universitaires de France, 1926, p. 93.



Le Bon et le Mauvais laitier, 1925,
cinémathèque du ministère de l'Agriculture

sentations cinématographiques agricoles sont exonérées d'impôts⁴⁸. Elles peuvent, par contre, par la vente des places, procurer des subsides aux caisses, ou « sou des écoles », dont les maigres ressources sont « absorbées en grande partie par les œuvres postcolaires, patronages du jeudi, distribution de jouets, de galoches aux enfants nécessiteux, etc.⁴⁹.

Les dossiers émanent parfois d'institutions sanitaires, car la thérapie par le grand air a éloigné les enfants tuberculeux des villes et on souhaiterait les conserver aux champs. Les requêtes, comme celle formulée par le préventorium de Servièr-le-Château, rappellent que les conflits qui ont accompagné la mise en place d'un enseignement laïque persistent en 1928 :

Dernièrement encore, j'ai dû remettre sévèrement à sa place le curé qui aurait voulu s'ingérer dans les affaires de l'établissement [...]. Mais l'achat du cinéma a été pour lui l'occasion merveilleuse de tâcher de nous faire échec. Ce furent d'abord des conciliabules

49. Lettre de la caisse des écoles laïques de Grigny (Rhône), 23 février 1928, Archives nationales F10/2690.

de porte-à-porte ; puis tombèrent chez le maire, qui s'était fait le défenseur de notre idée, des réclamations aussi venimeuses que mal fondées. L'une disait que la commune perdait tous ses droits, l'autre exigeait que l'école libre puisse venir gratuitement aux séances sous la conduite des religieuses ; l'autre demandait que toutes les séances soient gratuites, l'autre menaçait de se plaindre à X ou Y ; d'autres enfin disaient qu'ils ne voudraient pas que leurs enfants fussent en contact avec des tuberculeux. Le siège des conseillers municipaux était fait, le maire était accusé de se laisser mener par le bout du nez⁵⁰.

Nombreux sont les témoignages où se trouvent associés les films de vulgarisation agricole et les films d'hygiène sociale. La séance, parce qu'occasionnelle, doit avoir une certaine durée, alors que les sujets proposés sont en général courts. Les conférenciers regroupent volontiers plusieurs titres et ajoutent aux films de propagande (d'hygiène ou agricole), des images d'actualités et des films récréatifs (comiques). Alfred Massé, en 1934, légitime cet état de fait :

De même, grâce à une étroite collaboration entre les ministères de l'Agriculture et de la Santé publique, des tournées spéciales de propagande mixte par le cinéma (agriculture et hygiène sociale) ont eu lieu depuis deux ans dans un certain nombre de départements. Cette formule est particulièrement intéressante parce que les conférenciers de l'hygiène et de l'agriculture s'adressent au même public rural et aussi parce que les camionnettes utilisées sont équipées pour le cinéma sonore et parlant, ce qui permet de compléter les séances de cinéma muet par des films sonores toujours très appréciés⁵¹.

La Source (c. 1929) par exemple, réalisé par Jean Benoit-Lévy, a été financé par le Comité national de défense contre la tuberculose et peut indifféremment être montré dans le cadre d'une conférence de propagande agricole ou d'hygiène. Le récit vante, en effet, les travaux d'adduction d'eau,

50. Lettre du directeur au préfet de la Corrèze, 13 mars 1928, Archives nationales, F10/2690.

51. Alfred Massé, « Le cinéma agricole », art. cit., p. LXXVIII. Alfred Massé omet curieusement de préciser que la commission s'est refusée à abandonner le film muet.

4^e Année. — N^{os} 35-36 Mars-Avril 1931. Le Numéro: 3 fr. 50

Radio Agricole

REVUE ILLUSTREE
de l'EMBELLISSEMENT
de la VIE RURALE



LA JEUNESSE
ministérielle
PUBLICITÉ
BRUNEL, PARIS (17^e)

ARNOT 60-51
(7 LIGNES)
LÉGR. LACERNESE-PARIS

ORGANE MENSUEL
de la
FEDERATION
NATIONALE de
RADIOPHONIE dans les CAMPAGNES
36, Rue de Naples, PARIS (VIII^e)

M. Robert Thoumyre, ancien ministre, député
Photo H. Manoel.

Résultats de l'enquête sur le cinéma rural (p. 35)

4^e Année. — N^{os} 35-36.

Mars-Avril 1931.

La Radio-Agricole

Revue illustrée de la Vie moderne à la Campagne
Organe mensuel de la « Fédération Nationale de Radiophonie dans les Campagnes »

RÉDACTION

36, Rue de Naples, 36
PARIS (VIII^e)
Téléphone : LABORDE 06-01
» 06-02

ABONNEMENTS

France et Colonies 25 fr.
Étranger 40 fr.
Le numéro 2 fr. 50

PUBLICITÉ

14, Rue Brunel, PARIS (17^e)
Téléphone : CARNOT 60-51 et la suite (7 lignes)
Adr. télégr. : LACERNESSE-PARIS
Registre de Commerce 235.631.

SOMMAIRE

	Pages		Pages
T. S. F. et Cinéma	33	Un moyen de déterminer la hauteur des avions	51
Résultats de l'enquête de la R. A. F. sur le cinéma rural	35	Emissions de télévision	51
L'équipement radiophonique des campagnes	46	La radiodiffusion en Allemagne	51
A propos du poste colonial privé de radiodiffusion	47 Et en Suisse	51
Postes de radiodiffusion existant ou en voie de création dans les colonies françaises	47	Le communiqué agricole de la R. A. F.	52
Le contrôle des émissions coloniales du poste d'Etat de radiodiffusion coloniale	48	Nouveau communiqué agricole de Radio-Paris	53
Le premier train-radio européen	48	Réunion du Comité Directeur de la R. A. F.	53
Pour suppléer à l'insuffisance solaire	50	De l'hygiène ! du confort ! au logis et au village	54
Arrêté municipal contre les parasites	50	L'assainissement dans les communes rurales	56
Pour avoir une bonne antenne	50	L'orientation et l'aération de la maison rurale	58
Du cadre à l'antenne	50	Le Salon des Arts ménagers	59
La T. S. F. au service social des chemins de fer de l'Etat	51	Le téléphone et les communications par T. S. F. à la campagne	61
		Le scoutisme rural (suite)	63
		De bonnes routes pour l'agriculture	64

T. S. F. et Cinéma

Au premier rang des plus belles découvertes modernes se placent à coup sûr la T. S. F. et le Cinéma, qui ont eu, dès leur naissance, une profonde répercussion dans le monde entier.

Ces prodigieuses inventions furent immédiatement en effet l'objet de recherches, de perfectionnements de la part des savants de tous les pays ; elle se propagèrent avec une rapidité inouïe et il faut malheureusement reconnaître que ce ne fut pas dans le pays qui les avait vues naître que leur essor fut le plus considérable.

Cet essor ne saurait d'ailleurs être considéré comme ayant atteint son apogée, car les progrès de la T. S. F. et du Cinéma ne sont nullement stabilisés.

Il en est ici, comme de toutes les autres branches de la science ; les savants élargissent sans cesse le champ de leur activité, découvrant de nouveaux horizons jusque là

insoupçonnés, et chaque jour amène un nouveau pas en avant.

Personne ne peut dire ce que seront la T. S. F. et le Cinéma de demain et, sans nul doute nos jeunes enfants, peut-être même nos enfants, considéreront-ils un jour avec dédain les appareils qui font actuellement notre admiration et nous semblent réaliser l'ultime perfection.

Ces appareils seront entrés dans le domaine de l'histoire et de la science et feront figure de la locomotive du premier train de Paris à Saint-Germain à côté de la moderne « Pacific », qui dévore l'espace à 120 kilomètres à l'heure.

*
**

Si nous avons réuni sous un même titre T. S. F. et Cinéma, c'est que nous estimons que l'une et l'autre doivent se prêter un mutuel concours.

subventionnés par le ministère de l'Agriculture, et les justifie en tant qu'ils diminuent les risques de fièvre typhoïde. D'après G.-Michel Coissac, des représentants des deux ministères sont venus aux studios Gaumont pour assister au tournage⁵². Le premier long métrage commandé par la cinématographie agricole, *la Future Maman*, entrepris pour lutter contre la mortalité infantile, développe des problématiques de santé publique. Et sa première présentation, le 22 décembre 1924, dans la salle de la Société d'horticulture, réunissait les trois ministres intéressés au cinéma d'éducation⁵³ : le ministre de l'Agriculture, Henri Queuille ; le ministre du Travail, de l'Hygiène et de la Prévoyance sociale, Justin Godart ; le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, François Albert. Ce rapprochement entre ministères demeure exceptionnel, au désespoir des protagonistes qui aspirent à une politique publique globale, sous couvert d'une cinémathèque nationale.

Les documents témoignent de l'activité ininterrompue de conférenciers cinématographiques : instituteurs, maires, propagandistes vantant les produits fabriqués par la firme qui les emploie ou au service d'associations caritatives, empruntant des films aux offices du cinéma éducateur, aux offices dépendant des ministères (Instruction publique, Agriculture et Hygiène) ou appartenant à des sociétés privées.

Les diverses firmes – de plus en plus nombreuses – qui exercent leur propagande en s'aidant du cinéma (engrais, produits agricoles, syndicats, ...) ne passent jamais moins de 1 200 à 1 500m [environ une heure]. Les coopératives d'alimentation de la région de l'Est qui ont adopté l'usage du cinéma dans les campagnes passent au moins 2 500 m après la conférence de leur délégué⁵⁴.

Le nombre élevé de séances et de spectateurs (en 1928, la cinématographie agricole déclare 953 usagers ; les prêts de films sont de 11 100 au cours de l'année 1928 ; 15 600 pour 1929 et 21 000 dans le courant de 1934) dont la cinémathèque se félicite est sans doute à nuancer. Lorsqu'en mars 1930, le journal *la Radio agricole française* entreprend une enquête ayant pour sujet « la construction d'une salle des fêtes rurale,

52. Cf. G.-M. Coissac, « L'hygiène au village », *le Cinéopse*, n° 107, juillet 1928.

53. Paul Souillac, « Trois ministres présentent », *le Cinéopse*, n° 65, janvier 1925, p. 45.

54. F. Magnien, « Réponse à l'enquête ouverte par *la Radio agricole* », Archives nationales, Centre des archives contemporaines, 850473 10 SDI 2.

l'organisation de séances récréatives au village, les films les plus recommandables pour les populations agricoles », les résultats publiés dans le numéro d'avril 1931, mis en forme par Jean Benoit-Lévy, en tant que « président de la commission du cinéma rural à la fédération », montre que l'absence de salle dévolue au cinéma et plus généralement aux loisirs est un obstacle important puisque « la majorité des personnes ayant répondu réclame précisément ce que le ministère a déjà réalisé en grande partie⁵⁵ ».

S'inspirant probablement de la précédente, les membres de la commission établissent en mars 1931, un questionnaire en vue d'une « enquête sur le fonctionnement du cinématographe dans les communes rurales », envoyé aux « principaux usagers du cinématographe agricole, éducatif et social », c'est-à-dire aux emprunteurs affiliés. Les réponses en nombre (plus de deux cents sont conservées aux Archives nationales) affirment, là encore, un fort investissement des utilisateurs. La vingtaine de questions porte principalement sur la forme des films, car leur auteur, M. Brancher, secrétaire général de la Société nationale d'encouragement à l'agriculture et membre de la commission, s'interroge sur le recours à la fiction.

En greffant une affabulation sur un documentaire ou un éducateur, on tire au métrage et la partie distraction peut, le cas échéant, coûter aussi cher que la partie technique, ces deux parties étant payées un prix uniforme à l'éditeur. Par contre le film sans affabulation, par conséquent à métrage sensiblement réduit, est beaucoup moins coûteux. Et lorsque l'on remplacera la partie distractive incluse dans le précédent par un film récréatif complémentaire, on n'aura qu'à se procurer des copies dudit film, ce qui sera financièrement beaucoup plus avantageux⁵⁶.

55. *La Radio agricole française*, organe mensuel de la fédération nationale de la radiophonie dans les campagnes, pourrait s'être substitué à l'hebdomadaire *la Vie agricole et rurale*, qui en cette période, en raison de son changement de maquette, paraît modifier ses orientations : à partir de 1931 par exemple il n'y est plus question de cinéma. Ce mensuel paraît de mai 1928 à octobre 1931 et à partir de mai 1930 Jean Benoit-Lévy est chargé d'une rubrique bi-mensuelle consacrée au cinéma rural. Au comité, on retrouve les noms de Joseph-Honoré Ricard (président), Fernand David (président de la commission d'agriculture au Sénat – vice-président) ainsi que le marquis Eugène-Melchior de Vogüé (président de la Société des agriculteurs de France).

56. Lettre de M. Brancher à Alfred Massé, 16 mars 1931, Archives nationales, Centre des archives contemporaines, 850473 10 SDI 2.

DIRECTION de l'AGRICULTURE

 1er BUREAU

 Service du Cinématographe.

Ministère de l'Agriculture
 (78, rue de Varenne,
 Paris, 7ème)

ENQUETE sur le FONCTIONNEMENT du CINEMATOGAPHE
 dans les COMMUNES RURALES

 QUESTIONNAIRE .

- 1°- Le goût du cinématographe s'est-il développé parmi les populations rurales de votre région?
- 2°- Combien avez-vous organisé de séances publiques en 1929 et en 1930? Envisagez-vous d'en accroître le nombre?
- 3°- Dans quel local ces séances ont-elles été données? (mairie, école, salle de fêtes, etc...)
- 4°- Quel était en moyenne le nombre des assistants, classés par catégories (hommes, femmes, enfants, agriculteurs, autres professions)?
- 5°- Quelles sont les époques de l'année et les heures les plus propices pour l'organisation des réunions?
- 6°- Quels sont les programmes qui ont obtenu le plus de succès? pour quelles raisons?
- 7°- Quels sont les programmes qui ont le moins réussi? Pour quelles raisons?
- 8°- Quels sont parmi les films du répertoire du Ministère de l'Agriculture (films scientifiques, films sur les animaux, les végétaux, les cultures diverses, les industries agricoles, l'hygiène, films coloniaux, films récréatifs, actualités, etc...), ceux qui ont reçu le meilleur accueil? Pour quelles raisons?
- 9°- Quels sont ceux qui ont été le moins appréciés. Pour quelles raisons?
- 10°- Quelle est à raison d'une vitesse de projection de 100 mètres par 5 minutes, la longueur optimale d'un film agricole, documentaire ou scientifique?
- 11°- Dans une séance d'ordre éducatif ou professionnel doit-on, selon vous, présenter des films exclusivement didactiques, ou donner aux films techniques un caractère attrayant par l'introduction d'une intrigue, d'une action scénique, ou d'effets cinématographiques spéciaux.

.....

-2-

- 12°- Les dessins et schémas animés destinés à expliquer certains faits que ne peut rendre la prise de vues directes sont-ils compris de tous les assistants?
- 13°- Les vues ralenties, accélérées ou microcinégraphiques ajoutent-elles à l'intérêt du film?
- 14°- Les indications contenues dans les sous-titres sont-elles suffisamment claires? Les spectateurs les retiennent-ils facilement? Ces explications écrites doivent-elles être complètes et tenir dans le film une place importante ou au contraire être réduites à l'indispensable?
- 15°- Le film vous semble-t-il gagner à être commenté verbalement? Dans l'affirmative, à quel moment doit-on intervenir?
- 16°- Est-il des sujets, justiciables d'une interprétation par la projection animée, qui ne figurent pas encore au répertoire du Ministère de l'Agriculture et qui sont susceptibles d'intéresser les milieux agricoles?
- 17° - Parmi les films actuels, en est-il qui vous semblent devoir être modifiés, complétés ou réalisés à nouveau suivant une technique différente?
- 18°- Quel appareil de projections utilisez-vous? Depuis quelle époque est-il en fonctionnement? Pendant combien d'heures a-t-il été employé?
- 19°- Cet appareil vous donne-t-il toute satisfaction au point de vue de l'éclairage (indiquer les dimensions de l'écran), et de la bonne marche du mécanisme d'entraînement? N'a-t-il jamais détérioré de films?
- 20°- Observations et suggestions diverses concernant les questions de formation professionnelle et de propagande agricoles, de distractions rurales, etc...

Signature

Nom - Profession - Adresse.

NOTA - Prière de bien vouloir répondre en suivant l'ordre indiqué. Il est inutile d'écrire à nouveau la question. En rappeler simplement le numéro.

Alfred Massé, venu représenter la cinématographie agricole au Congrès du cinéma éducateur tenu à Rome en 1934, rattache ses conclusions aux résultats de l'enquête de 1931 et reprend l'interrogation inchangée :

Le film de vulgarisation agricole doit-il rester strictement objectif et s'appuyer exclusivement sur la partie technique qui est son objet essentiel, en ignorant l'attrait qu'il est possible de lui donner par l'introduction d'une intrigue, d'une action scénique dans laquelle il s'harmonise ? Cette question est fort controversée.

La polémique est d'importance car elle influe sur la compréhension du cinéma agricole lui-même. Doit-il prioritairement instruire et accompagner un enseignement théorique ? Ou, plus apte à la vulgarisation, recourant volontiers à la fiction pour ses facilités éducatives, le destine-t-on en priorité à l'enseignement postscolaire et à l'éducation populaire ? Polémique déjà rencontrée pour les films d'hygiène sociale et qui conduisait à la dévalorisation progressive de l'entreprise vulgarisatrice.

Alfred Massé rappelle que la composition de la collection est fondamentalement fonction de son public. Or, celui-ci appartient en majorité à une génération antérieure à la réforme de l'enseignement agricole.

Il faut avouer que les sujets de cet ordre [strictement scientifique] n'offrent guère d'intérêt pour les spectateurs ruraux dont la culture générale est insuffisante pour leur permettre de comprendre certains faits d'un ordre trop élevé. [...] En ce qui concerne les films de propagande et de vulgarisation agricoles [...] ceux qui, en somme, constituent le fond de notre collection, nous pouvons dire que, d'une façon générale, le goût du public agricole s'est nettement affirmé en leur faveur⁵⁷.

Il souligne l'importance de la collection qui, estimée à près de 7 millions de francs, se compose en 1934 de 7 000 bobines pour 460 sujets, en 5 exemplaires et parfois en plus de 20 copies. En 1939, le catalogue inventorie 531 titres. Les films sont achetés aux producteurs qui possèdent un catalogue « enseignement » comme Pathé ou Gaumont, la Compagnie universelle cinématographique ou à l'Édition française cinématogra-

57. Alfred Massé, « Le cinéma agricole », art. cit., p. LXXV.



Jean Benoit-Lévy et Jimmy Gaillard, *Peau-de-Pêche*, 1928

phique, la société de Jean Benoit-Lévy. Ce dernier, qui produit pour le compte de la cinémathèque du ministère de l'Agriculture près d'une centaine de films, paraît avoir été le principal collaborateur de la commission. Alfred Massé en 1934, déclare que « sur les 460 sujets de films, 150 ont été exécutés par les soins et aux frais du ministère de l'agriculture ». Il ajoute :

consciente de l'importance de l'œuvre à laquelle elle s'est attachée, [la commission] étudie toujours avec le plus grand soin les projets de films qu'elle veut créer et elle en fait contrôler et diriger l'exécution par des spécialistes d'une compétence reconnue⁵⁸.

Les films agricoles de Jean Benoit-Lévy

La centaine de titres mettant en scène des sujets agricoles réalisés par Jean

58. *Ibid.*

Benoit-Lévy comprend des films de formats divers, du court au long métrage, et cinq catégories peuvent être distinguées en fonction d'usages présumés. Les longs métrages et les moyens métrages de fiction, montrés probablement aux cours de conférences, sont des sujets de propagande, commandés pour informer les agriculteurs des réformes instituées en leur faveur. Les moyens métrages d'orientation, qui présentent les écoles nationales d'agriculture, vantent les structures nouvelles pour inciter les agriculteurs à y envoyer leurs enfants. Leur projection est sans doute commentée par un prescripteur, qui reconduit des méthodes déjà évoquées pour la cinémathèque centrale de l'Enseignement professionnel. Quelques titres paraissent avoir été conçus pour des projections en temps scolaire. On distingue cependant, les courts sujets correspondant à des « leçons de choses », destinés à l'école primaire, et les moyens métrages déployant un enseignement technique, à fort contenu scientifique, probablement réalisés pour illustrer des cours dispensés dans les écoles nationales. Les films didactiques et courts, à destination des adultes, conçus pour être projetés dans le cadre d'enseignements postsecondaires dominent numériquement. Enfin, quelques titres, vantant spécifiquement l'utilisation d'un produit, pourraient avoir été financés par des entreprises privées à des fins de propagande commerciale.

Les films de propagande

Bien qu'inférieurs en nombre aux films d'enseignement postsecondaire, les fictions (quatre longs métrages et quatorze moyens métrages) dominent dans ce corpus. En effet, ces films d'un coût plus élevé (pellicules, comédiens, etc.) grèvent le budget de fonctionnement de la cinémathèque, d'où les réticences de M. Brancher. Néanmoins, les résultats de l'enquête confortent les choix de la commission, les usagers affirmant quasi systématiquement leur préférence pour les sujets mis en scène. Les scénarios, soumis avant réalisation ou développés en collaboration avec les membres de la cinématographie agricole, correspondent au plus près à ses objectifs car la totalité de la subvention promise n'est attribuée qu'après examen du montage final. Parce qu'il s'agit de fiction, les films peuvent être montrés à un large public et le conférencier qui les accompagne n'est pas forcément un spécialiste de l'agriculture, ils sont alors présentés par un éducateur populaire ou un instituteur. Les thèmes sont limités et réitérés au cours de la période ; ils vantent la fertilisation des sols, les travaux d'ad-

duction d'eau ou d'électrification, et le remembrement des terres.

La Bonne Méthode (1926)

La Bonne Méthode, réalisé pour encourager la fertilisation chimique, emploie un grand nombre de techniques cinématographiques, probablement pour amuser et surprendre les spectateurs, et ainsi faciliter l'adhésion au message. La narration associe dessins animés, animation à partir de photographies, accélération d'images, et vues documentaires tournées en situation avec une figuration locale. Le film ouvre sur une carte de France où il est écrit que le rendement national est inférieur aux autres pays d'Europe. Puis, un dessin animé prouve les bienfaits de l'engrais en comparant les récoltes. On découvre ensuite la commune de Blény qui pratique encore la fertilisation au fumier et où résident Magloire et ses deux fils, Jean et Gaspard. Les garçons suivent les cours d'hiver de l'école d'agriculture, mais Jean a décidé de partir à Paris, tandis que son frère reste à la ferme. Un dimanche, Magloire et son fils se rendent au camion exposition du comptoir français de l'azote. Ils écoutent les conseils du professeur d'agriculture et assistent à une séance de cinématographe. De retour en sa demeure, Magloire s'endort. Les brochures d'information qu'il a rapportées se transforment en char du progrès agricole et Cérés, sa conductrice, lui fait visiter les régions où l'on fabrique l'engrais. L'animation photographique prend fin alors que Magloire se réveille, le bas du pantalon en feu. Il emprunte à la caisse du Crédit agricole et persuade les agriculteurs de fonder un syndicat pour faire les ventes et les achats en commun. Jean revient de la capitale où il raconte ses désillusions, représentées par des images accélérées évoquant le chômage, la pollution, la foule et la circulation. Son frère lui explique les bienfaits de l'engrais ; les récoltes d'hier et d'aujourd'hui sont comparées en un dessin animé, qui fait grossir un grenier à blé, un pot à lait et un tonneau. « Comme un bonheur n'arrive jamais seul, Magloire a connu la fortune et les honneurs. » Un groupe de paysans fête sa boutonnière décorée. On ouvre une bouteille de champagne, tandis qu'une fillette lui offre des fleurs.

Le film vante les méthodes nouvelles car elles accroissent les revenus de la terre et les banalise en recourant à l'humour. Il opère également une mise en abyme des actions de propagande en se référant au camion exposition, aux brochures et au cinématographe lui-même. Les prescripteurs,



Peau-de-Pêche, 1928

en la personne du professeur d'agriculture, sont dignes de confiance et leurs conseils, comme l'emprunt ou la création du syndicat, érigent les agriculteurs au rang de notabilités. Autant d'éléments qui visent à lutter contre la désertification des campagnes en stigmatisant, au passage, le mirage des villes.

Peau-de-Pêche (1928)

Peau-de-Pêche, long métrage spectaculaire, est adapté par Jean Benoit-Lévy et Marie Epstein d'un roman de Gabriel Maurière. Bien que conçu pour les salles de cinéma, le film est probablement projeté dans les circuits éducateurs.

Charles Dupré, surnommé *Peau-de-Pêche* (Jimmy Gaillard), a été recueilli par une tante qui l'élève sans cœur. Un jour qu'il erre dans les rues de Montmartre, il assiste à un mariage et ramasse un pendentif en forme de croix, perdu par la mariée (Denise Lorys). Accroché à l'arrière du véhi-



Françoise et Geneviève, filles de Lucy et Jean Benoit-Lévy, figurantes dans *Peau-de-Pêche*, 1928

cule, il rapporte le bijou à sa propriétaire, et préfère s'enfuir alors qu'on allait le récompenser. La « belle dame » retrouve l'enfant, lui offre une veste neuve, le conduit chez elle et l'incite à revenir en l'absence de son mari, parti à la guerre. La tante, qui a déjà revendu la veste, est venue lui soutirer de l'argent et profite de sa visite pour dérober une montre. Désespéré à l'idée qu'on pourrait le suspecter, le garçon se jette sous une voiture. La tante préfère s'en débarrasser en le plaçant chez un cousin. Second temps du récit qui se déroule à la campagne et qui reprend les personnages quelques années après. Peau-de-Pêche (Maurice Touzé) s'est lié d'amitié avec sa cousine Lucie (Simone Mareuil) et un garçon surnommé La Ficelle (Pierre Lecomte). Il remplace à la ferme son cousin Jean, mobilisé à la guerre. Le décès du soldat ébranle la famille, mais Peau-de-Pêche, tout à son devoir, accomplit les travaux des champs. La paix est revenue, dix ans ont passé et la jeune Lucie est convoitée par les deux garçons. La Ficelle semble avoir la préférence car il a organisé une soirée de radiodiffusion où les paysans entendent les nouvelles du monde entier. L'objet technique se révèle finalement moins important que la soudaine venue de l'eau, qui réanime la rivière asséchée. Peau-de-Pêche, par amitié pour La Ficelle, décide de partir à Paris et lui abandonne Lucie. Il retrouve la « belle dame » qui le persuade de ne pas désertir la terre. Elle le ramène à la ferme et réconcilie Lucie et Peau-de-Pêche.

Le récit oppose à la fois les espaces : la ville et la campagne, et les durées : l'enfance et l'âge adulte. Dans un premier temps, le cinéaste joue de la gouaille qui fait le pittoresque des jeunes Parisiens et qui sera le sujet de *Cœur de Paris*. Puis, la terre, sourde et profonde, rappelle aux hommes la force de la vie, en dépit de la malédiction des guerres : « La terre vivait malgré la mort de tant d'hommes. » Deux temps articulés par un moment charnière où le montage alterne symboliquement les images d'un homme semant au loin et celles de croix blanches alignées dans un cimetière militaire. D'après Jean Benoit-Lévy, *Peau-de-Pêche* propose une allégorie :

On pourrait, dans la première partie, accuser le film de pacifisme à outrance, et dans la seconde, de patriotisme exclusif. En réalité, il n'exprime, dans l'un et l'autre cas, que l'amour de la terre et du village, qui est en même temps l'amour de la paix et l'amour de la patrie⁵⁹.

59. Jean Benoit-Lévy, « Pourquoi et comment j'ai tourné *Peau-de-Pêche* », *Pour Vous*, mai 1929.



Edmond Flourey à la caméra, Jean Benoit-Lévy à droite, *Prosperité*, 1929

À cette fin, le cinéaste entreprend l'éloge des éléments fondamentaux de l'existence : le blé qui donne le pain, l'eau dont l'importance est constatée quand elle vient à manquer et l'amour qui produit la vie, car Lucie, au final, donne le sein à son nouvel enfant. Rien, ni la modernité, et en l'occurrence la TSE, ni les nationalismes, cause des guerres, ne peuvent rivaliser avec la vie elle-même. Le cinéaste, par conviction, transforme les discours contre la désertification des campagnes, en chant patriotique agraire.

Prosperité (1929)

Prosperité, réalisé en Alsace⁶⁰, est un long métrage en faveur de l'électrification des campagnes. Le film est interprété par des comédiennes déjà rencontrées dans *Peau-de-Pêche*, comme Simone Mareuil et madame Baume. La représentation valorise la description régionale en s'attardant

60. Cf. Odile Gozillon-Fronsacq, *Cinéma et Alsace, Stratégies cinématographiques, 1896-1939*, Paris, AFRHC, 2003, p. 332.

sur les caractéristiques architecturales, les costumes ou les coutumes. Jean Wiesbach revient dans son village natal pour succéder à son père décédé. Au cours des dernières manœuvres, il a découvert les progrès apportés par l'électricité dans les rendements de la ferme (traite des vaches, déchargement électrique des fourrages, etc.). Jean retrouve Gretel et le hasard fait qu'ils réalisent une légende alsacienne où il est dit qu'une jeune fille voit dans le reflet de la rivière, le visage de son promis. La mère de Jean trouve Gretel « trop moderne » car elle a été instruite à l'école ménagère. Jean l'épouse et contre l'avis de sa mère, introduit l'électricité à la ferme. L'utilisation des outils (scie, tondeuse, concasseur, hache-paille, pompe à eau, machine à coudre, cuisinière électrique, lessiveuse, etc.) se voit facilitée, mais la mère se refuse à les employer. Alors que Gretel se rend en ville, profitant du temps libre dégagé par les appareils qui exécutent les tâches ménagères, la mère insinue qu'elle pourrait y avoir des occupations douteuses. La jeune femme ne cachait qu'une prochaine grossesse et l'enfant qui naît ramène la paix au foyer. La famille se réconcilie en raison de la prospérité engendrée par le progrès et le récit s'achève alors qu'au cours d'une fête traditionnelle, la grand-mère vante à son petit-



Jean Benoit-Lévy assis au centre, tournage de *Prospérité*, 1929

fil, dont c'est l'anniversaire, les bienfaits de l'électricité.

Le film en son milieu est constitué par un inventaire détaillé et systématique où le maniement des appareils électriques est soigneusement décrit. Ce catalogue, qui constitue l'essentiel du contenu discursif, est scénarisé par l'entremise d'une réflexion sur la famille. La réconciliation finale, au cours d'une fête régionale, voudrait démontrer que, paradoxalement et contrairement aux préjugés, les outils de la modernité, en retenant les filles à la ferme, garantissent la perpétuation des traditions.

La Source (c. 1929)

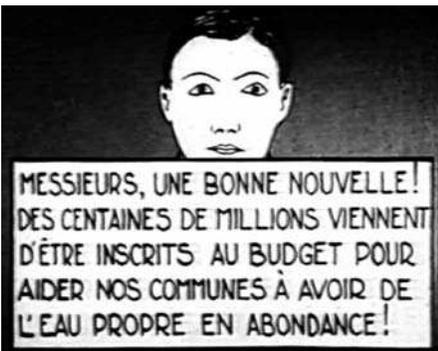
La Source, long métrage produit par le Comité national de défense contre la tuberculose, a été réalisé pour inciter les communes à entreprendre les travaux d'adduction d'eau. Un long prologue expose les différents systèmes antiques : égyptiens, romains ou arabes, alors qu'une carte affirme qu'en France, rares sont les communes bénéficiant d'une eau saine, fait qui expliquerait un des plus forts taux de mortalité d'Europe. Après ce préambule historique et statistique, le récit présente François (Raymond Guérin), ingénieur et Claude Tessier (M. Piera), instituteur et secrétaire de mairie. François voudrait que le maire entreprenne les travaux d'adduction qui relieraient la source au village de Clairefontaine. Mais le maire trouve que l'eau du puits suffit et s'intéresse plutôt aux spéculations sur le blé échafaudées par Martin (M. Cari). Les habitants du village sont invités par voie d'affiche à faire bouillir l'eau et à vacciner leurs enfants, car la typhoïde menace. Yvette (Renée Parme), la fille du maire, tombe malade. Alors qu'elle est la proie des fièvres, un incendie éclate et les pompiers, par manque d'eau courante, ne peuvent le maîtriser. Yvette propose de financer en partie les travaux d'adduction d'eau, grâce à sa dot. François persuade le conseil municipal et l'instituteur les informe qu'ils peuvent solliciter des subventions, prélevées sur les recettes des jeux et du pari mutuel. Yvette et François s'étreignent près de la source, un jeune enfant entre eux.

Le récit, contrairement aux précédents, ne met pas en scène les classes populaires mais décrit les agissements des notabilités : l'ingénieur, le maire et l'instituteur. L'ingénieur, à plusieurs reprises dans ce corpus, apparaît comme la figure idéalisée du progrès technique, tandis que l'instituteur possède un savoir social. Ensemble, ils peuvent influencer sur les élus afin de les détourner des mirages de l'argent facile et leur rappeler la

morale de leur fonction.

Les moyens métrages de propagande

Les moyens métrages de propagande, majoritairement entrepris à l'aube des années 1930, reprennent les directives des longs métrages. Les contenus sont explicites : il s'agit de faire connaître aux masses paysannes les réformes instituées en leur faveur.



Au pays du régime sec, 1930

Les films présentent aux agriculteurs les lieux où trouver l'information qui leur fait défaut. Laurent, dans *le Fumier de ferme* (1926), se procure au cercle agricole une documentation technique. Francis Gallois dans *la Chaux en agriculture* (1926), fait analyser sa terre à la station agronomique. Informées, les populations rurales peuvent influencer sur les élus pour qu'ils recourent aux aides de l'État. *L'Eau pure, l'assainissement, c'est l'hygiène, c'est le bien-être, c'est la vie* (1930) associe des images illustratives sur les bienfaits d'une eau saine et les méfaits d'une eau contaminée, à un grand nombre d'intertitres explicatifs. « Le ministère de l'Agriculture accorde des subventions aux communes qui désirent effectuer des travaux d'adduction d'eau potable, ces subventions peuvent atteindre 60 % du montant des dépenses. » Le film paraît conçu pour accompagner une conférence qui préciserait les procédures administratives. Les mises en scène, agrémentées de textes informatifs et de vues microscopiques, énumé-

rant des résultats chiffrés invérifiables, font du prescripteur, la personne instruite (instituteur, ingénieur ou professeur d'agriculture), le propagandiste de réformes pensées scientifiquement et devant contribuer au bien-être général. Dans *le Remembrement* (1932), le conflit qui oppose Justin et Mathieu est exposé dans une séance du conseil municipal. Les élus sollicitent l'aide de « l'ingénieur du génie rural » (dont la fonction remplace le nom) qui a déjà amené l'eau et l'électricité au village. Il vient faire une conférence dans la salle de la mairie pour expliquer les aides accordées par le ministère en faveur du remembrement. Et on imagine qu'au cours de cette conférence il pourrait projeter un document fort semblable à celui auquel nous assistons. Les films encouragent les agriculteurs à se regrouper en syndicat agricole ou en coopérative et à recourir au crédit. Le père de Denise, dans *Renâître* (1939), explique qu'ils ont pu financer les travaux parce qu'ils se sont regroupés en syndicat de l'eau.

Les relations de couple sont peu représentées dans les films spécifiquement agricoles car rares sont les personnages féminins, contrairement aux films d'hygiène sociale. À plusieurs reprises, les récits trouvent leur ressort dramatique dans un conflit entre générations. Les jeunes femmes, instruites à l'école d'enseignement ménager, introduisent à la ferme des exigences de confort et d'hygiène qui les opposent à l'immobilisme de leurs aînées. De bon conseil, elles sont facteur de progrès. Denise dans *Renâître*, par exemple, présente son père, spécialiste de l'adduction des eaux, à Philippe qui pourra ainsi rendre sa terre productive. L'instruction des garçons n'occasionne, quant à elle, aucune discorde, au contraire puisque leurs aînés se rallient aux méthodes nouvelles, assurés qu'elles accroissent le patrimoine. *Le Bon et le Mauvais Laitier* (1925), par exemple, oppose systématiquement les résultats économiques des méthodes vantées. Les films font de l'instruction la condition préalable au mieux-être social.

Les mises en abyme des actions d'éducation populaire ou de propagande, à destination des adultes, témoignent en images des dispositifs mentionnés dans les archives. Les films vantent l'action des camions affrétés par les conférenciers et qui circulent sur le territoire. Dans *Ce que m'a dit une cigogne* (1930), le chien Roland, pour secourir la vache Brunette qui se désole dans son pâturage trop maigre, vole un sac au camion exposition des potasses d'Alsace.

Les films d'orientation

Les titres décrivant les écoles d'agriculture sont également des films de propagande bien que leur forme soit documentaire. Ils ont été décidés par la commission pour inciter les nouvelles générations à embrasser la carrière agricole et concernent, en majorité, les écoles nationales qui délivrent un diplôme d'ingénieur. Dans *École nationale des eaux et forêts françaises* (1933), *École nationale d'horticulture de Versailles* (1933), *École nationale d'agriculture de Montpellier* (1933), *la Bergerie nationale de Rambouillet* (1935) ou *École nationale d'osiericulture et de vannerie de Fajl-Billot (Haute-Marne)* (1933), les institutions sont valorisées par le soin apporté à la lumière, aux cadres et aux mouvements de caméra. Dans un premier temps, nous découvrons les bâtiments et les alentours, puis les salles de cours où nous sont exposées les principales matières étudiées, liées aux spécialités des écoles. Parmi cet ensemble, une attention particulière est accordée à la présentation du *Centre d'enseignement agricole et ménager de Coëtlogon-Rennes (Ille et Vilaine)* (1929), dont la réalisation est antérieure. L'éducation des filles, d'après les documents, les conduit à se détourner des campagnes ; le film entend magnifier les travaux dont elles sont investies à la ferme et nous les découvrons maquillées, coiffées, aux chaussures impeccablement cirées, sublimes par la lumière, nourrissant les poules ou les lapins. La réalisation de *l'École de Cibeins* (1927) est peut-être due à la seule initiative d'Édouard Herriot, promoteur de la première heure de l'emploi du cinématographe dans l'enseignement. Il ouvre en personne le récit, assis à son bureau, et la lettre qu'il écrit rappelle que ces réformes sont inscrites dans un temps donné : « La ville de Lyon a créé l'école d'agriculture de Cibeins pour contribuer au développement de la France d'après-guerre... Donner à des jeunes gens une vie utile, saine et heureuse en rendant service au pays, voilà notre but⁶¹ ». *L'Agronomie au Maroc* (1934) incite les élèves diplômés de l'Institut national agronomique à poursuivre l'œuvre colonisatrice de la France. *L'Enfance à la terre* (1925) et *Artisanat rural, les ateliers ambulants* (1926) ont été entrepris en collaboration avec des membres de l'Enseignement technique. Ces deux films, parmi les plus anciens,

61. Parfois l'actualité se mêle à la propagande et on découvre les visages de personnalités politiques. Albert Lebrun, président de la République, visite la Bergerie qui fête le 150^e anniversaire de son troupeau mérinos dans *la Bergerie nationale de Rambouillet*, J. H. Ricard, le marquis de Vogüe et M. Brancher entrent à l'Hôtel de la Société des agriculteurs dans *Standardisation des fruits, légumes, premiers en emballages* et la photo du maréchal Louis-Hubert Liautey ouvre et conclut *l'Agronomie au Maroc*.



*Jean Benoit Lévy
amicalement
tuerres*



École de Cibeins, 1927,
cinémathèque du ministère de l'Agriculture

décrivent des structures mises en place pour les enfants (des ouvriers agricoles) n'ayant reçu qu'une instruction primaire généraliste. Le premier présente une ferme d'apprentissage pour les jeunes garçons de treize à dix-sept ans et le second, l'activité des camions ambulants utilisés par les écoles d'hiver et qui dispensent un enseignement postsecondaire pour les jeunes de dix-huit ans environ.

Les films d'enseignement

Les films destinés à la classe sont en nombre très réduit. *La Vie des abeilles* (1923), *la Vie des insectes* (1928), *la Soie* (1935), *l'Œuf* (1926) ou *De l'œuf au poussin* (1935) sont de courtes bandes aux intertitres très simples, conçus visiblement pour de jeunes enfants si l'on en juge par la typographie en gros caractères. Les montages réorganisent des images déjà assemblées et *la Soie*, par exemple, est agencé à partir de prises de vues réalisées pour *la Sériciculture*. Ce nouveau montage date de 1935 alors que les

images ont été enregistrées en 1925. Destinées à l'enseignement primaire, ces « leçons de choses » sont montrées indifféremment en zones urbaines ou rurales. *Hygiène du lait (filtration et pasteurisation du lait)* (1926), *la Destruction des campagnols* (1927), *Hybridation de la vigne* (1928), *l'Hyménée des roses ou l'hybridation artificielle* (1933) ou *Sélection et culture des semences porte-graine* (1934) s'apparentent aux films d'enseignement technique déjà abordés, ils supposent un niveau d'instruction élevé et pourraient avoir été entrepris pour les écoles nationales.

Les films d'enseignement postscolaire

Dans cet ensemble, près d'une quarantaine de titres correspondent à des enseignements postsecondaires, dispensés par des instituteurs ou des professeurs d'agriculture, dans des séances associant des adolescents et des adultes, se déroulant en dehors des travaux des champs, le week-end ou l'hiver. Bandes de courte durée, une dizaine de minutes au plus, elles sont, d'après leurs génériques, exécutées sous la tutelle d'une école nationale en collaboration avec un ingénieur agronome. Elles illustrent un savoir-faire et leur propos est limité à la seule leçon abordée. Dans *Arbres fruitiers de plein vent, plantation et tailles de formation* (1928), *le Prunier d'ente – taille de formation* (1928), *Utilisation d'un coin de terre, en trois parties, – travaux d'été, – travaux d'automne, – travaux d'hiver* (1934) ou *les Formes palissées dans les petits jardins* (1937), les images encadrent les gestes de la main accomplis par un expérimentateur avisé. La « série des cultures » : *Culture de la fraise* (1927), *du cornichon* (1928), *de la tomate* (1928), *du potiron* (1928), *du cresson* (1934), *du rosier* (1933), *de l'endive* (1934), *de l'asperge* (1934), *des noyers* (1934), *du melon* (1934), *des orchidées* (1935), *de l'artichaut* (1935) également très didactique, voudrait en présentant dans les régions des gestes et des variétés méconnues, en introduire la production. En raison de leur ancrage régional, les films décrivent, rarement il est vrai, une particularité locale qui relèverait aujourd'hui du document ethnographique. Dans *Culture de la fraise*, par exemple, après la récolte au val Saint-Germain et la vente au marché, le film s'achève sur une somptueuse fête de la fraise tournée au Plessis-Robinson où des jeunes femmes, précédemment présentées par la caméra, ont trouvé place sur les chars qui traversent la ville. *La Culture du cornichon* met en scène deux couples d'un certain âge, représentatifs sans doute des micro-entreprises familiales qui composent le paysage agricole français. *L'Ensilage des fourrages verts* (1927), *Prairie, herbages* (1931) en deux



Le cycle de l'œuf, 1930

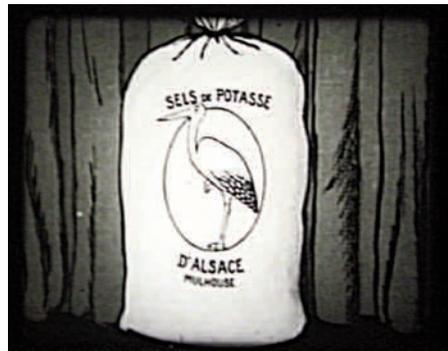
parties : *Importance en France et création et Entretien, fumure, amélioration et utilisation, la Culture du peuplier* (1934) ou *l'Exploitation rationnelle de la montagne* (1934), influent sur les habitudes et les gestes des agriculteurs pour modifier « rationnellement » les paysages des campagnes françaises.

Aux cultures végétales s'associent en nombre moindre les conseils en matière d'élevage. *La Sériciculture* (1925), réalisé en situation, est un document exceptionnel. Présentant la société Laguier à Cotignac, « maison fondée en 1887 », l'opérateur décrit très précisément les gestes et les procédés et s'attarde volontiers sur les visages et les personnes ou sur l'architecture de cette magnanerie provençale. Par contre, *Élevage moderne de la truite* (1930) ou *Carpes sélectionnées* (1930), centrés sur une présentation méthodologique, n'accordent pour le second, qu'un temps très court aux marchés locaux. Les films dits de zootechnie s'apparentent pour la plupart à des leçons vétérinaires. Dans *Opérations d'urgence sur les animaux à la ferme* (1925) ou *Petites opérations chirurgicales d'utilité à la ferme* (1925) nous assistons en temps réel à la saignée d'un cheval et à la castration d'un agneau ou d'un lapin. Tandis que dans *le Varon, ennemi de l'éleveur* (1932), la larve est

extirpée sous les yeux du spectateur. Films conçus pour un public de jeunes gens, tandis qu'*Une leçon de zootechnie, examen d'une vache laitière* (1929) paraît destiné aux jeunes femmes, tel que le suggère la présence d'adolescentes attentives autour du spécialiste. Le film a sans doute été réalisé à Coëtlogon, avec la série des « conserves » : *Conserves de viandes et de poissons* (1929), *Conserves de légumes* (1929), *Conserves de fruits* (1929), *Conserves de beurre et d'œufs* (1929), qui associait Jean Benoit-Lévy à madame Gatard, directrice de l'école⁶².

Les films commerciaux

Les frontières entre propagande, enseignement et éducation sont extrêmement perméables, conduisant par exemple dans *l'Olivier* (1931) à associer à un point de vue scientifique (l'oléiculture), un volet technique (la fabrication de l'huile d'olive) et pour finir une partie « vulgarisatrice » (les applications de l'huile d'olive). À l'image, il en résulte un film de propagande à la fois colonial (visite d'une exploitation à Sfax, en Tunisie) et commercial puisque la troisième partie fait incarner par des comédiens, les emplois possibles du produit (soulagement gastrique pour monsieur, soin du visage et du corps pour madame, etc.). Le film s'achevant sur l'image de deux femmes (une femme arabe et une femme occidentale) qui cueillent ensemble les fruits de l'arbre symbole de paix. D'autres titres ont à l'évidence été commandés par des entreprises privées et pourtant distribués par la cinémathèque du ministère de l'Agriculture. *La Récolte de la pomme de terre* (1927) ou *Ce que m'a dit une cigogne* (1930) vantent l'emploi des engrais fabriqués par les potasses d'Alsace. *La Culture du blé avec le nitrate de soude du Chili* (1928) ou *la Culture de la betterave (les effets du nitrate de soude du Chili)* (1930) louent l'utilisation d'un autre produit. Le premier des deux titres est introduit par une description très précise du déchargement

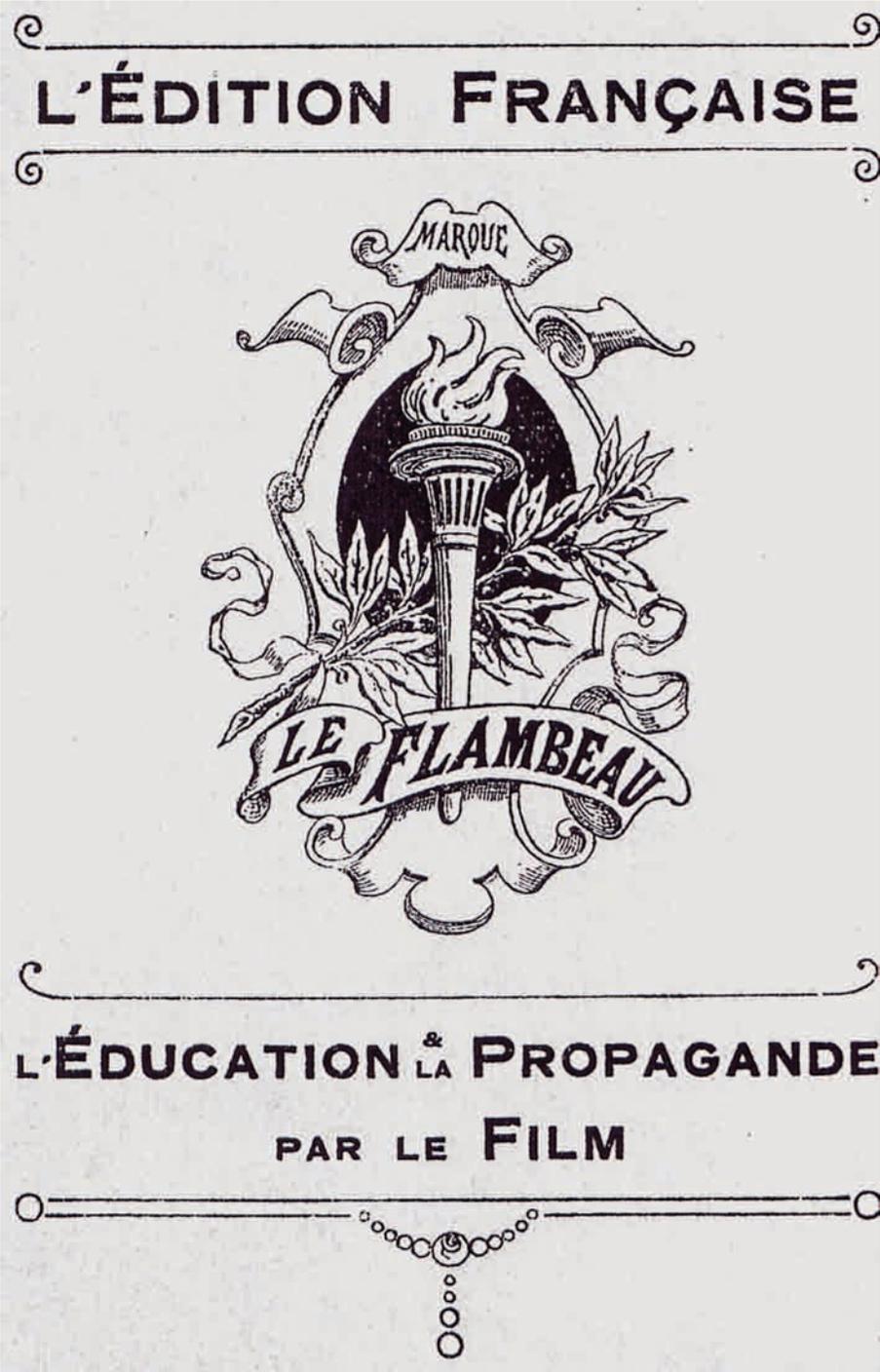


Ce que m'a dit une cigogne, 1930

62. Ces derniers titres reprennent la confrontation entre les générations, puisque l'héroïne Germaine, issue de l'école d'enseignement ménager, apprend à sa grand-mère à faire les conserves.

dans le port de Dunkerque où l'activité des dockers est magnifiquement cadrée. Et *les Explosifs en agriculture* (1927) pourrait avoir été commandé par la société des Explosifs Minelite. Ces films « commerciaux » viennent confirmer la présence dans les régions de conférenciers accrédités par des entreprises privées, officiant avec les membres de l'enseignement. On peut s'interroger sur la façon dont les agriculteurs décryptaient les enjeux des uns et des autres et devinaient, dans les conférences délivrées par les instituteurs ou par les professeurs d'agriculture, les intérêts de différents groupes de pression, politiques et économiques.

Le Corps cinématographique



En-tête du papier à lettres de l'Édition française cinématographique, société de Jean Benoit-Lévy, c. 1922

Le Corps cinématographique

L'étude a montré que la distinction entre « films de commande » et « films spectaculaires », et la hiérarchisation esthétique qui lui est habituellement associée, étaient à l'origine de la méconnaissance de l'œuvre. Inadéquate, elle empêchait de saisir qu'en dépit de formes multiples, longs ou courts métrages, documentaires ou fictions, une même volonté la sous-tendait : faire du cinéma un agent d'éducation à visée humaniste. En refusant la disjonction, la présente analyse a fait émerger la complexité du projet cinématographique qui, ainsi, a pu être restitué dans sa cohérence et son ampleur. La notion d'engagement, avancée par la recherche, se voyait aussi assurée puisque le cinéaste n'avait pas seulement répondu à une commande, il l'avait faite sienne. Or, un ensemble composé de trois longs métrages spectaculaires, réalisés dans l'entre-deux-guerres, et d'une vingtaine de courts métrages de danse, filmés dans les années 1950, ne paraissait pas issu des mêmes desseins. S'il ne pouvait être associé aux précédents, il permettait, par contre, de s'interroger sur la compréhension que Jean Benoit-Lévy avait du cinéma lui-même. Il aidait à restituer les traits d'une pensée, déployée tout au long de la période dans les conférences, et résumée lors de la parution des *Grandes Missions du cinéma*. En effet, bien qu'induite par la pratique, la réflexion n'en est pas moins théorique et à la lecture des textes ou au regard des engagements corporatifs, une proposition se discerne. Il semble qu'à la question : Qu'est-ce que le cinéma ? Jean Benoit-Lévy préfère celle, plus pragmatique : Que peut le cinéma ? La démarche d'« auteur » qui prévaut dans la composition du « Corps cinématographique » pourrait être appliquée rétrospectivement à l'ensemble du projet, puisque la chronologie établie ici reprend l'activité à son « origine ». Pourtant, il ne faudrait pas inférer du retour de catégories

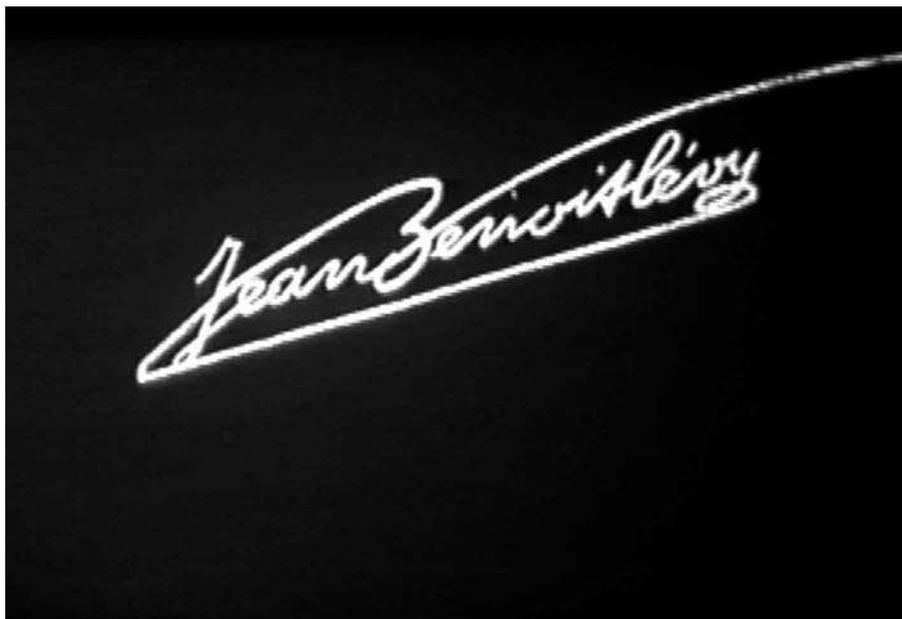


Signature animée, apposée en générique de fin, c. 1923

communément légitimées dans le champ des études cinématographiques, une structuration hiérarchisée, contraire aux observations précédemment énoncées.

L'auteur de films ?

À l'aube de sa carrière, le 18 août 1922, Jean Benoit-Lévy dépose les statuts d'une société, l'Édition française cinématographique, déclarée spécialisée dans la production de films d'éducation et d'enseignement. L'entreprise est sans doute décidée pour faciliter les procédures administratives et financières. En supprimant les intermédiaires entre les sources du financement et le réalisateur, elle encourage le développement quantitatif des productions et garantit sa liberté. L'indépendance paraît en effet au cœur de la démarche et assurément Jean Benoit-Lévy s'est attaché à mettre en place les moyens de l'autonomie. Lors d'une augmentation du capital, il déclare posséder des appareils de prise de vues et une voiture de grand gabarit. Lorsqu'il déménage en 1932 et quitte le 42 rue de Paradis pour le 18 rue Troyon, le journaliste venu le visiter signale l'existence de



Signature animée, apposée en générique de fin, c. 1932

bureaux pour le montage et d'une salle de projection « confortablement installée¹ ». Les dossiers constitués pour faire valoir des « dommages de guerre » en 1950, soulignent la présence d'une équipe à ses côtés : un dessinateur pour les schémas et les animations, André Leblanc (qui a succédé à Albert Mourlan), une monteuse, Suzanne Tauret, un chef opérateur, Edmond Floury et un assistant opérateur, Robert Ruth. Or, en raison de l'étendue de la production, près de trois cents titres, on peut supposer qu'ils lui étaient attachés quasi exclusivement. Le cinéaste reconnaît le rôle des collaborateurs de création et Marie Epstein est créditée comme co-réalisatrice pour les films spectaculaires. Cependant :

Cette équipe, comme toute équipe, doit avoir un chef. Le cinéma est, non seulement, une industrie, mais un art. Un film, résultat d'un travail collectif, doit rester une expression individuelle et servir l'idée d'un seul².

1. André Robert, « Dix minutes avec Jean Benoit-Lévy », *Marianne*, 2 août 1933.

2. Jean Benoit-Lévy, « L'amour du métier », conférence de 13 p., s. d., archives privées Jean Benoit-Lévy.



Jean Benoit-Lévy en tournage

Maître d'œuvre, Jean Benoit-Lévy a une conception artisanale de son métier. Néanmoins, l'importance conférée au geste cinématographique le conduit à formuler des théories pionnières :

Le terme exact pour désigner notre fonction, notre rôle, serait plus justement : « auteur de film ». Qu'est-ce qu'un auteur ? Celui qui conçoit et réalise une œuvre ! N'est-ce pas ce que nous faisons en concevant un scénario, en travaillant à son découpage, en assurant le montage³.

L'auteur de film est un auteur réalisateur :

Il s'agit en réalité d'un AUTEUR et d'un RÉALISATEUR. Auteur, parce que créateur, en ce sens que, même lorsqu'il n'est pas l'auteur de l'œuvre initiale, il doit assimiler son germe, son idée-force, en l'exprimant par des moyens purement cinématographiques. En

3. Pierre Gerin, « Le metteur en scène est-il l'auteur du film ? », 15 janvier 1937, archives privées Jean Benoit-Lévy.

écrivait son « découpage » l'auteur de film écrit en langage cinématographique, comme un musicien écrit en « notes » ce que lui inspire le livret. Réalisateur car il devient, pendant l'exécution, le chef de la collaboration technique qu'il doit connaître, bien entendu, dans ses moindres détails. La réalisation matérielle n'étant que le développement normal du découpage, on voit qu'il s'agit bien là d'une seule et même personne⁴.

Poursuivant les engagements de son oncle qui militait pour que soient appliquées aux œuvres cinématographiques les réglementations qui protègent les auteurs, Jean Benoit-Lévy est membre de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques. Et à deux reprises, il est confronté aux limites de la juridiction, face aux agissements des commerçants. En 1929, d'après *Pour Vous* du 18 avril, le cinéaste exprime son désaveu quant aux pratiques d'un exploitant qui n'a pas hésité à couper *Peau-de-Pêche*. La scène charnière où il associe, par la juxtaposition de travellings, des champs de blé et les croix de bois d'un cimetière militaire, a été « mutilée ». Dans *l'Ami du peuple* du 25 avril 1929, il revient sur l'événement et affirme sa regrettable banalité : « Les firmes éditrices ont le droit d'abîmer nos films. » Germaine Dulac avec *l'Oubliée* et Marcel L'Herbier avec *l'Argent* auraient rencontré les mêmes désagréments.

En 1937, le cinéaste est de nouveau confronté à une malversation. Il constate que pour s'assurer un double programme, un exploitant n'a pas hésité à raccourcir *la Mort du cygne* de près de vingt minutes. Il entame un procès et des dommages et intérêts lui sont accordés⁵ en octobre 1941, date à laquelle il est aux États-Unis. Malgré la conscience qu'il a de son métier et des droits inhérents à son statut de metteur en scène, Jean Benoit-Lévy se laisse abuser par Gregor Rabinovitch, le producteur de *la Mort du cygne*. Il lui cède ses droits pour un dollar, le 10 novembre 1941, pensant réaliser avec le producteur un autre film de danse consacré à Isadora Duncan. Le projet avorte et Gregor Rabinovitch, profitant de la libéralité acquise à peu de frais, décide de produire une version américaine de *la Mort du cygne* avec Margaret O'Brien. Jean Benoit-Lévy ne peut réfuter l'accord signé et le courrier qu'il échange avec René Clair est explicite :

4. Souligné dans le texte de la conférence : Jean Benoit-Lévy, « L'Auteur de film », 5 p., s. d., publié en une version remaniée dans Jean Benoit-Lévy, « La vie d'un film », *le Journal*, 27 mars 1936, archives privées Jean Benoit-Lévy.

5. Cf. Jean-Pierre Jeancolas, Jean-Jacques Meusy, Vincent Pinel, *l'Auteur du film, description d'un combat*, Arles, Actes Sud, 1996, p. 24 et p. 109.

Inclus le document témoignant de ma stupidité, il est évident que je l'ai signé sans le lire et il faut vraiment que je me sois trouvé dans des circonstances bien tragiques pour signer un tel papier. Je vous remercie de votre bonne intention, mais je crois qu'il n'y a véritablement rien à faire. Peut-être pourrait-on obtenir des collègues américains qu'ils disent au moins dans leurs communiqués à la presse que je suis l'auteur du film initial français [*la Mort du cygne*] et non Rabinovitch⁶.

Les Artisans d'art du cinéma

Jean Benoit-Lévy a accepté diverses responsabilités au sein d'associations qui protègent les droits des réalisateurs de films de fiction et il est vice-président du Syndicat des techniciens de la production cinématographique⁷. En devenant le président du Syndicat des artisans d'art du cinéma, créé le 7 mai 1937, il associe à ses actions liées aux films spectaculaires, des engagements en faveur du documentaire. Le syndicat a été créé pour :

resserrer les liens professionnels entre ses membres agissant pour la plupart en producteurs indépendants de documentaires, définir la profession en la plaçant résolument sur le terrain artisanal, protéger en toutes circonstances, les intérêts de ses membres, leur faciliter l'exercice de leur activité⁸.

Le syndicat réunit la plupart des documentaristes importants de cette fin des années trente. Jacques Berr, Jacques Brunius, Maurice Cloche, Louis Cuny, Jean Epstein, Marcel Ichac, Georges Labrousse, Pierre Lafond, René Lucot, Robert Mairaud, Pierre Potentier, Raymond Ruffin, André Sarrut, René Smot et Eliane Tayar constituent l'essentiel de ses adhérents. Poursuivant des pratiques déjà expérimentées par Ciné-Liberté⁹, lors du Front populaire, ils décident de lui adjoindre une coopérative du même

6. Lettre de Jean Benoit-Lévy à René Clair, 18 décembre 1945, archives privées Jean Benoit-Lévy.

7. Cf. Pascal Ory, *la Belle Illusion*, Paris, Plon, 1994, p. 91.

8. Anonyme, « La coopérative des Artisans d'art du cinéma », *Revue du cinéma éducateur*, numéro spécial, mai 1939, p. 28.

9. Cf. Jean-Pierre Jeancolas, *Quinze ans d'années trente*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2005 et Pascal Ory, *op. cit.*

nom, soit les Artisans d'art du cinéma, présidée par Jean Benoit-Lévy et avec comme vice-présidents Germaine Dulac et Marcel L'Herbier. À travers ses films, le cinéaste, à plusieurs reprises, faisait l'éloge des structures coopératives. Au temps de Ciné-Liberté¹⁰, il a déjà marqué son intérêt et son nom était apposé sur la plaquette de présentation du comité Émile Cohl/Georges Méliès¹¹, fondé sous l'égide de l'association, avec ceux de Louis Aragon, René Clair, Jean Gabin, Gaston Modot, Léon Moussinac, Jean Painlevé, Jean Renoir, Charles Spaak et Maurice Tourneur. Ciné-Liberté finançait par ailleurs *les Bâtisseurs* de Jean Epstein, film de propagande en faveur des métiers du bâtiment. Les Artisans d'art du cinéma ont ajouté à la section documentaire de la coopérative, une section « grand film » et Jacques de Baroncelli les a rejoints. Ils bénéficient des protections politiques et institutionnelles édifiées par Jean Benoit-Lévy et reçoivent commande de quatre sujets¹² pour la section française de l'Exposition internationale de New York, en 1939. La coopérative trouve ses modèles dans l'expérience communiste évoquée, mais se réfère aussi à ce qui se déroule outre-Manche. Une soirée très officielle a été organisée sous la présidence du ministre du Commerce extérieur de Grande-Bretagne et du ministre secrétaire général de la présidence du Conseil, pour entériner les liens tissés entre les Artisans d'art du cinéma et le General Post Office Film Unit de Londres. Jean Benoit-Lévy, dans son discours d'ouverture, salue les activités de John Grierson et d'Alberto Calvacanti, en faveur de ce qu'on nomme aujourd'hui le documentaire de création. Le syndicat et la coopérative des Artisans d'art du cinéma ont, à la veille de la guerre, pris l'initiative d'une grande pétition tendant à assurer la défense du documentaire français. Malheureusement, malgré les prestigieuses signatures, l'effort est rendu vain en raison de l'entrée en guerre.

10. L'association émane de la Maison de la culture de Paris où sont représentés entre autres la musique, le théâtre, la littérature et qui a un rayonnement important auprès des intellectuels. Les statuts de Ciné-Liberté paraissent le 14 août 1936 et définissent l'association comme « une vraie coopérative de techniciens, d'ouvriers, d'artistes qui, ensemble, en plein accord, réalisent des actualités populaires, des documents et des films romancés ». Cf. Raymond Chirat, *Ciné 36, Mémoires d'en France, 1936-1939*, Paris, Maison de la culture de Créteil, Éric Losfeld, s. d.

11. Archives privées Émile Cohl, famille Courtet-Cohl.

12. *Métiers du dimanche* de Jacques Brunius et Georges Labrousse, *Neiges de France* de Marcel Ichac et Raymond Ruffin, *Artères de France* de Jean Epstein et René Lucot, *Made in France* de Jacques Berr et Pierre Lafond.



Jimmy Gaillard, *le Printemps*, 1935

Les films d'auteurs

Autant d'éléments qui certifient l'acuité de la conscience du réalisateur, engagé à la fois au sein de groupements corporatifs, et s'interrogeant quant aux spécificités d'un langage ou d'une écriture cinématographique. Les deux longs métrages spectaculaires, *Jimmy bruiteur* et *Cœur de Paris*, rendent compte de ces questions, puisqu'ils y puisent la matière même de leurs ressorts dramatiques. En effet, Jean Benoit-Lévy et Marie Epstein articulent, grâce au montage, des rencontres inusitées entre les images et les sons. Tandis qu'avec *Feu de paille*, portrait dramatique d'un enfant d'acteur, devenu acteur lui-même, ils situent leur récit dans le monde du cinéma. Dernier film réalisé avant-guerre et qui paraît se référer aux précédents, puisque pour la plupart ils comprennent d'importants rôles confiés à de jeunes enfants.

Jimmy bruiteur (1930)

Jimmy bruiteur, « contraste entre les faux bruits du théâtre et les vrais bruits de la nature », est produit par Jean Benoit-Lévy et co-réalisé avec Marie Epstein. Jimmy (Jimmy Gaillard) est élevé par son grand-père Oscar la pistole (Alex Bernard), bruiteur au théâtre Noisy Folie. Oscar, après avoir illustré l'attaque d'un train par des Indiens, n'a pas entendu le mousquetaire qui lui réclame des coups de feu. Victime de surdité, il ne pourra plus exercer son métier. Jimmy le remplace au th tre et se fait engager alors qu'on annonce un grand gala avec Maurice Chevalier. L'enfant bruite un numéro de force interprété par un hercule et une adaptation très libre du Cid ; ses erreurs provoquent les rires de l'assemblée et la fureur des comédiens. Alors que dans les coulisses, ils tentent de l'attraper, le patron désespéré découvre qu'il s'est fait rouler par un impresario escroc, car Maurice Chevalier ne viendra pas. Jimmy propose de le remplacer et sur scène commence un numéro d'imitation très r uss . Sauvant le directeur de la faillite, le garçon est récompensé et il peut acheter un tuyau acoustique pour son grand-père. Ils l'essayent dans les champs environnants, découvrent la beauté des sons naturels et constatent la relativité de l'ou ie humaine : « La fourmi qui travaille, la fleur qui pousse font leur bruit comme tout le monde, mais nous n'avons pas l'oreille assez fine pour les entendre. » Au final, Oscar et Jimmy s'accordent à trouver que les sons produits au th tre valent ceux de la création : « Le bon Dieu, il est plutôt calé, il connaît le métier. »

Film très attachant en raison de l'interprétation de Jimmy Gaillard et qui reprend la plupart des thématiques chères à Jean Benoit-Lévy. L'opposition nature/culture déjà rencontrée est ici transformée en un éloge os , qui fait de l'art, et de l'art du spectacle en particulier, l'égal des œuvres divines.

Cœur de Paris (1931)

Cœur de Paris, également interprété par le jeune Jimmy Gaillard, joue à nouveau des relations entre images et sons.   l'instar du pr c dent, les cinéastes mettent en scène les discordances rendues possibles par le montage, à une époque, où leurs contemporains font majoritairement l'apologie du son synchrone.



Jean Benoit-Lévy et Marie Epstein, *Cœur de Paris*, 1931



Jimmy Gaillard et Jean Benoit-Lévy, *Cœur de Paris*, 1931

Un guide conduit une longue voiture touristique dans la cour d'un immeuble typiquement parisien. Les touristes s'ébahissent devant Tuteur (Jimmy Gaillard) et ses camarades qui se livrent à toutes sortes d'excentricités. Cependant, lorsqu'ils apprennent qu'ils ont été présentés comme des apaches, les jeux se transforment en rixes. Tuteur, apaisé, monte dans la voiture et commente la visite de la capitale. Assuré par son succès, il décide de créer sa propre agence de voyages et son premier et unique client est un Américain de passage, représentant en boules Quiès. L'enfant le conduit chez Nestor, une ginguette où nous découvrons Jeannette, sa sœur aînée, courtisée par un camelot prénommé Gustave. La nuit est tombée, le père de Tuteur, policier de son état, accepte de louer une chambre à l'Américain. Le lendemain, le touriste apprend le français grâce à des disques que Tuteur et sa mère parodient. Le garçon le mène à la commune libre de Montmartre où ils assistent à une « course de cousettes », à laquelle participe Jeannette, et des vues documentaires pittoresques sont intercalées à la fiction. La jeune femme coince son talon, Gustave ramasse le soulier et ne lui rendra que si elle met fin aux assiduités de l'Américain. Elle accepte de prendre le thé avec le touriste et elle n'entend qu'à moitié sa déclaration, car elle enfonce et retire de ses oreilles les boules Quiès. Gustave doit participer à un concours d'éloquence des camelots parisiens, mais au plus mal, il est remplacé par Tuteur qui entreprend une démonstration des bouchons d'oreilles et l'illustre en se référant au combat d'Ulysse contre les sirènes. L'auditoire qui le suit dans ses déclarations, les essaye, et le spectateur à son tour est partagé entre le silence et le son. Le père Jasmin, violoncelliste aveugle, a son instrument écrasé par une calèche. L'Américain compatissant propose d'organiser un gala en sa faveur. Tuteur, par ses commentaires, voudrait lui faire accroire qu'il joue à l'Opéra, mais l'aveugle reconnaît les habitants du quartier à leur bruyante et sympathique vulgarité. Tuteur offre à Gustave les 10 % que l'Américain lui a concédé suite au marché contracté grâce à son éloquence. Le camelot pourra ainsi acheter un magasin et le père accepte de lui donner sa fille. L'Américain, voyant Jeannette lui échapper, disparaît, tout en donnant rendez-vous au garçon à l'embarquement des paquebots, au Havre. La famille, dans la longue voiture touristique du début du film, l'accompagne au train. Ils sortent probablement du mariage car Jeannette est vêtue d'une robe de mariée. Le garçon se refuse à abandonner les siens et, sans qu'ils s'en aperçoivent, reprend sa place dans la voiture. Enfin réunis, ils entonnent le refrain qui déjà a ponctué le récit, « le Cœur de Paris ».

LE CŒUR

SCÉNARIO ET
RÉALISATION DE

J. BENOIT-LÉVY
ET
MARIE EPSTEIN

DE
PARIS

AVEC LA COLLABORATION DE C. F. TAVANO



FILM PARLÉ
FRANÇAIS

Musique et chansons E. FLAMENT



AVEC L'INTERPRÉTATION DE

JIMMY

PIERRE FINALY - SIMONE MAREUIL
L.-ROGER MAXIME - BLANCHE BEAUME



— Studio Éclair à Épinay —
Enregistrement TOBIS-KLANG-FILM

||| ■■ ÉDITION ■■ |||
pour le monde entier
63, av. des Champs-Élysées

SYNCHRO-CINÉ

Un scénario très proche de ceux qu'écrira Jacques Prévert pour son frère Pierre et la similitude n'est peut-être pas fortuite. Jean Benoit-Lévy a employé Maurice Baquet pour *Hélène* et *Altitude 3200* et ce dernier témoignera de son estime pour le cinéaste. En 1931, Jacques Prévert a écrit pour Yves Allégret le scénario de *Prix et profits*, plus connu sous le titre *la Pomme de terre*, un court métrage réalisé pour la Coopérative de l'enseignement laïque de Célestin Freinet. Le nom de Jacques Brunius, proche de Ciné-Liberté et des frères Prévert, apparaît parmi les membres de la coopérative des Artisans d'art du cinéma. Et le personnage interprété par Mady Berry (comédienne de *la Maternelle* et de *la Mort du cygne*) dans le film de Marcel Carné et Jacques Prévert, *les Portes de la nuit* (1946), paraît tout droit sorti d'un film de Jean Benoit-Lévy.

Feu de Paille (1939)

Feu de paille est l'adaptation, par Jean Benoit-Lévy et Marie Epstein, d'un roman d'Henri Troyat, *Grandeur nature*, en collaboration avec l'auteur. Antoine (Lucien Baroux) est acteur. Adeptes de la déclamation, il est depuis longtemps au chômage lorsqu'il apprend qu'on cherche un jeune



Document d'exploitation, *Feu de Paille*, 1939

18^e Année. N^o 2334.

16 pages. — 50 centimes.

IMPRIMÉ EN FRANCE

11-11-39

LE FILM COMPLET DU SAMEDI

FEU DE PAILLE



avec
Lucien Baroux
et Orane Demazis

d'après le roman de Henri Troyat
"GRANDEUR NATURE"

Film de J. Benoit Lévy
distribué par C.F.C.
raconté par A. et P. Hot.



Jean Fuller, *Feu de paille*, Cinémonde, n° 595, 27 mars 1940



Aimos, Gaby Basset, Lucien Baroux, *Feu de Paille*, 1939

garçon pour un rôle au cinéma. Malgré les réticences de son épouse (Orane Demazis), qui le préférerait avocat ou médecin, acculé par les dettes, il conduit son fils Christian (Jean Fuller) au devant du réalisateur. L'enfant, formé par son père, joue à l'acteur et cabotine. Le metteur en scène, grâce à une ruse, parvient à libérer la spontanéité de l'enfance et l'engage. Poussées par leur curiosité, les voisines (Jeanne Fusier-Gir) ont accompagné la mère dans sa visite des studios de tournage. Leur ignorance gêne l'enfant qui en éprouve de la honte. Envoûtée par le succès du garçon, la famille se désintéresse d'Antoine qui pourtant a été engagé pour faire des « synchros » à la radio. Il fait valoir son statut de père et obtient une figuration dans *le Prince Mirka*, alors que son fils s'est vu confier le rôle éponyme. Immobilisé par la peur ou l'orgueil, Antoine quitte le plateau bafouillant. Désesparé, il s'épanche au café auprès d'un ami (Aimos) et s'apprête à trouver du réconfort dans les bras d'une jeune femme (Gaby Basset) qui exerce le métier d'agent. Retenu par la vanité plus que par les scrupules, il constate : « Ce n'est pas très beau un homme quand on le voit grandeur nature. » Abandonné des siens, il accepte la tournée qu'elle

lui propose et cède à ses avances. Il décide de rentrer lorsqu'il apprend que la soirée de présentation du *Prince Mirka* s'est révélée un échec. L'enfant a attrapé la fièvre, après avoir erré sous la pluie durant la nuit, et la couronne de carton-pâte a échoué dans un caniveau. Rassérénié, Christian brigue d'interpréter Bonaparte enfant. Antoine l'accompagne aux essais et réprimande le réalisateur pour ses déclarations : « L'enfant n'est plus enfant, mais ce n'est pas un artiste. » Il lui laisse croire qu'il a obtenu le rôle, tandis que, responsabilisé par les événements, il cherche un emploi stable. L'enfant ayant découvert le subterfuge, voudrait quitter le domicile familial. Néanmoins, il évite les pièges d'un impresario véreux et se rend à la Comédie Française où son père a été engagé. Le découvrant dans le rôle du souffleur, le jeune garçon décide de tolérer ses mensonges, reconnaissant qu'il travaille pour les nourrir. Christian reprend sa place aux pieds de l'immeuble, parmi les enfants.

Feu de paille, dernier film réalisé avant guerre, revient sur la place de l'enfant acteur. Au cours des conférences, Jean Benoit-Lévy abordait volontiers cette question centrale, puisqu'au cœur de nombre des films d'enseignement ou d'éducation. Toutefois, *Feu de paille*, en décrivant les ressorts de l'âme humaine, sa vaste propension à la vanité et les désastres qu'elle engendre, développe aussi un réquisitoire contre les milieux du cinéma, en prenant soin de les différencier du monde du théâtre. Comme dans *Jimmy bruiteur*, les cinéastes s'amuse du pittoresque des théâtres populaires et paraissent avoir de la compassion pour ces artistes au talent incertain, mais à la passion réelle. Le théâtre, d'après eux, serait encore le lieu de pratiques solidaires, contrairement au cinéma, où les carrières se font et se défont, et où les acteurs disparaissent plus rapidement sans doute que les étoiles filantes.

Les films de danse

Au lendemain de la Seconde Guerre, Jean Benoit-Lévy parvint à intéresser Richard de Rochemont et sa société March of Time à la réalisation de films de danse. D'après les archives conservées, March of Time a signé un contrat avec la société Vita films dont Jean Benoit-Lévy est le président. Vita film est déclarée affiliée à la MAIC (Maîtrise artisanale de l'industrie cinématographique), « formée en 1938 comme une coopérative de techniciens et de créateurs », dirigée par Cohen-Séat, sans indication

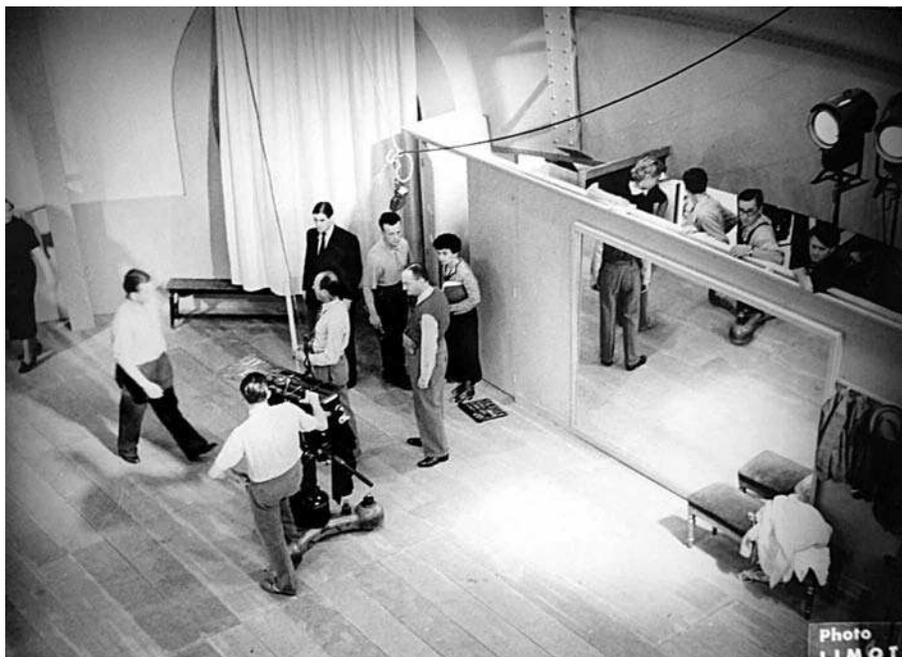
de prénom. Sans doute Gilbert Cohen-Séat, le fameux auteur d'ouvrages philosophiques parus dans l'après-guerre, consacrant la notion de filmologie, et dont le nom est déjà apparu dans les comptes-rendus des réunions du CIDALC. Vita film a passé un accord avec l'Édition française cinématographique, dont le gérant est alors Edmond Floury, le chef-opérateur attitré des films de commande. Celui-ci engage Jean Epstein en date du 30 mars 1951,

en qualité de conseiller artistique et technique ainsi que d'administrateur de production pour une série de 13 films de court métrage [...] dédiés à la danse¹³.

Les films sont dits « entièrement payés à l'Édition française cinématographique par l'acheteur étranger (MOT *via* Vita film) ». Jean Epstein est intéressé aux résultats et le contrat lui concède « le quart du montant des économies » réalisées, en rapport avec le devis établi. Marie Epstein, quant à elle, est engagée comme assistante de réalisation et d'après les courriers, elle accompagne Jean Benoit-Lévy du tournage au montage. Une première série de ballets est réalisée dans le courant de l'année 1951 et cinq titres sont ajoutés en 1952. Jean Epstein obtient de la télévision française des arrangements financiers facilitant la location des studios des Buttes-Chaumont, avec leur matériel et leurs techniciens associés, et en contrepartie, les films sont diffusés sur les antennes de l'ORTF. Jean Benoit-Lévy confie par la suite la distribution à la CODIC, société administrée par Marcel de Hubsch, Pierre Braunberger et Jacques Schitz. La CODIC regroupe des sociétés de production spécialisées dans le court métrage dont certaines existaient déjà dans l'entre-deux-guerres : « Air film, Atlantic film, Bloc-notes films et Ciné-reportage, Films spécialisés Éclair, Films Étienne Lallier, Films Jean Mineur, Films du Panthéon, Forces et voix de France, Société d'applications cinématographiques et Tadié cinéma. » Autant de catalogues de films majoritairement non étudiés et cités ici pour mémoire, aux fins d'une histoire du documentaire français encore à écrire.

Les archives françaises du film conservent vingt titres d'une dizaine de minutes chacun, qui tous sont sauvegardés. Les chorégraphies sont dues à Jean Guelis (*French Cancan*), Françoise Adret (*la Noce à Monaco*), Jean-

13. Archives privées Jean Benoit-Lévy et fonds Jean et Marie Epstein, 187B41, Cinémathèque française.



Jean Benoit-Lévy et Marie Epstein en studio, photographie de Limot, 1951

Jacques Etchevery (*la Mystérieuse Fatima* et *la Surprise*), Jean-Louis Barrault (*l'Homme nature*), Jean Babilee (*le Poignard*), Léone Mail (*Agence matrimoniale*, *Deux maîtres pour un valet*, *le Malade imaginaire*, *Quartetto*, *la Ruche* et *les Jouets*) et Janine Charrat (*le Jour et la nuit*, *la Ballade de Chopin*, *la Belle au bois dormant*, *la Jeune Fille aux allumettes*, *la Mort de Mimi Pinson* et *Une yankee aux Champs-Élysées*). *La Ruche* et *les Jouets* sont deux ballets d'enfants et le premier pourrait avoir été désiré parce qu'il évoquait l'univers de « La Reine des abeilles », ballet interprété par la jeune Janine Charrat dans *la Mort du cygne*. *Le Poignard* est le plus renommé de ces courts métrages, le seul qui aujourd'hui est parfois montré, sans doute parce que sa chorégraphie et son thème : un crime passionnel, servi par un découpage très stylisé, en font un ballet moderne. Néanmoins, d'autres titres méritent de retenir l'attention. La caméra est très mobile, elle joue des obliques et des fausses perspectives, des portes qui ouvrent sur des découvertes sans profondeur, et n'hésite pas parfois à filmer de l'autre côté du décor. Les sujets « parodiques » demeurent à mon sens les plus plaisants. L'univers du ballet intitulé *Quatorze juillet*, par exemple, semble se référer au film du même nom de René Clair, monde léger et festif fait d'amourettes et de lampions. *La Jeune Fille aux allumettes* et *les Jouets* évoquent ensemble le film de Jean



Une yankee aux Champs-Élysées, 1951

Renoir, interprété par Catherine Hessling. *Une yankee aux Champs-Élysées* rappelle *Un Américain à Paris*, réalisé la même année, et le court métrage trouve dans les poncifs, l'audace de ses inventions. Le décor dans lequel évolue la jeune Américaine (Janine Charrat), composé à partir d'agrandissements photographiques, associe tour Eiffel, Sacré-Cœur et Arc de triomphe. Elle croise des Parisiens typiques et pourrait se perdre dans les bras d'un marlou de Montmartre. Elle s'endort sur un banc et les gros plans de son visage alternent avec des vues documentaires de la capitale. *La Mystérieuse Fatima* est situé dans un univers de fête foraine et les stéréotypes sont largement appuyés par les décors et les situations dansées. *Le Congrès de la danse* se déroule dans un aéroport et les danseurs en transit affirment leur identité nationale au moyen des danses : flamenco, french cancan, jazz, etc. *Le Jour et la Nuit*, plus symbolique, oppose une blonde à une brune pour illustrer le combat des astres, dans un ballet à l'ambition très moderne. La caméra, dans les ballets « classiques », paraît enchaînée aux conventions ou aux déplacements des danseurs, le plus souvent une dizaine, au détriment du pittoresque des situations, induites par les narrations ou les décors d'Alexis de Giers. *Quartetto* par exemple est un « chassé-croisé » à quatre danseurs, *la Ballade de Chopin* une « suite



Jean Babillee, *le Poignard*, 1952

vénitienne », *la Surprise* est inspiré des pastorales versaillaises sur une musique de Jean-Baptiste Lulli, *la Belle au bois dormant* a un récit attendu et *le Malade imaginaire* ou *la Noce à Monaco*, centrés sur les danseurs, achoppent à représenter l'humour des situations. *L'Homme nature*, par contre, demeure un mystère. Les rushs non montés, conservés par les Archives françaises du film, exposent en négatif le corps nu de Jean-Louis Barrault.

Pour ce projet, qui trouve probablement ses nécessités dans sa rencontre avec Serge Lifar à l'Opéra de Paris, lors de *la Mort du cygne*, Jean Benoit-Lévy a sollicité des chorégraphes et des danseurs de renom. Il a fait écrire une vingtaine de ballets sur des musiques empruntées à Mozart, Chopin, Lulli, Tchaïkovsky, Rossini, Paganini, Mendelssohn et arrangées par des compositeurs comme Richard Blareau ou Jeannine Rueff. Il a également sollicité Jean Wiener et Yvan Kogan-Semenoff pour des compositions originales. De nouveau, il choisit de produire un ensemble multiple, vingt films plutôt qu'un seul, comme s'il se refusait à l'idée de « l'œuvre ». Néanmoins, si le geste est fragmenté, il n'en produit pas moins une figure et manifestement la plus abstraite qui soit. Chaque court métrage s'attache à déployer un univers au moyen des décors ou des costumes, parfois transfigurés par la lumière. La caméra n'enregistre pas seulement des ballets, elle doit restituer une beauté incarnée. À cette fin, elle s'accorde aux déplacements des danseurs et la phrase visuelle, accentuée par le montage, est faite de déplacements ou d'arrêts, d'espaces ouverts ou clos, de temps longs ou courts. La caméra, en enregistrant les corps, dévoile l'essence du vivant tandis que l'écriture visuelle chorégraphique rend visible l'incarnation. Le cinéma donne forme à une sensation mouvante c'est-à-dire à l'émotion.

*Les Archives filmiques
ou le corps de l'histoire*



Boîte de film et étiquette au nom de Jean Benoit-Lévy, Archives françaises du film

Les Archives filmiques ou le corps de l'histoire

Si « l'histoire [...] est une certaine manière pour une société de donner statut et élaboration à une masse documentaire dont elle ne se sépare pas¹ », sa légitimité n'est pas uniquement épistémologique, ce n'est pas « seulement un problème intellectuel et scientifique, [c'est] aussi un problème civique et même moral² ». L'étude, tout en s'appuyant sur des propositions méthodologiques ou historiographiques, a interrogé un certain nombre des présupposés concernant le cinéma et la société française dans l'entre-deux-guerres. Les éléments acquis d'une histoire sociale et culturelle ont ainsi été réexaminés, grâce à l'étude d'un trajet singulier, tandis que celui-ci, rétabli dans un milieu composé d'intellectuels ou de politiques de renom, contribuait à réévaluer le cinéma éducateur, un genre négligé ou déprécié.

Dans un premier temps, l'œuvre, puisque rapportée à une personne, se donne comme un tout déjà constitué. Une période est définie d'emblée, avec ses dates charnières, celles de la naissance et de la mort, et en l'espèce, confrontée au temps de l'histoire puisque malmenée par deux conflits mondiaux. La recherche s'est efforcée d'éviter les conclusions

1. Michel Foucault, *l'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 14.

2. Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1993, préface de Jacques Le Goff, p. 10.

téléologiques, cette « illusion biographique » décrite par Pierre Bourdieu³, qui interprète le flux des événements en lien avec la vie, comme un cheminement dont l'achèvement est l'accomplissement de l'individu. L'étude toutefois, ne peut systématiquement refuser la part de projet qui veille chez certains et qui est l'expression choisie pour exercer la liberté. En effet, pourquoi une œuvre, quelle qu'elle soit, si ce n'est en raison d'un désir d'auteur ? L'être projeté dans un réel qui le déborde, souhaite rendre cohérente la série discontinue des événements. Volonté d'unité propre à chacun, que l'historien décèle et qu'il restitue non pas comme un préalable, mais comme le produit d'aléas. L'œuvre, si elle est de fait, c'est-à-dire constatée dans sa matérialité, « ne peut être considérée ni comme une unité immédiate, ni comme une unité certaine, ni comme une unité homogène⁴ ». Elle est énoncée par l'opération qui la décrypte ou l'interprète et qui fait coexister dans un même récit des épisodes divers ou en l'occurrence, des films aussi différents que *la Fleur artificielle* et *la Mort du cygne*, réunis pourtant parce que déployant des problématiques analogues.

La subdivision du corpus, en fonction de catégories, apparaît *a posteriori* comme un des moments essentiels de la démarche réflexive. En effet, les intitulés : « corps biologique », « corps social urbain et rural » ou « corps cinématographique », décidés suite à l'étude des archives papier et à la vision des films, ont permis d'associer des films de genres ou de factures divers. En raison de l'importance quantitative de l'ensemble, l'analyse s'est ensuite appuyée sur des catégories génériques usuelles, comme longs ou moyens métrages, fictions ou documentaires. Critères spécifiques aux objets audiovisuels qui induisent tout autant des registres formels ou esthétiques, que des traits économiques liés à la production ou à la diffusion. La réitération d'occurrences, à l'intérieur d'un même ensemble, a permis d'identifier des systèmes de régulation qui autrement ne seraient pas apparus. Les films composant le « corps biologique », par exemple, étaient manifestement destinés à un public féminin, tandis que les films du « corps social » semblaient conçus pour des spectateurs masculins. La répartition rendait également perceptible l'évolution d'un item à l'intérieur d'un groupe. Le discours nataliste, prétexte majeur du « corps biologique », évoluait manifestement au cours de la période puisque *la Maternelle* nuancait les assertions propagandistes développées dans *Maternité*.

3. Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 62-63, 1986, pp. 69-72.

4. Michel Foucault, *op. cit.*, p. 35.

Chaque série, envisagée pour elle-même et en relation avec les autres, pouvait advenir dans le récit mis en place par l'étude, avec sa propre chronologie. Des temporalités multiples coexistaient malgré la linéarité de l'écriture. La durée la plus longue relevée est apparentée à l'histoire des idées. Les films découlent d'une histoire de l'éducation et de l'emploi des images dans la transmission des connaissances codifiées aux XVIII^e et XIX^e siècles⁵. Durée étendue dans laquelle l'œuvre s'insère et qu'elle peut elle-même engendrer, puisqu'elle constitue un des premiers temps du documentaire en France ou encore, un moment fondateur du cinéma de propagande au XX^e siècle⁶. Les idéologies contemporaines des films se déploient, pour leur part, dans une chronologie de moyenne amplitude. Très influentes au lendemain de la Première Guerre, elles s'avèrent inaptes à assurer leur pérennité et disparaissent au tournant des années 1930. La conférence illustrée, forme dans laquelle s'est incarnée l'entreprise vulgarisatrice, réanimée au début du XX^e siècle grâce au cinéma, est reléguée en raison du passage au film parlant. Mouvement médian, dont la croissance et le déclin s'opèrent en quelques dizaines d'années et qui de plus comporte un moment critique, un tournant amorcé au début des années 1930. Les films ont eux aussi une durée propre où interfère le temps développé dans les narrations et celui de leur mise en œuvre. *Il était une fois trois amis*, par exemple, joue sur plusieurs registres temporels en faisant coexister le présent et le passé des faits racontés. Et, parce qu'il avait été entrepris en 1927, le film confirmait aussi le transfert de prérogatives entre deux organismes, puisqu'à cette date la cinémathèque du Comité national de défense contre la tuberculose devenait le dépositaire des films de prévention contre la syphilis. D'autres encore, tel *Prospérité*, tentaient de concilier temps passés et futurs, ou tradition et modernité. Autant de durées envisagées en continuité, mais qui cependant, grâce aux distinctions thématiques ou génériques précédemment décrites, ont été exposées avec leurs aspérités.

Le texte, néanmoins, n'épuise pas l'auteur car l'écriture, si informée soit-elle, demeure sélective. Elle comble, par l'interprétation, les lacunes des sources et elle dispose des relations causales qui l'incitent à résumer ou à omettre des situations parfois amplement documentées. Les événements ayant trait aux années cinquante ont été peu envisagés alors qu'il existe

5. Cf. Roland Barthes, « Image, raison, déraison », *l'Univers de l'Encyclopédie*, Paris, Les Libraires associés, 1964 et Bruno Béguet (dir.), *la Science pour tous*, op. cit.

6. Cf. Jean-Pierre Bertin-Maghit, *le Documentaire de propagande sous l'Occupation*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2005.

dans les archives privées de Jean Benoit-Lévy, conservées par la famille, un certain nombre de papiers s'y référant. L'écrit, de surcroît, substitue au vécu, aux impressions ressenties, aux émotions éprouvées, une succession de mots. Le récit, pour pallier un probable nivellement engendré par la continuité discursive, a privilégié l'arrêt par la citation. Ces « éclats d'images » décrits par Arlette Farge⁷, venus « éclabousser » le texte par le « surgissement d'autrui », se sont avérés être des incursions sonores. L'écriture a volontiers convoqué « les tournures, les métaphores et la manière dont les vocables se trouvent associés, [car] s'[y] reflète inconsciemment l'image que tel groupe, à tel moment, se fait de lui-même et des autres⁸ ». La place laissée à la parole d'autrui construisait ainsi un espace ambigu, qui minorait le recouvrement des voix et préservait de la réification. En effet, si « on ne ressuscite pas les vies échouées en archive, ce n'est pas une raison pour les faire mourir une deuxième fois⁹ ». De plus, l'arrêt effectué dans l'écoulement du temps, par l'attention portée aux mots, questionnait la réception des œuvres et disait les mésententes. L'évidence des énoncés, appuyée encore par une technique censée enregistrer le réel, n'allait plus de soi. La distance critique introduite grâce aux extraits de texte, relativisait les images et exprimait les confusions ou les contradictions inhérentes à un ensemble de films, réalisés à des fins d'éducation, mais aussi de propagande. Distance analytique qui, malgré l'absence de traces, rejaillissait sur l'ensemble du corpus.

Les archives filmiques¹⁰ ne se disent pas au premier regard et leur lecture n'advient qu'après la reconstruction des « complexes » matériels et intellectuels qui ont conduit à l'avènement des films. La création d'objets audiovisuels est toujours fonction de systèmes socio-économiques décisifs. Destinés à être montrés, leur production a été décidée parce qu'ils répondent à des attentes supposées. Les récits entretiennent ainsi des relations de concordance ou de discordance avec les modèles culturels de leurs temps. La reconstruction des réseaux qui autorisent les films, ou qu'ils engendrent, permet ainsi d'évoquer des modalités disparues, impossibles à saisir pour elles-mêmes et dont les archives filmiques conservent

7. Arlette Farge, *le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1997, p. 93.

8. Georges Duby, « Histoire sociale et idéologie des sociétés », Jacques Le Goff et Pierre Nora (dir.), *Faire de l'histoire, nouveaux problèmes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des histoires, 1974, p. 156.

9. Arlette Farge, *op. cit.*, p. 145.

10. Dénommées archives filmiques plutôt qu'archives cinématographiques car elles agrègent aux films des sources manuscrites ou imprimées se rapportant à la pratique.

la trace. Les sources audiovisuelles informées sont alors érigées en document et, au même titre que les archives manuscrites ou imprimées, elles peuvent être sollicitées par les historiens des sociétés. Elles s'insèrent dans des ensembles composés selon des critères épistémologiques fondés, où elles côtoient des textes et d'autres images, animées ou non. La juxtaposition des documents confirme ou infirme des relations spécifiques aux objets associés, tandis que les ressemblances ou les dissemblances repérées autorisent à les désigner comme singulières ou régulières. Néanmoins, l'analyse des propositions véhiculées par les archives audiovisuelles s'avère délicate car relative au point de vue adopté. Les films témoignent, en effet, tout autant des modes de penser de ceux qui les ont décidés, que de ceux à qui ils sont destinés. Les motifs de l'auteur peuvent être dissociés de ceux des commanditaires, tandis que le public lui-même, est susceptible d'être envisagé en fonction de critères d'âge, de sexe ou de localisation géographique. L'œuvre de Jean Benoit-Lévy, bien que majoritairement commandée par des instances en lien avec l'État, décrit aussi les conditions d'existence des classes populaires. Elle expose l'intime des sociétés passées tout en exhibant les mécaniques qui, par volonté de régulation, ont ordonnancé les vies et disposé les individus, leur attribuant des rôles sans se soucier de leur convenance à les interpréter. Paradoxalement, les commanditaires institutionnels qui justifiaient leur entreprise en se référant à des idéologies réformatrices ; ignoraient qu'en recourant aux représentations pour se conforter, en s'appliquant à les définir pour les maîtriser, ils seraient contraints de se renouveler ou de disparaître. Entre convictions et représentations, les archives filmiques apparaissent ainsi comme autant de propositions discursives qui commentent la réalité dans laquelle elles s'inscrivent. Parce qu'elles sont fonction de temporalités ou de points de vue multiples, elles ne peuvent être étudiées sous la forme simple du reflet : « La plus grande attention doit être accordée à ce qui est tu... [car] les omissions forment en effet un élément fondamental du discours idéologique¹¹ ». Rétablies dans leur singularité et dans leur relativité, elles montrent comment « l'outillage mental d'un groupe social à une époque donnée » a modelé les corps. Les archives filmiques manifestent les conséquences matérielles et morales mais aussi physiques, de modes de pensée, concourant à l'écriture d'une histoire des mentalités.

La méthodologie décrite a permis de restituer dans sa singularité le trajet

11. Georges Duby, art. cit., p. 156.

accompli par Jean Benoit-Lévy, tout en présentant une œuvre complexe et négligée, alors qu'à l'évidence s'y trouvent réunies les rares images animées réalisées dans l'entre-deux-guerres décrivant les classes populaires. Les connaissances déployées se sont avérées être bien davantage que des informations permettant d'accumuler des faits car, à chaque instant, l'œuvre affirmait des ambitions démocratiques et livrait à la réflexion des morceaux d'éthique : « Ce qui sourd de chaque être à travers les paroles qui lui servent à se dire et à dire les événements, c'est-à-dire une morale, une esthétique, un style, un imaginaire et le lien singulier qui le rattache à sa communauté¹² ».

12. Arlette Farge, *op. cit.*, p. 110.

Archives et bibliographie

Archives

Sources filmiques

Archives françaises du film du CNC.
Cinémathèque française.
Cinémathèque du ministère de l'Agriculture et de la Pêche.
Cinémathèque Robert Lynen - Ville de Paris.
Cinémathèque universitaire.

Sources écrites

Archives privées Jean Benoit-Lévy, conservées par Liliane Jolivet.
Archives nationales : cinémathèque du ministère de l'Agriculture.
Institut Pasteur : Comité national de défense contre la tuberculose et fonds Jean Comandon.
Archives du ministère des Affaires étrangères : Institut international de coopération intellectuelle.
Bibliothèque nationale de France : fonds Abel Gance.
Cinémathèque française : fonds Germaine Dulac, fonds Jean et Marie Epstein.

Bibliographie

Revue

Annales du Musée social et le Musée social, Mémoires et documents.
Bulletin de la Conférence au village et du cinéma à la campagne.
Bulletin du Conseil municipal de Paris.
Bulletin du Musée pédagogique.
Bulletin du syndicat de la presse scientifique.
Cinédocument.
La Radio agricole française.
La Vie agricole et rurale.
Le Cinéopse.
Renaissance.
Revue du cinéma éducateur.
Revue internationale du cinéma éducateur.

Sources

- ALBIN-GUILLOT, Laure, *Micrographie décorative*, préface de Paul Léon, Paris, Draeger, 1931.
- ALBIN-GUILLOT, Laure, *Photographie publicitaire*, Paris, Gauthier-Villars, 1933.
- ANONYME, « Le Cinéma à la campagne », *le Cinéopse*, n° 3, novembre 1919.
- ANONYME, « Mission scientifique. M. Jean Benoit-Lévy à Bou Saada », *la Dépêche algérienne*, 17 décembre 1929.
- ANONYME, « Les à-côtés du congrès », *le Cinéopse*, n° 87, novembre 1926.
- ANONYME, « La coopérative des Artisans d'art du cinéma », *Revue du cinéma éducateur*, mai 1939.
- BÉNAZET, Paul, « Le cinéma et l'enseignement professionnel », circulaire à l'entête du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, sous-secrétariat d'État de l'Enseignement technique, datée du 19 décembre 1925 et reproduite en annexe dans G.-Michel Coissac, *le Cinématographe et l'enseignement*.
- BENOIT-LÉVY, Georges, *la Maison heureuse*, Paris, éditions des Cités-Jardins, 1922.
- BENOIT-LÉVY, Jean, « L'amour du métier », conférence de 13 p., s. d.
- BENOIT-LÉVY, Jean et DEVRAIGNE, Louis-Jules, « Le cinéma éducateur », *Vingt-cinq ans de puériculture et d'hygiène sociale. Souvenirs. Conférences. Films*, Paris, Gaston Doin et C^{ie}, éditeurs, 1928.
- BENOIT-LÉVY, Jean, « Pourquoi et comment j'ai tourné *Peau-de-Pêche* », *Pour Vous*, mai 1929.
- BENOIT-LÉVY, Jean, *Sur le cinéma d'enseignement et d'éducation*, rapport présenté à la semaine du cinéma français, 29 avril-3 mai 1929.
- BENOIT-LÉVY, Jean, *les Films d'enseignement et d'éducation*, catalogue des films, s. d. [1930].
- BENOIT-LÉVY, Jean, « Une grande manifestation de cinéma culturel et éducatif », *Le Petit Niçois*, 4 novembre 1932.
- BENOIT-LÉVY, Jean, « La vie d'un film », *le Journal*, 27 mars 1936.
- BENOIT-LÉVY, Jean, « L'Auteur de film », 5 p., s. d. [1936].
- BENOIT-LÉVY, Jean, *l'Instruction visuelle aux États-Unis*, Paris, éditions du Cinéopse, 1936.
- BENOIT-LÉVY, Jean, « *la Mort du cygne* », *Excelsior*, 30 juillet 1937.
- BENOIT-LÉVY, Jean, « Pourquoi j'aime *la Mort du cygne* », *le Figaro*, 19 novembre 1937.
- BENOIT-LÉVY, Jean, « Cinéma art universel », *Renaissance*, juillet-septembre 1943.
- BENOIT-LÉVY, Jean, « L'œuvre sociale de la Troisième République », LAUGIER, Henri, (dir.), *l'Œuvre de la Troisième République*, Montréal, L'arbre, 1945.
- BENOIT-LÉVY, Jean, *les Grandes Missions du cinéma*, Montréal, Lucien Parizeau et C^{ie}, 1945.
- BENOIT-LÉVY, Jean, « Jean Epstein Memorial evening », Museum of Modern Art, s. d., BACHMANN, Gideon et MEKAS, Jonas, The Group for Film Study.

- BERNARD, Léon et POIX, G., *le Comité national de défense contre la tuberculose, L'armement antituberculeux français*, Paris, Masson et Cie, 1926.
- BESSOU, Auguste, *Rapport général, commission extraparlamentaire chargée d'étudier les moyens de généraliser l'application du cinématographe dans les différentes branches de l'enseignement*, Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Paris, Imprimerie nationale, 1920.
- BOSENS, Jean, *Réorganisation des cours d'adultes, causeries, conférences, lectures publiques, récréations littéraires et musicales, fêtes civiques (mémoire envoyé à une réunion d'instituteurs)*, texte précédé du discours de Ferdinand Buisson à la Chambre des députés, Paris, Librairie de la France scolaire, 1895.
- BOURGEOIS, Léon, *la Réforme des méthodes de l'enseignement primaire, l'enseignement professionnel et ses conséquences sociales. L'esprit nouveau*, Châlons-sur-Marne, 1894.
- BRUNEAU, Adrien, « L'orientation professionnelle, conférence du musée Galliera », *le Cinéopse*, n° 65, janvier 1925.
- BRUNEAU, Adrien, « Préface », *Catalogue de la cinémathèque centrale d'Enseignement professionnel*, Paris, édition de l'école Estienne, 1934.
- BRUNET, Louis, « Le cinéma avec Jean Benoit-Lévy », *Choisir*, 24 septembre 1933.
- BUISSON, Ferdinand, *Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire* (extraits), établissement du texte, présentation et notes par Pierre Hayat, Paris, Kimé, 2000.
- BUISSON, Ferdinand, BRUNHES, Jean, AULARD, J. CHARLES-BRUN, LEROY, Maxime, ERNEST-CHARLES, J., HENNESSY, Jean, *Vers la Société des Nations, Leçons professées au Collège libre des sciences sociales pendant l'année 1918*, Paris, M. Giard & É. Brière, 1919, préface de BOURGEOIS, Léon.
- Catalogue de la cinémathèque centrale d'Enseignement professionnel*, Paris, édition de l'école Estienne, 1934.
- Catalogue français des films éducatifs*, Comité français de l'Institut international du Cinématographe éducatif, Paris, 1934.
- Catalogue de la cinémathèque du ministère de l'Agriculture*, 1934 et 1939.
- Catalogue des imprimés et films de propagande antituberculeuse*, édité par le Bureau de propagande du Comité national de défense contre la tuberculose, s. d.
- Catalogue « Exposition du cinématographe »*, Conservatoire national des arts et métiers, 20-23 avril 1922, Paris, éditions Louis Mestre, 1922.
- CAUVIN, Gustave, *Persévérer*, Lyon, publication de l'Office régional du cinéma éducateur, 1929.
- CAUVIN, Gustave, *le Cinéma éducateur à l'école et dans nos œuvres*, Lyon, Office régional du cinéma éducateur, Conseil général de la Ligue de l'enseignement, 1939.
- COISSAC, G.-Michel, « Une ère nouvelle », *le Cinéopse*, n° 1, septembre 1919.
- COISSAC, G.-Michel, « Le 10^e Congrès de l'Art à l'école, le cinéma appliqué à l'enseignement », *le Cinéopse*, n° 33, mai 1922.
- COISSAC, G.-Michel, *Histoire du cinématographe*, Paris, éditions du Cinéopse, 1925.
- COISSAC, G.-Michel, *le Cinématographe et l'enseignement*, nouveau guide pratique, approuvé et adopté par le ministère de l'Instruction publique, le ministère de

l'Agriculture, la direction de l'Enseignement technique, la cinémathèque de la Ville de Paris, Paris, Librairie Larousse, éditions du Cinéopse, 1926.

COISSAC, G.-Michel, « L'hygiène au village », *le Cinéopse*, n° 107, juillet 1928.

COLIN, Marcel, « Le film d'éducation et d'hygiène », *la Cinématographie française*, 24 décembre 1927.

COLLETTE, Adrien, « L'exemple du ministère de l'Agriculture », *le Cinéopse*, n° 68, avril 1925.

Compte-rendu officiel du Congrès international du cinématographe, Paris 27 septembre - 3 octobre 1926, organisé sur la recommandation de la commission internationale de coopération intellectuelle de la Société des Nations, en date du 28 juillet 1924. *Congrès international CIDALC du cinéma éducatif et d'enseignement*, Paris, octobre 1948, tapuscrit, sans éditeur.

COUPAN, Jean, *les Aventures et... la mésaventure d'un enfant gâté*, Paris, Plein vie, 1998.

DEVRAIGNE, Louis-Jules, *Vingt-cinq ans de puériculture et d'hygiène sociale. Souvenirs. Conférences. Films*, Paris, Gaston Doin et Cie, éditeurs, 1928.

DROUARD, Paul, « Éducation agricole et cinéma », *la Vie agricole et rurale*, n° 4, 28 décembre 1912.

DROUARD, Paul, « Agriculture et cinéma », *la Vie agricole et rurale*, n° 43, octobre 1920.

DROUARD, Paul, « Situation en France de la cinématographie agricole », *la Vie agricole et rurale*, n° 41, 9 octobre 1926.

DULAC, Germaine, *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, textes réunis et présentés par HILLAIRET, Prosper, Paris, éditions Paris expérimental, classiques de l'Avant-Garde, 1994.

DYARD, M., « Un essai d'orientation professionnelle par le cinéma », *Catalogue de la cinémathèque centrale d'Enseignement professionnel*, Paris, édition de l'école Estienne, 1934.

EPRON, Madeleine, « Jean Benoit-Lévy nous dit son plaisir d'avoir réalisé *Itto* », *le Courrier cinématographique*, octobre 1934.

FEBVRE, Lucien, « Une encyclopédie française : pourquoi, comment ? », *L'Outillage mental*, tome 1 de *l'Encyclopédie*, Paris, Larousse, 1937.

FESCOURT, Henri, *la Foi et les montagnes*, Paris, Paul Montel, 1961.

FOCILLON, Henri, « Discours d'ouverture du II^e congrès national du cinématographe éducatif », tenu à Paris du 28 au 30 septembre 1931, *Bulletin du Conseil municipal de Paris*, n° 71, annexe n° 3, 1931.

FOCILLON, Henri, « Le cinématographe et l'enseignement des arts », *Participation française au Congrès international du cinéma d'enseignement et d'éducation*, Rome, 19-25 avril 1934, Paris, Siège du comité français, Chambre syndicale française de la cinématographie, 1934.

FOCILLON, Henri, *Vie des formes*, Paris, Presses universitaires de France, [1^{re} édition 1934], 1984.

FONTÈGNE, Julien, « Le film d'orientation professionnelle », *Catalogue de la cinémathèque centrale de l'Enseignement professionnel*, Paris, édition de l'école Estienne, 1934.

- FOVEAU DE COURMELLES, D^r, « Les origines du syndicat de la presse scientifique », *Bulletin du Syndicat de la presse scientifique*, n° 1, mars 1930.
- GÉRARD, Claire, « Condition de l'ouvrière parisienne dans l'industrie de la fleur artificielle », *le Musée social, Mémoires et documents*, année 1909.
- GERIN, Pierre, « Le metteur en scène est-il l'auteur du film ? », 15 janvier 1937, coupure non identifiée, archives privées Jean Benoit-Lévy.
- HERRIOT, Édouard, « Cours d'adultes et cours professionnels (Paris, le 4 décembre 1926), circulaire du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, aux préfets et inspecteurs d'académie », *la Pédagogie de l'enseignement technique, recueil de circulaires, instructions et documents*, préface LABBÉ, Edmond, Paris, Librairie de l'Enseignement technique, Léon Eyrolles éditeurs, 1927.
- LABBÉ, Edmond, *les Loisirs ouvriers, communication faite au Congrès de la ligue de l'enseignement à Lille le 16 juin 1928*, Paris, Librairie de l'Enseignement technique, Léon Eyrolles éditeurs, 1928.
- La participation française au congrès international du cinéma d'enseignement et d'éducation*, Rome 19-25 avril 1934, Paris, publication du comité français de l'Institut international du cinéma éducatif, 1934.
- LEBRUN, Charles, « Que va devenir l'Institut international du cinéma éducatif ? », *Revue du cinéma éducateur*, n° 6, mars 1938.
- MASSÉ, Alfred, « Le cinéma agricole », *Participation française au Congrès international du cinéma d'enseignement et d'éducation*, Rome, 19-25 avril 1934, Paris, Siège du comité français, Chambre syndicale française de la cinématographie, 1934.
- MÉLINE, Jules, *le Salut par la terre et le programme économique de l'avenir*, Paris, Hachette, 1919.
- PELLISSON, Maurice, *les Œuvres auxiliaires et complémentaires de l'école en France*, Paris, Imprimerie nationale, 1903, publication de l'Office d'informations et d'études (Musée pédagogique).
- PLISSONNIER, Simon, *la Réforme de l'enseignement agricole*, Paris, Dunod & Pinat, 1919.
- REBOUL, Eugène, *le Cinéma scolaire et éducateur, manuel pratique à l'usage des membres de l'enseignement et des œuvres postsecondaires*, Paris, Presses universitaires de France, 1926.
- RENAITOUR, Jean-Michel, *Où va le cinéma français ?*, Paris, éditions Baudinière, s. d. [1937].
- RENAUD, Madeleine, « Mes amis les étudiants », *JNL*, 3 novembre 1936.
- RICARD, Joseph-Honoré, « La marche ascendante du cinéma rural », *La Radio agricole*, n° 1, mai 1928.
- RIOTOR, Léon, *Rapport au nom de la 4^e Commission sur « le cinématographe à l'école »*, à la suite d'une proposition (Imp. n° 114 du 27 décembre 1919) tendant à l'organisation de séances cinématographiques pour les enfants des écoles publiques et à l'introduction du cinématographe dans l'enseignement à tous les degrés, *Bulletin municipal officiel*, n° 1, 1921.

RIOTOR, Léon, *Rapport au Conseil municipal de Paris*, au nom de la Commission du cinématographe scolaire, sur la cinématographie scolaire et la Ville de Paris. *Bulletin municipal officiel*, n° 42, mars 1926.

RISLER, Georges, « La famille nombreuse et le logement », *le Musée social, mémoires et documents*, n° 2, février 1924.

ROBERT, André, « Dix minutes avec Jean Benoit-Lévy », *Marianne*, 2 août 1933.

SEGARD, Achille, « Mort de notre président fondateur M. Paul Kestner », *Bulletin de la conférence au village et du cinéma à la campagne*, 19^e année, mai 1936.

SOUILLAC, Paul, « Trois ministres présentent », *le Cinéopse*, n° 65, janvier 1925.

SOUILLAC, Paul, « Entretien avec Edmond Benoit-Lévy », *le Cinéopse*, n° 79, mars 1926.

VIBOREL, Lucien, « Éducation populaire et cinématographe : c'est le plus sûr auxiliaire de l'enseignement de l'hygiène », *la Vie saine*, n° 44, mars 1927.

VIBOREL, Lucien, *la Technique moderne de la propagande d'hygiène sociale*, Paris, édition de la Vie Saine, 1930.

VIBOREL, Lucien, « Le cinéma créateur d'impressions distrayantes est, avant tout, un prodigieux agent d'éducation », *Revue internationale du cinéma éducateur*, n° 5, mai 1930.

WILLIAMS, D^r, « La fondation Rockefeller pour la lutte contre la tuberculose en France, son action pendant et depuis la guerre », *le Musée social, Mémoires et documents*, n° 2, février 1922.

Études

BARTHES, Roland, « Image, raison, déraison », *l'Univers de l'Encyclopédie*, Paris, Les Libraires associés, 1964, reproduit dans SERRI, Jérôme, *les Planches de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert vues par Roland Barthes*, catalogue exposition au Musée de Pontoise, édition Association les amis de Jeanne et Otto Freundlich, 1989.

BÉGUET, Bruno (dir.), *la Science pour tous*, les dossiers du Musée d'Orsay, Paris, RMN, 1994.

BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre, *le Documentaire de propagande sous l'Occupation*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2005.

BLOCH, Marc, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1993.

BORDE, Raymond, *les Cinémathèques*, Lausanne, L'Age d'homme, 1983.

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

BOUQUERET, Christian, *Laure Albin-Guillot ou la volonté d'art*, Paris, Marval, 1997.

BOURDIEU, Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 62-63, 1986.

BUZZINI, Christine, « La propagande par le cinéma au ministère de l'Agriculture », LEFEBVRE, Thierry (dir.), *Images du réel, la non-fiction en France, 1890-1930, 1895* n° 18, été 1995.

- BUZZINI, Christine, *le Cinéma du ministère de l'Agriculture, 1923-1939*, mémoire de maîtrise d'histoire, PERROT, Michèle (dir.), Paris VII, 1993.
- CAROU, Alain, *le Cinéma et les écrivains, histoire d'une rencontre, 1906-1914*, Paris, École nationale des chartes/AFRHC, 2002.
- COSANDEY, Roland, GAUDREAU, André, GUNNING, Tom (dir.), *Une invention du diable ? Cinéma des premiers temps et religion*, Saint-Foy/Lausanne, Presses de l'université de Laval/éditions Payot, 1992.
- DELACROIX, André, « La cinémathèque du ministère de l'Agriculture », *Cahiers de la cinémathèque*, n° 75, octobre 2003.
- DESBOIS, Evelyne, « La route du progrès », *Une partie de campagne, hommage à la cinémathèque du ministère de l'Agriculture*, Turin, Centre culturel français, s. d.
- DEVOS, Emmanuelle, *la Cinémathèque de la Ville de Paris, les idées et les faits (1906-1938)*, mémoire de maîtrise en études cinématographiques, MARIE, Michel (dir.), Paris III, 1996.
- DEVOS, Emmanuelle, PASTRE, Béatrice de, « La cinémathèque de la ville de Paris » LEFEBVRE, Thierry (dir.), *Images du réel la non-fiction en France (1890-1930), 1895*, n° 18, été 1995.
- DUBOST, Monique, MASSIT-FOLLÉA, Françoise, PASTRE, Béatrice de (textes réunis par), *Cinéma pédagogique et scientifique. À la redécouverte des archives*, Paris, ENS éditions, 2004.
- DUBY, Georges, « Histoire sociale et histoire des sociétés », LE GOFF, Jacques et NORA, Pierre (dir.), *Faire de l'histoire, nouveaux problèmes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des histoires, 1974.
- DUCCI, Annamaria, « Entre art et politique. La formation parisienne, 1881-1913 », *la Vie des formes, Henri Focillon et les arts*, catalogue de l'exposition du musée des Beaux-Arts de Lyon, du 22 janvier au 26 avril 2004, Gand, éditions Snoeck, 2004.
- DUVIGNEAU, Marion et DUVIGNEAU, Michel, « Les archives du service cinématographique du ministère de l'Agriculture », *la Gazette des archives*, n° 173, 2^e trimestre 1996.
- FARGE, Arlette, *le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1997.
- FLAMAND, Jean-Paul, *Loger le peuple, essai sur l'histoire du logement social*, Paris, éditions La Découverte, 1989.
- FOUCAULT, Michel, *l'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- FOUCAULT, Michel, « La vie des hommes infâmes », *les Cahiers du chemin*, n° 29, 15 janvier 1977.
- GOZILLON-FRONSACQ, Odile, *Cinéma et Alsace, Stratégies cinématographiques, 1896-1939*, Paris, AFRHC, 2003.
- HORNE, Janet, *le Musée social, aux origines de l'État providence*, Paris, Belin, 2004.
- JEANCOLAS, Jean-Pierre, MEUSY, Jean-Jacques, PINEL, Vincent, *l'Auteur du film description d'un combat*, Arles, Actes Sud, 1996.
- JEANCOLAS, Jean-Pierre, *Quinze ans d'années trente*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2005.

LAGNY, Michèle, *De l'Histoire au cinéma, Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992.

LA GODELINAIS, Tiffen de, « L'École des chartes et le cinéma : une histoire plus ancienne qu'on ne le croit », *la Gazette des archives*, n° 173, 2^e trimestre 1996.

LEFEBVRE, Thierry, « Les films diffusés par la mission américaine de prévention contre la tuberculose (Mission Rockefeller, 1917-1922) », *1895*, n° 11, décembre 1991.

LEFEBVRE, Thierry, « Le cinéma contre la syphilis, Pré-enquête sur une lignée cinématographique », *3^e Festival CinéMémoire*, Paris, CinéMémoire/Cinémathèque française, 1993.

LEFEBVRE, Thierry, *la Chair et le celluloïd, le cinéma chirurgical du Dr Doyen*, Brionne, Jean Doyen éditeur, 2004.

LÉGLISE, Paul, *Histoire de la politique du cinéma français, le cinéma sous la Troisième République*, Paris, Librairie de droit et de jurisprudence, 1970.

LEVINE, Alison, « Cinéma, propagande agricole et populations rurales en France (1919-1939) », *Vingtième siècle*, n° 83, 2004.

LOYER, Emmanuelle, *Paris à New York, intellectuels et artistes français en exil, 1940-1947*, Paris, Grasset, 2005.

MANNONI, Laurent, *Histoire de la cinémathèque française*, Paris, Gallimard, 2006.

MEUSY, Jean-Jacques, « Qui était Edmond Benoit-Lévy ? », GILI, Jean A., LAGNY, Michèle, MARIE, Michel (dir.), *les Vingt Premières Années du cinéma français*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1995.

MURARD, Lion et ZYLBERMAN, Patrick, « Entre conservatisme et réforme, l'Alliance d'hygiène sociale », CHAMBELLAND, Colette (dir.), *le Musée social en son temps*, Paris, Presse de l'École normale supérieure, 1998.

MURARD, Lion et ZYLBERMAN, Patrick, *l'Hygiène dans la République. La santé publique en France ou l'utopie contrariée, 1870-1918*. Paris, Fayard, 1996.

OLMETA, Patrick, *la Cinémathèque française, de 1936 à nos jours*, Paris, CNRS éditions, 2000.

ORY, Pascal, *la Belle Illusion*, Paris, Plon, 1994.

OZOUF, Mona, *l'École, l'Église et la République, 1871-1914*, Paris, Points Histoire, 1992.

PASTRE, Béatrice de, « Adrien Bruneau », ALBERA, François, GILI, Jean A. (dir.), *Dictionnaire du cinéma français des années vingt, 1895*, n° 33, juin 2001.

PISANO, Giusy, « Les spectacles mixtes : tradition ou anachronisme ? Survivances sonores et visuelles de Robertson à Georges Lordier », PISANO, Giusy, POZNER, Valérie (dir.), *le Muet a la parole*, Paris, AFRHC, 2005.

ROSSI-MAGNIN, Françoise, « Naissance du service cinéma du ministère de l'Agriculture », *Une partie de campagne, hommage à la cinémathèque du ministère de l'Agriculture*, Turin, Centre culturel français, s. d.

SCHANDEL, Pascal, « L'expérience américaine », *la Vie des formes, Henri Focillon et les arts*, catalogue exposition au musée des Beaux-Arts de Lyon, du 22 janvier au 26 avril 2004, Gand, éditions Snoeck, 2004.

- TOURNEMIRE, Pierre, *la Ligue de l'enseignement*, Paris, Milan, 2000.
- TAILLIBERT, Christel, *l'Institut international du cinématographe éducatif. Regards sur le rôle du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme italien*, Paris, L'Harmattan, Champs Visuels, 1999.
- VIGNAUX, Valérie, « Femmes et enfants ou le corps de la nation. L'éducation à l'hygiène dans le fonds de la cinémathèque de la Ville de Paris », *1895*, n° 37, juin 2002.
- VIGNAUX, Valérie, « Le syndicat des techniciens de la production cinématographique, section des réalisateurs de films », *1895*, n° 40, juillet 2003.
- VIGNAUX, Valérie, « Contribution à une histoire de l'enseignement de la chirurgie par le cinéma », *1895*, n° 44, décembre 2004.
- VIGNAUX, Valérie, « Jean Benoit-Lévy : l'ignorance est une maladie contagieuse ou le cinéma auxiliaire de la science », LEFEBVRE, Thierry, MALTHÈTE, Jacques, MANNONI, Laurent (dir.), *Sur les pas de Marey, science (s) et cinéma*, Paris, L'Harmattan/Semia, Les temps de l'image, 2004.
- VIGNAUX, Valérie, « Cinéma, éducation de masse et propagande agricole, les films de Jean Benoit-Lévy pour la cinémathèque du ministère de l'Agriculture (1924-1939) », *Archives*, n° 98, février 2006.
- VIGNAUX, Valérie, « Cinéma institutionnel, de propagande ou éducatif dans l'entre-deux-guerres en France ou les films idéologiques de Jean Benoit-Lévy », HEIDIGER, Vinzenz (dir.), « Gebrauchsfilm (2) », *Montage/av*, 15 janvier 2006.
- VIGNAUX, Valérie, « Un cinéma éducateur dit de propagande sociale dans l'entre-deux-guerres en France ou des images pour la République », BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre (dir.), *Propagandes*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2007.
- VIGNAUX, Valérie, « Diffusion et réception du cinéma éducateur en zone rurale dans l'entre-deux-guerres en France : réponses à l'enquête de 1930 », François de la Bretèque (dir.), *le Local*, actes du colloque tenu à l'Université Paul Valéry, décembre 2005, Montpellier (à paraître).
- VIGNAUX, Valérie, « La cinémathèque centrale de l'Enseignement professionnel ou une archéologie du film industriel dans l'entre-deux-guerres en France », HEIDIGER, Vinzenz, VONDERAU, Patrick (dir.), *Cinematic means to economis ends. Studies in the visual practices of the industrial film*, UVA Press (à paraître).
- VIGNAUX, Valérie, « Henri Focillon (1881-1943) et le cinéma, une archéologie du documentaire sur l'art », actes du colloque *Filmer l'acte de création*, Rennes, mars 2007, Presses universitaires de Rennes (à paraître).
- WIEVIORKA, Annette (dir.), *Justin Godart, un homme dans son siècle (1871-1956)*, Paris, CNRS éditions, 2005.
- WILLIAMS, Tami, VÉRAY, Laurent (dir.), « Germaine Dulac au-delà des impressions », *1895* n° hors série, juin 2006.

Filmographie

La filmographie a été établie à partir des catalogues édités par Jean Benoit-Lévy, des catalogues des cinémathèques ministérielles et des mentions faites dans les conférences, entretiens ou articles. Cette liste n'est sans doute pas exempte d'erreurs, cependant pour avoir visionné près de la totalité des films mentionnés, il y a un style Jean Benoit-Lévy. Le fait que les génériques des films, pour être distribués sous l'Occupation, aient été amputés d'un patronyme à consonance juive est, encore aujourd'hui, source de nombreuses confusions. On peut espérer que les réflexions qui précèdent et cette première filmographie aideront à rétablir Jean Benoit-Lévy, producteur et réalisateur, dans son œuvre.

Titres ¹	Dates
<i>À l'ancien chauffeur</i>	1928
<i>Agence matrimoniale</i>	1954
<i>Agriculture antique et moderne (l')</i>	1930
<i>Agronomie au Maroc (l')</i>	1934
<i>Air pur source de vie (l')</i>	1936
<i>Alimentation du village en eau potable (l')</i>	1930
<i>ALITUDE 3200</i>	1938
<i>ÂMES D'ENFANTS</i>	1928
<i>ANGE DU FOYER (L')</i>	1928
<i>Apéritif (l')</i>	1928
<i>Appendicectomie (l')</i>	1932
<i>Application du vaccin BCG aux bovins</i>	1929
<i>Apprentissage du tourneur sur métaux (l')</i>	1926
<i>Arbres fruitiers de plein vent – plantation – tailles de formation (les)</i>	1928
<i>Armement anti-tuberculeux (l')</i>	1930
<i>Armement antivénérien de la Côte d'Or (l')</i>	1927
<i>Armement antivénérien en France (l')</i>	1930
<i>Artisanat rural, les ateliers ambulants (l')</i>	1926
<i>Artisans de la mer (les)</i>	1932
<i>Ateliers-écoles de préparation à l'apprentissage</i>	1927
<i>Au dispensaire des nourrissons</i>	1930
<i>Au pays du régime sec</i>	1930
<i>Ballade de Chopin (la)</i>	1952
<i>Bataille de Noyon (la)</i>	1927
<i>BCG nouveau (le)</i>	1929
<i>Beau métier méconnu : le repassage (Un)</i>	1925

1. Les moyens et longs métrages sont indiqués en petites capitales.

<i>Beaux métiers du livre : école Estienne (les)</i>	1924
<i>Belle au bois dormant (la)</i>	1951
<i>Belle machine du Bourget (Une)</i>	1930
<i>Bergerie nationale de Rambouillet (la)</i>	1935
<i>Biopsie (la)</i>	1933
<i>Boiteries du mouton (les)</i>	1927
<i>Bon et le Mauvais Laitier (le)</i>	1925
<i>BONNE MÉTHODE (LA)</i>	1926
<i>Bonne Voisine (la)</i>	1925
<i>Bretagne (la) (Jean Epstein)</i>	1936
<i>Broderie (la)</i>	1930
<i>Bronchoscopie (la)</i>	1926
<i>Camp de vacances de la Compagnie du Midi (Soulac) (le)</i>	1932
<i>Cancer (le)</i>	1933
<i>Cardon et l'artichaut (le)</i>	1935
<i>Carpe sélectionnée (la)</i>	1930
<i>Castratin de l'agneau de 15 à 30 jours (le)</i>	1927
<i>Causse (le)</i>	1934
<i>Ce que m'a dit une cigogne</i>	1930
<i>Centrale électrique de Saint-Ouen (la) (Pierre Ichac)</i>	1927
<i>Centre d'enseignement agricole et ménager de Coëtlogon-Rennes (le)</i>	1929
<i>Césarienne (la)</i>	1932
<i>CHANT DE LA MINE ET DU FEU (LE)</i>	1932
<i>Chaux en agriculture (la)</i>	1926
<i>Chez les tout-petits</i>	1931
<i>Chute des corps (la)</i>	1935
<i>CŒUR DE PARIS</i>	1931
<i>Colonie d'enfants débiles à Knock-sur-mer (Une)</i>	1927
<i>Commerce des œufs (le)</i>	1926
<i>Congrès de la danse (le)</i>	1954
<i>Conserves alimentaires (les)</i>	1929
<i>Conserves de beurre, lait, œufs (les)</i>	1929
<i>Conserves de fruits (les)</i>	1929
<i>Conserves de légumes (les)</i>	1929
<i>Conserves de viande et de poisson (les)</i>	1929
<i>Construction des chaudières pour une centrale électrique moderne (la)</i>	1932
<i>Construction des turbines (la)</i>	1932
<i>CONSTRUIRE</i>	1934
<i>Contagion par les crachats (la)</i>	1925
<i>Contagion par les jouets portés à la bouche (la)</i>	1925
<i>Conte de la 1002^e nuit (le)</i>	1927
<i>Coulée d'un lingot au Creusot (la)</i>	1931
<i>Culture de la betterave, les effets du nitrate de soude du Chili (la)</i>	1930

<i>Culture de la fraise (la) – version sonore</i>	1932
<i>Culture de la fraise (la)</i>	1927
<i>Culture de la tomate (la)</i>	1928
<i>Culture de l'artichaut (la)</i>	1935
<i>Culture de l'asperge (la)</i>	1934
<i>Culture de l'endive (la)</i>	1934
<i>Culture des noyers (la)</i>	1934
<i>Culture des orchidées (la)</i>	1935
<i>Culture du blé avec le nitrate de soude du Chili (la)</i>	1928
<i>Culture du cornichon (la)</i>	1928
<i>Culture du cresson (la)</i>	1934
<i>Culture du melon (la)</i>	1934
<i>Culture du mûrier (la)</i>	1928
<i>Culture du peuplier (la)</i>	1934
<i>Culture du potiron (la)</i>	1928
<i>Culture du rosier (la)</i>	1933
<i>Cultures maraîchères (les)</i>	1930
<i>Cycle de l'œuf (le)</i>	1927
<i>De l'œuf au poussin</i>	1935
<i>Des métiers pour les jeunes filles</i>	1928
<i>Des métiers pour les jeunes gens</i>	1928
<i>Destruction des campagnols (la)</i>	1927
<i>Destruction des mauvaises herbes par l'acide sulfurique (la)</i>	1926
<i>Deux maîtres pour un valet</i>	1954
<i>Deux méthodes (les)</i>	1928
<i>Deux sous pour la santé</i>	1928
<i>DIPHTÉRIE (LA)</i>	1926
<i>Dispensaire Léon Bourgeois et le placement familial des tout-petits (le)</i>	1925
<i>Domaine agricole type orienté vers la production du lait (Un)</i>	1927
<i>Drainage en galerie (le)</i>	1927
<i>Eau pure, l'assainissement, c'est l'hygiène, c'est le bien-être, c'est la vie (l')</i>	1930
<i>Eaux et vallées de la montagne</i>	1934
<i>Ébénisterie (l') – version d'orientation professionnelle</i>	1930
<i>Ébénisterie (l')</i>	1930
<i>Ébénisterie (l') – version enseignement technique</i>	1930
<i>École Boule (l') – atelier de sculpture</i>	1924
<i>École Boule (l') – la fabrication d'un siège</i>	1924
<i>École Boule (l') – Les arts et industrie du meuble</i>	1924
<i>École Boule (l') – version orientation professionnelle</i>	1924
<i>École de Cibeins : une pépinière modèle d'agriculteurs (l')</i>	1927
<i>École de plein air de Pantin (l')</i>	1929
<i>École de plein air du XIX^e arrondissement à Pavillon-sous-Bois (l')</i>	1929

<i>École départementale primaire et professionnelle de Vitry-sur-Seine (l')</i>	1928
<i>École nationale d'agriculture de Montpellier (l')</i>	1933
<i>École nationale d'horticulture de Versailles (l')</i>	1933
<i>École nationale d'osiericulture et de vannerie de Fayl-Billot (l')</i>	1933
<i>École nationale des eaux et forêts et les forêts françaises (l')</i>	1933
<i>École nationale des industries agricoles de Douai (l')</i>	1933
<i>École professionnelle d'Armentières (l')</i>	1927
<i>Écoles de plein air (les)</i>	1926
<i>Écoles nationales des arts et métiers (les)</i>	1930
<i>Écoles nationales professionnelles (les)</i>	1930
<i>Écoles professionnelles de la Ville de Paris (les)</i>	1930
<i>Éducation des enfants irréguliers à l'Institut médico-pédagogique de Rixensart (l')</i>	1929
<i>Effort français en Tunisie depuis 1881 (l')</i>	1930
<i>Effort médico-social de la Compagnie du Midi (l')</i>	1930
<i>Électricité à la ferme (l') (Pierre Ichac)</i>	1927
<i>Élevage moderne de la truite (l')</i>	1930
<i>Empire du soleil (l') (Edmond Épardaud)</i>	1923
<i>Enfance à la terre (l')</i>	1925
<i>Enfance coopérative (l')</i>	1927
<i>Enseignement simplifié du dessin (l')</i>	1930
<i>Ensilage des fourrages verts (l')</i>	1927
<i>Entretien des voies ferrées au moyen d'outillage mécanique (l')</i>	1930
<i>Entretien du nivellement des voies par soufflage mesuré (l')</i>	1930
<i>Équipement électrique Alsthom</i>	1930
<i>Essais de traction à chaud (les)</i>	1930
<i>Établissement du Glandier à Beyssac</i>	1928
<i>Exécution de quelques prescriptions du médecin</i>	1928
<i>Exploitation rationnelle de la montagne (l')</i>	1934
<i>Explosifs en agriculture (les)</i>	1927
<i>Extraction du minerai de fer (l')</i>	1939
<i>Fabrication de la fonte (la)</i>	1935
<i>Fabrication du papier peint (la)</i>	1935
<i>Fabrication mécanique de la dentelle (la)</i>	1935
<i>Fer forgé (le)</i>	1922
<i>Ferronnerie d'art (la)</i>	1924
<i>FEU DE PAILLE</i>	1939
<i>Filature du coton (la)</i>	1930
<i>Fleur artificielle à l'école de la rue Fondary (la)</i>	1924
<i>Fonderie d'acier au four électrique</i>	1932
<i>Formes palissées dans les petits jardins (les)</i>	1937
<i>French Cancan</i>	1951
<i>Fumier de ferme (le)</i>	1926
<i>FUTURE MAMAN (L.A)</i>	1925

<i>Grand potier : Auguste Delaberche (Un)</i>	1934
<i>Grand verrier : Maurice Marinot (Un)</i>	1934
<i>Guadeloupe (la)</i>	1923
<i>Habitation (l')</i>	1931
HÉLÈNE	1936
<i>Histoire d'un chapeau de paille (la modiste)</i>	1925
<i>Homme nature (l')</i>	1951
<i>Hôpital sanatorium de Nancy</i>	1924
<i>Hybridation de la vigne (l')</i>	1928
<i>Hygiène du lait (filtration et pasteurisation du lait) (l')</i>	1926
<i>Hyménée des roses ou l'hybridation artificielle (l')</i>	1933
<i>Idee d'une carte (Jean Brérault)</i>	1931
IL ÉTAIT UNE FOIS TROIS AMIS	1927
<i>Infirmière-visiteuse (l')</i>	1925
<i>Institut Colbert de Tourcoing (l')</i>	1927
ITTO	1935
<i>Jeune fille aux allumettes (la)</i>	1954
<i>Jeunes marins, vieilles chansons</i>	1932
JIMMY BRUTEUR	1930
<i>Jouets (les)</i>	1953
<i>Jour et la nuit (le)</i>	1951
<i>Journée de François (la)</i>	1925
<i>Leçon de zootechnie, examen d'une vache laitière (Une)</i>	1929
<i>Lingère (la)</i>	1927
<i>Machine humaine enseignée par la machine automobile (la)</i>	1930
MAISON (LA)	1931
<i>Malade imaginaire (le)</i>	1951
<i>Maladies des moutons (les)</i>	1926
<i>Maladies vénériennes (les)</i>	1932
<i>Maroc terre de contrastes</i>	1935
<i>Martinique (la)</i>	1927
MATERNELLE (LA)	1934
MATERNITÉ	1929
<i>Métier d'ébéniste (le)</i>	1924
<i>Mitose de la cellule (la)</i>	1931
<i>Montagne (la)</i>	1934
<i>Mort de Mimi Pinson (la)</i>	1951
MORT DU CYGNE (LA)	1937
<i>Mosquée de Paris (la)</i>	1932
<i>Moyens de transport (les)</i>	1935
<i>Mystérieuse Fatima (la)</i>	1953
<i>Naissance de la haute fréquence médicale – Le professeur d'Arsonval (la)</i>	1935
<i>Nefta, la perle du Djerid</i>	1931

<i>Net et propre</i>	1935
NID (L.E)	1928
<i>Noce à Monaco (la)</i>	1953
<i>Notre pain quotidien</i>	1932
<i>Oasis du sud tunisien (les)</i>	1931
<i>Obstétricie opératoire</i>	1927
<i>Œuf (l')</i>	1926
<i>Œuvre Grancher (l')</i>	1932
<i>Œuvre nationale belge de l'enfance (l')</i>	1932
<i>Oléiculture (l') – version enseignement technique</i>	1932
<i>Olivier (l') – version propagande</i>	1931
<i>Opération du cancer du sein (l')</i>	1927
<i>Opérations d'urgence sur les animaux à la ferme</i>	1925
<i>Orientation professionnelle dans un centre industriel important (l')</i>	1932
<i>Pansements (les)</i>	1930
PASTEUR	1922
<i>PASTEUR, version enseignement technique</i>	1922
<i>Pâturage sur le plateau central</i>	1934
PEAU DE PÊCHE	1928
<i>Petites opérations chirurgicales d'utilité à la ferme</i>	1925
<i>Petits doigts de fée (la lingère) (École Jacquard)</i>	1925
<i>Photogénie des machines</i>	1932
PIERRE QUE L'ON TISSE (L.A)	1932
<i>Pisciculture</i>	1929
<i>Plomberie (la)</i>	1930
<i>Poésie du travail : doigts d'ouvrières, mains de fées</i>	1928
<i>Poignard (le)</i>	1951
<i>Pomme de terre – ses améliorations culturales (la)</i>	1926
<i>Pommery</i>	1932
<i>Port de Bizerte (le)</i>	1931
<i>Port de Paris (le)</i>	1932
<i>Prairies, herbages, entretien, fumure, amélioration, utilisation</i>	1931
<i>Prairies, herbages, importance en France et création</i>	1931
<i>Préservation contre la tuberculose par l'hygiène et par le BCG (la)</i>	1929
<i>Préservation de l'enfance par l'hygiène (la)</i>	1931
<i>Préservation des nourrissons contre la tuberculose par le placement familial</i>	1930
<i>Prévention de la tuberculose dans l'espèce bovine par le BCG</i>	1930
<i>Préventorium de Cantelou (le)</i>	1929
<i>Préventorium de Flavigny (le)</i>	1929
<i>Préventorium Lannelongue à Saint-Trojan (Ile d'Oléron) (le)</i>	1928
PRINTEMPS (L.E)	1935
<i>Production du raisin de table – chasselas de plein-air (la)</i>	1927

PROSPÉRITÉ	1929
<i>Prunier d'ente - taille de formation (le)</i>	1928
<i>Quartetto</i>	1954
<i>Quatorze juillet</i>	1952
<i>Radio Luxembourg</i>	1947
<i>Récolte de la pomme de terre (la)</i>	1927
<i>Réfection simultanée de la voie et du ballast</i>	1932
REMEMBREMENT (LE)	1932
RENAÎTRE	1939
<i>Ruche (la)</i>	1951
<i>Sanatorium d'Odeillo dans les Pyrénées-Orientales (le)</i>	1930
<i>Sanatorium de Berck (le)</i>	1928
<i>Sanatorium de la Tuvoille à Taverny (Seine-et-Oise) (le)</i>	1926
<i>Sanatorium Vancauwenberghe à Zuydcoote (le)</i>	1928
<i>Sanatoriums de Bligny (les)</i>	1926
<i>Santé des cités-jardins – tuberculose des taudis</i>	1932
<i>Savoir se nourrir</i>	1936
<i>Sélection et culture des semences porte-graine</i>	1934
SÉRICICULTURE (LA)	1925
<i>Soie (la)</i>	1935
<i>Soins d'urgence avant l'arrivée du médecin</i>	1930
<i>Soudure des rails de chemin de fer par aluminothermie</i>	1932
SOURCE (LA)	1929
<i>Standardisation des fruits, légumes, primeurs et emballages</i>	1932
<i>Surprise (la)</i>	1951
<i>Symphonie du travail</i>	1934
<i>Technique des autopsies</i>	1924
<i>Terrible ennemi invisible : la tuberculose (Un)</i>	1937
<i>Traite mécanique (la)</i>	1932
<i>Transfusion sanguine d'urgence (la)</i>	1926
<i>Travail du potier (le)</i>	1925
<i>Travaux de substitution de voies</i>	1930
<i>Trois beaux métiers féminins : doigts de fée ; chapeau de paille ; repassage</i>	1930
<i>Tube d'acier, serviteur de la vie à la campagne (le)</i>	1932
<i>Tuberculose (la)</i>	1927
<i>Utilisation des marcs de raisin</i>	1929
<i>Utilisation d'un coin de terre – travaux d'automne</i>	1934
<i>Utilisation d'un coin de terre – travaux de printemps</i>	1934
<i>Utilisation d'un coin de terre – travaux d'été</i>	1934
<i>Varon, ennemi de l'éleveur (le)</i>	1932
<i>Vases communiquant (les)</i>	1935
<i>Ventre du magasin (le)</i>	1930

<i>Vie d'un grand magasin – La Samaritaine (la)</i>	1930
<i>Vie des abeilles (la)</i>	1923
<i>Vie des insectes (la)</i>	1928
<i>Vie du ver à soie (la)</i>	1931
<i>Vigne et le vin de Champagne (la)</i>	1932
<i>Village moderne – cité jardin</i>	1937
<i>Village moderne (Un)</i>	1928
<i>Village sanatorium de Passy-Pras-Coutant en Haute-Savoie (Le)</i>	1924
VIVE LA VIE	1937
VOILE SACRÉ (LE)	1926
<i>Yankee aux Champs-Élysées (Une)</i>	1951

Index des noms

A

Abbott, John E., 49, 50
 Adret, Françoise, 210
 Aimos, 208
 Albert, François, 24, 168
 Albin-Guillot, Laure, 41, 42, 43, 50
 Allégret, Yves, 205
 Arago, Louis, 46
 Aragon, Louis, 199
 Arsonval, Arsène d', 47, 116
 Aubert, Louis, 32, 50
 Audiffret-Pasquier, 161

B

Babille, Jean, 211, 213
 Baker, Joséphine, 64
 Baquet, Maurice, 51, 52, 115, 154, 205
 Baroncelli, Jacques de, 28, 199
 Baroux, Lucien, 205, 206, 208
 Barrault, Jean-Louis, 51, 52, 114, 115, 211, 214
 Barry, Iris, 50, 60
 Basset, Gaby, 208
 Baume, Mme, 179
 Belville, Eugène, 125
 Benoit-Lévy, Alphonse, 11
 Benoit-Lévy, André, 11
 Benoit Lévy, 11
 Benoit-Lévy, Edmond, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 28, 68
 Benoit-Lévy, Fernand, 11, 12
 Benoit-Lévy (Dargols), Françoise, 177
 Benoit-Lévy (Vigouroux), Geneviève, 177
 Benoit-Lévy, Georges, 11, 12, 15, 28, 68, 92

Benoit-Lévy, Jules, 11
 Benoit-Lévy, Lucy, (Bloc), 21, 22, 46, 56
 Benoit-Lévy, Emilie, (Weyll), 11
 Benoit-Lévy, Suzanne, 12
 Bérard, Léon, 86, 126
 Bergson, Henri, 15, 24, 26, 55
 Bernard, Alex, 201
 Bernard, Léon, 73, 119
 Berr, Jacques, 198
 Berriau, Simone, 111, 112, 113
 Berry, Mady, 107, 154, 155, 205
 Bert, Paul, 39
 Bessou, Auguste, 20, 26, 36, 127
 Blareau, Richard, 214
 Blier, Bernard, 51
 Bonnet, Henri, 34
 Borde, Raymond, 43
 Borrel, Antoine, 34, 35
 Bourday, Simone, 112
 Bourdelle, Antoine, 24
 Bourgeois, Léon, 13, 14, 15, 24, 32, 68, 70
 Boyer, Charles, 59, 61
 Brabant, Andrée, 80, 92, 101, 104, 143
 Brancher, M., 169, 174
 Braunberger, Pierre, 210
 Brenier, Joseph, 29, 31, 35, 38
 Brézillon, Léon, 31, 38
 Brick, Ben, 112, 113
 Bruneau, Adrien, 28, 87, 125, 126, 127, 128, 129, 132, 134, 135, 137, 138, 140
 Brunius, Jacques, 198, 205, 295
 Bruno, Alexandre, 70, 73, 87
 Brunoy, Blanchette, 51
 Buisson, Ferdinand, 13, 15, 18
 Burguet, Charles, 38

C

Calmette, Albert, 70, 73

Calvacanti, Alberto, 199
 Cantagrel, Marc, 28
 Cari, M., 181
 Carné, Marcel, 205
 Casimir-Perier, Jean, 68, 69
 Cauvin, Gustave, 76, 162
 Cavaillon, André, 70, 72
 Cendrars, Blaise, 81
 Chambrun, Joseph-Aldebert de, 68
 Chancrin, M., 127
 Chapouillé, M., 127
 Charrat, Janine, 150, 152, 153, 154,
 211, 212
 Chauviré, Yvette, 150, 151
 Chauvois, Louis, 47
 Chevalier, Maurice, 201
 Cheysson, Émile, 68
 Chomette, Henri, 28
 Clair, René, 28, 50, 197, 199, 211
 Claoué, D^r, 47
 Clerc, Henri, 50
 Cloche, Maurice, 198
 Cochin, M., 64
 Cohen, Gustave, 57, 58, 59
 Cohen-Séat, Gilbert, 209, 210
 Cohl, Émile, 199
 Coissac, G.-Michel, 16, 17, 27, 31, 34,
 38, 41, 45, 127, 129, 134, 161, 165
 Collette, Adrien, 19, 125
 Comandon, Jean, 28, 33, 42, 80, 84,
 161
 Coupan, Jean, 53, 56
 Couvelaire, Pr, 70, 119
 Croizé, M., 161
 Cuny, Louis, 198
 Curie, Marie, 24
 Cuyet, Édouard, 125

D

Darlo, M., 108, 109, 255
 Dautry, Raoul, 69, 77
 David, Fernand, 155

Debain, Henri, 107
 Decori, Mme, 101
 Delac, Charles, 38, 41, 50
 Delluc, Louis, 81
 Demazis, Orane, 206, 208
 Devirys, Rachel, 104
 Devraigne, Louis-Jules, 70, 96, 98, 99
 Dorat, Charles, 51
 Doumergue, Gaston, 28
 Doyen, Eugène-Louis, 116
 Dreyfus-Barney, Mme, 34
 Drouard, Paul, 19, 127, 161
 Druot, M., 127, 144
 Dulac, Germaine, 28, 48, 49, 50, 197,
 199
 Dumas, Alexandre, fils, 15
 Duncan, Isadora, 197
 Durkheim, Émile, 17

E

Einstein, Albert, 24
 Elambert, Paulette, 107, 109
 Epstein, Jean, 63, 81, 82, 83, 110, 195,
 198, 199, 210
 Epstein, Marie, 6, 49, 63, 81, 93, 103,
 105, 110, 112, 173, 176, 195, 196,
 200, 201, 202, 205, 210, 211
 Esquier, Charles, 160
 Etchevery, Jean-Jacques, 211

F

Febvre, Lucien, 45
 Féo, Luciano de, 34, 38, 119
 Ferry, Jules, 13, 144
 Feyder, Jacques, 28
 Figuier, Louis, 46
 Flaherty, Robert, 62
 Flaherty, Frances, 62
 Flament, Édouard, 137
 Flammarion, Camille, 46
 Floury, Edmond, 82, 118, 144, 179,
 195, 210

- Focillon, Henri, 15, 33, 40, 41, 56, 57,
135, 138, 145
Fontègne, Julien, 128, 132, 138
Forest, Louis, 71, 72
Foveau de Courmelles, D^r, 45, 46
France, Anatole, 15
Franju, Georges, 43
Frapié, Léon, 105
Freinet, Célestin, 205
Fuller, Jean, 207, 208
Fusier-Gir, Jeanne, 208
- G
- Gabin, Jean, 199
Gaillard, Jimmy, 92, 141, 173, 176,
200, 201, 202, 203, 204
Gance, Abel, 26, 28
Gaulle, Charles de, 57
Gaumont, Léon, 19, 20, 31, 81, 125,
126, 172
Gérard, Claire, 137
Gide, Charles, 15
Giers, Alexis, de, 212
Gilson, Etienne, 58
Giraudoux, Jean, 55, 82
Godart, Justin, 71, 168
Gosset, Antoine, 117, 119
Gotteland, M., 110
Grégoire, Henri, 58
Grierson, John, 60, 199
Guelis, Jean, 210
Guérin, Raymond, 181
Gurvitch, Georges, 58, 59
- H
- Hadamard, Jacques, 58, 59
Hatinguais, E., 62
Hays, William, 55
Herriot, Édouard, 20, 25, 29, 32, 39,
40, 122, 123, 127, 138, 185
Hessling, Catherine, 212
Honnorat, André, 20, 70, 71, 73, 161
Howard, Ebenezer, 69
Hubsch, Marcel de, 52, 210
- I
- Ichac, Marcel, 198
Imhoff, D^r, 29
- J
- Jacquot, Tony, 51
Jakobson, Roman, 58
Johnson, Alvin S., 55
Jouvenel, Henri de, 25, 26
Joyeux, Odette, 51, 52
- K
- Kestner, Paul, 159
Kogan-Semenoff, Yvan, 214
Koyré, Alexandre, 58, 59
- L
- L'Herbier, Marcel, 28, 63, 107, 197,
199
Labbé, Edmond, 42, 122, 127, 128,
132, 155
Labrousse, Georges, 198
Laffitte, Paul, 81
Lafond, Pierre, 198
Langlois, Henri, 49, 50
Laspeyres, Pierre-J., 50
Laubry, Charles, 117, 119
Laugier, Henri, 55, 58, 59
Le Vigan, Robert, 114
Leblanc, André, 195
Lebrun, Charles, 34, 44
Lecomte, Pierre, 178
Lefas, Alexandre, 37
Leroux, Roger, 117, 118, 119
Levi-Strauss, Claude, 58, 59
Lichtenberger, André, 68
Lifar, Serge, 214
Limot, M., 152, 153, 154

Loris, Fabien, 51
 Lorys, Denise, 176
 Loubet, Émile, 68, 69
 Loucheur, Louis, 90
 Luchaire, Julien, 25, 26, 29, 32, 34, 51
 Lucot, René, 198
 Lumière, Auguste, 81, 82
 Lumière, Louis, 19, 28, 31, 33
 Lyautey, Louis-Hubert, 170

M

Macé, Jean, 13, 14, 45, 159
 Mail, Léone, 211
 Mairaud, Robert, 198
 Mallet-Stevens, Robert, 42
 Manson, Hélène, 114
 Manuel, M., 83
 Marcel, Pierre, 19
 Mareuil, Simone, 178, 179
 Maritain, Jacques, 57, 58, 59
 Martin, Marcel, 38
 Massé, Alfred, 161, 162, 165, 169,
 172, 173
 Mauriac, François, 55
 Maurière, Gabriel, 176
 Méliès, Georges, 199
 Méline, Jules, 158
 Millerand, Alexandre, 86
 Mirkin-Guetzévitch, Boris, 58, 59
 Modot, Gaston, 199
 Mollinger, Dolly, 51
 Monod, Gabriel, 15
 Monzie, Anatole de, 45
 Morand, Paul, 150
 Moro-Giafferri, Vincent de, 127
 Mourlan, Albert, 195
 Moussinac, Léon, 199
 Mucha, Alfons, 10, 15

O

O'Brien, Margaret, 197
 O'Galop, 80

P

Pacaud, Jacqueline, 51
 Painlevé, Jean, 47, 199
 Painlevé, Paul, 32
 Parme, Renée, 96, 181
 Pasteur, Louis, 81, 86
 Pathé, Charles, 15, 20, 31, 80, 126,
 172
 Perlier, Hubert, 112
 Perrin, Charles, 43
 Perrin, Francis, 59
 Peyre, Henri, 59
 Piera, M., 181
 Plissonnier, Simon, 157, 158
 Poincaré, Raymond, 15
 Porel, Jacqueline, 51
 Potentier, Pierre, 198
 Prévert, Jacques, 205
 Prévert, Pierre, 205

Q

Queuille, Henri, 75, 161, 168

R

Rabinovitch, Gregor, 197, 198
 Rapkine, Louis, 59
 Raynaud, D^r, 110
 Rebatet, Lucien, 52
 Remy, Constant, 114
 Renaud, Madeleine, 106, 107, 109,
 114, 115, 155
 Renoir, Jean, 28, 199, 212
 Reymond, Chanoine, 34, 38
 Ribot, Alexandre, 68, 90, 93
 Ricard, Joseph-Honoré, 158, 159, 161
 Riotor, Léon, 124, 126, 127
 Risler, Georges, 70, 72, 73, 90
 Rochemont, Richard de, 209
 Rosny aîné, J. H., 93
 Rothschild, Maurice de, 161
 Rouleau, Raymond, 51

Roulet, Jacques, 20, 125
 Roussy, Gustave, 70, 117, 119
 Roustan, Mario, 49, 57
 Roux-Parassac, Émile, 38, 41, 42
 Roux, D^r, 85
 Royon, F., 34
 Rueff, Jeannine, 214
 Ruffin, Raymond, 198
 Ruth, Robert, 195

S

Sainval, M., 51
 Sand, D^r, 34
 Sapène, Jean, 31, 38
 Sarrut, André, 198
 SAYSSET, M., 53
 Schitz, Jacques, 210
 Schrecker, Paul, 59
 Séailles, Gabriel, 15
 Seeland, Paul van, 58
 Sellier, Henri, 69
 Servanne, Michel, 47
 Seyrig, Henri, 61
 Siegfried, Jules, 68, 69
 Slavenska, Mia, 150, 154
 Smot, René, 198
 Spaak, Charles, 199
 Strasburger, Julie, 11

T

Tauret, Suzanne, 195
 Tayar, Eliane, 198
 Tesier, Claude, 181
 Tissot, Alice, 107
 Tourneur, Maurice, 199
 Touzé, Maurice, 178
 Trévisé, Robert, 98
 Troyat, Henri, 205

V

Vacaresco, Hélène, 41

Vaillancourt, Nicolas, 60
 Valéry, Paul, 24, 40
 Viborel, Lucien, 34, 47, 71, 72, 73, 78,
 80, 98, 103
 Vidal, Gaston, 126
 Vierny, Dina, 51
 Vignaux, Paul, 59
 Vogüe, Eugène-Melchior de, 159

W

Wahl, Jean, 59
 Weiller, Jean, 59
 Wiener, Jean, 149, 214
 Woog, Robert, 105

Index des films

A

- Agence matrimoniale*, 211
Agronomie au Maroc, (l'), 112, 184
Altitude 3200, 5, 51, 52, 53, 155, 205
Américain à Paris, (Un), 212
Âmes d'enfants, 90, 93, 107
Ange du foyer, (l'), 80, 90, 91, 92, 101, 107, 251
Apéritif, (l'), 89, 251
Apprentissage du tourneur sur métaux, (l'), 128, 143
Arbres fruitiers de plein vent, plantation et tailles de formation, 187
Argent, (l'), 197
Armement anti-tuberculeux, (l'), 89
Armement anti-vénérien, (l'), 89
Artisanat rural, les ateliers ambulants, (l'), 184, 251
Ateliers-écoles préparatoires à l'apprentissage de la Chambre de commerce de Paris, (les), 129
Au pays du régime sec, 182, 251

B

- Ballade de Chopin*, (la), 211, 212
Bâtisseurs, (les), 199
Beau métier méconnu : le repassage, (Un), 140
Beaux Métiers du bâtiment : le maçon et le tailleur de pierre, (les), 129
Beaux métiers du livre : école Estienne, (les), 126
Belle au bois dormant, (la), 211, 214
Bergerie nationale de Rambouillet, (la), 184
Bizerte, 112
Bon et le Mauvais Laitier, (le), 164, 183
Bonne Méthode, (la), 175
Bonne Voisine, (la) 89, 251

Broderie, (la), 141

C

- Carpes sélectionnées*, (les), 188
Ce que m'a dit une cigogne, 183, 189
Centre d'enseignement agricole et ménager de Coëtlogon-Rennes (Ille et Vilaine), (le), 184, 251
Chant de la mine et du feu, (le), 148, 149
Chaux en agriculture, (la), 182
Cœur de Paris, 92, 105, 178, 200, 201, 202, 204
Cœur fidèle, 110
Comment on fabrique un siège à l'école Boule, 126
Congrès de la danse, (le), 212
Conserves de beurre et d'œufs, (les), 189
Conserves de fruits, (les), 189
Conserves de légumes, (les), 189
Conserves de viandes et de poissons, (les), 189
Construire : 149
Contagion par la poussière, (la), 251
Contagion par les crachats, (la), 89, 251
Contagion par les jouets portés à la bouche, (la), 89
Conte de la mille et deuxième nuit, (le), 112
Culture de l'artichaut, (la), 187
Culture de l'asperge, (la), 187
Culture de l'endive, (la), 187
Culture de la betterave (les effets du nitrate de soude du Chili), (la), 189
Culture de la fraise, (la), 187
Culture de la tomate, (la), 187
Culture des noyers, (la), 187
Culture des orchidées, (la), 187
Culture du blé avec le nitrate de soude du Chili, (la), 189
Culture du cornichon, (la), 187
Culture du cresson, (la), 187
Culture du melon, (la), 187
Culture du peuplier, (la), 188

Culture du potiron, (la), 187
Culture du rosier, (la), 187
Cycle de l'œuf, (le), 188

D

Destruction des campagnols, (la), 187
Des Métiers pour les jeunes filles, 133, 135, 141, 251
Des Métiers pour les jeunes gens, 133, 135, 141, 251
Deux maîtres pour un valet, 211
Diphthérie, (la), 102

E

Eau pure, l'assainissement, c'est l'hygiène, c'est le bien-être, c'est la vie, (l'), 182
Ébénisterie, (l'), 143
École Boule : les arts et industries du meuble, (l'), 140
École de Cibeins, (l'), 184, 186
École de plein air de Pantin, (l'), 5, 87
École de Rambouillet, (l'), 184
École de plein air du XIX^e arrondissement à Pavillon-sous-Bois, (l'), 87, 88
École nationale d'agriculture de Montpellier, (l'), 184
École nationale d'horticulture de Versailles, (l'), 184
École nationale d'osiericulture et de vannerie de Fajl-Billot, (l'), 184
École nationale des eaux et forêts françaises, (l'), 184
Écoles nationales professionnelles, 144
Élevage moderne de la truite, (l'), 188
Enfance à la terre, (l'), 184
Enseignement moderne de la classe de dessin par le cinématographe, (l'), 125
Ensilage des fourrages verts, (l'), 187
Entretien des voies ferrées au moyen d'outillage mécanique, (l'), 143
Entretien du nivellement des voies par soufflage mesuré, (l'), 143

Équipement électrique Alstbom, 144
Essais de traction à chaud, 144
Établissement du Glandier à Beyssac, (l'), 87

Exploitation rationnelle de la montagne, (l'), 188
Explosifs en agriculture, (les), 190

F

Fabrication du papier peint, (la), 143
Fabrication mécanique de la dentelle, (la), 143
Fer forgé, (le), 143
Ferronnerie d'art, (la), 127, 130, 140, 143
Feu de paille, 200, 205, 206, 207, 208, 209
Feux de la mer, (les), 63
Filature du coton, (la), 143
Fleur artificielle, (la), 126, 135, 136, 140, 218
Fonctionnement d'un office d'orientation professionnelle, (le), 129
Formes palissées dans les petits jardins, (les), 187
French Cancan, 210
Fumier de ferme, (le), 182
Future maman, (la), 95, 96, 97, 98, 101, 102, 168

G

Grand potier : Auguste Delaberche, (Un), 145, 147
Grand verrier : Maurice Marinot, (Un), 145, 146

H

Habitation, (l'), 112
Hélène, 104, 114, 115, 205
Histoire d'un chapeau de paille : la modiste, 140
Homme du large, (l'), 110

Homme nature, (l'), 211, 214
Hybridation de la vigne, (l'), 187
Hygiène du lait (filtration et pasteurisation du lait), (l'), 187
Hyménée des roses ou l'hybridation artificielle, (l'), 187

I

Il était une fois trois amis, 78, 99, 100, 101, 219
Itto, 44, 104, 110, 111, 112, 113, 155

J

Jeune fille aux allumettes, (la), 211
Jeunes marins, vieilles chansons, 148
Jimmy bruiteur, 92, 105, 200, 201, 209
Jouets, (les), 211
Jour et la nuit, (le), 211, 212

L

Leçon de zootechnie, examen d'une vache laitière, (Une), 189
Lilium, 50
Louisiana Story, 61

M

Machine humaine enseignée par la machine automobile, (la), 116, 129
Made in France, 182
Maison, (la), 141, 142
Malade imaginaire, (le), 211, 214
Maroc, terre des contrastes, 112
Maternelle, (la), 104, 105, 106, 108, 109, 110, 155, 205, 219
Maternité, 80, 101, 102, 103, 104, 114, 120, 219
Métier d'ébéniste, (le), 140
Métier de fondeur, (le), 129
Métiers du dimanche, 182
Mort de Mimi Pinson, (la), 211
Mort du cygne, (la), 150, 151, 152, 153,

155, 197, 198, 205, 211, 214, 218
Mystérieuse Fatima, (la), 211, 212

N

Naissance de la haute fréquence médicale, (la), 47, 116
Nefta, la perle du Djerid, 112
Neiges de France, 182
Nid, (le), 90, 92, 251
Noce à Monaco, 210, 214
Notre pain quotidien, 149, 251

O

Oasis, (l'), 112
Oasis du sud-tunisien Kebili, (les), 105
Obstétricienne opératoire, 119
Œuf, (l'), 186
Œuf au poussin, (de l'), 186
Olivier, (l'), 189
Opération du cancer du sein, 119
Opérations d'urgence sur les animaux à la ferme, 188
Orientation professionnelle par l'école pratique (Tourcoing), (l'), 129
Oubliée, (l'), 197

P

Paris qui dort, 50
Pasteur, 81, 82, 86
Peau-de-Pêche, 173, 176, 177, 178, 179, 197
Petites opérations chirurgicales d'utilité à la ferme, 188
Petits doigts de fée : la lingère, 139, 140
Pierre que l'on tisse, (la), 149
Plomberie, (la), 129, 143
Poésie du travail : doigts d'ouvrières, mains de fées, 135, 149, 251
Poignard, (le), 211, 213
Port de Paris, (le), 149
Portes de la nuit, (les), 205

Prairie, herbages, entretien, fumure, amélioration et utilisation, 188
Prairie, herbages, importance en France et création, 188
Préservation de l'enfance contre la tuberculose, (la), 89
Préventorium Lannelongue à Saint-Trojan, (le), 5, 87, 88
Printemps, (le), 200
Prix et profits, 205
Prosperité, 179, 180, 219, 251
Prunier d'ente – taille de formation, 187

Q

Quartetto, 211, 212
Quatorze juillet, 211

R

Récolte de la pomme de terre, 189
Remembrement, (le), 183
Renâitre, 183
Ruche, (la), 211

S

Sanatorium de Bligny, (le), 87
Sanatorium de la Tuvoille à Taverny, (le), 5, 87, 88
Savoir se nourrir, 81
Sélection et culture des semences porte-graine, (la), 187
Sériciculture, (la), 186, 188
Soie, (la), 186
Soudure des rails de chemin de fer par aluminothermie, (la), 143
Source, (la), 165, 181
Standardisation des fruits, légumes, primeurs en emballages, (la), 170
Surprise, (la), 211, 214
Symphonie du travail, 149

T

Technique des autopsies, 118
Travaux de substitution des voies, 144

U

Utilisation d'un coin de terre – travaux d'automne, 187
Utilisation d'un coin de terre – travaux d'été, 187
Utilisation d'un coin de terre – travaux d'hiver, 187

V

Varon, ennemi de l'éleveur, (le), 188
Vie des abeilles, (la), 186
Vie des insectes, (la), 186
Village sanatorium, (Un), 87
Vive la vie, 52
Voile sacré, (le), 101, 102

Y

Yankee aux Champs-Élysées, (Une), 211, 212

Remerciements

Certains des chapitre composant ce livre prennent appui sur deux essais qui ont connu une première publication.

- « Jean Benoit-Lévy : l'ignorance est une maladie contagieuse ou le cinéma auxiliaire de la science », LEFEBVRE, Thierry, MALTHÊTE, Jacques, MANNONI, Laurent (dir.), *Sur les pas de Marey, science (s) et cinéma*, Paris, L'Harmattan/Semia, Les temps de l'image, 2004.

- « Cinéma, éducation de masse et propagande agricole, les films de Jean Benoit-Lévy pour la cinémathèque du ministère de l'Agriculture (1924-1939) », *Archives*, n° 98, février 2006.

Je remercie Françoise Dargols et Geneviève Vigouroux, filles de Jean Benoit-Lévy, Liliane Jolivet, sa petite-fille et Caroline Jolivet, son arrière-petite-fille.

Les Archives françaises du film du CNC : Boris Todorovitch, Michelle Aubert, Éric Le Roy, Jean-Louis Cot et Robert Poupard.

L'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma.

Le Centre national du livre.

La Cinémathèque française : Serge Toubiana, Laurent Mannoni, Fred Savioz.

La Cinémathèque du ministère de l'Agriculture : Christiane Husson, Josiane Lecuillier, Jean-Louis Léone.

La Cinémathèque Robert Lynen - Ville de Paris : Béatrice de Pastre, Emmanuelle Devos, Frédéric Aim et les autres membres de l'équipe.

La Cinémathèque universitaire : Michel Marie et Laure Gaudenzi.

Les Indépendants du 1^{er} siècle.

L'Institut Pasteur : Annick Opinel, Daniel Demellier, Stéphane Kraxner.

Le Sceren - CNDP : Laurent Garreau.

Clément Chéroux, Thierry Lefebvre, François Albera, Alain Carou, Vinzenz Hediger, Jean-Pierre Bertin-Maghit, Gilles Mouellic, Bernard Bastide, Violette Fos et Edmond Thomas.

Le dvd

L'édition du dvd, réalisé par Fred Savioz, a été rendue possible grâce à la bienveillance des ayants droit de Jean Benoit-Lévy, ses filles, Françoise Dargols et Geneviève Vigouroux et sa petite-fille, Liliane Jolivet. Les films sont issus des collections des Archives françaises du film du CNC, de la Cinémathèque du ministère de l'Agriculture et de la Pêche, et du Centre national de documentation pédagogique - Sceren. Je remercie tout particulièrement Éric Le Roy, Josiane Lecuillier et Laurent Garreau pour leur aide.

Les Archives françaises du film du CNC

Plus de 95 000 films du patrimoine cinématographique français sont déposés et conservés par les Archives françaises du film du CNC (AFF). Chaque année, le dépôt légal et les dépôts volontaires de professionnels ou de particuliers continuent d'enrichir le fonds des AFF de films français et étrangers.

Aujourd'hui plus de 13 000 films ont été « restaurés ou sauvegardés » dans le cadre du Plan de restauration des films anciens auquel le ministère de la Culture consacre annuellement plus de 6 millions d'euros depuis 1991. Grâce à ce plan, de nombreux films ont été transférés sur support non périssable et retrouvent ainsi une seconde vie auprès des chercheurs.

Centre national de la Cinématographie
Direction du patrimoine cinématographique
Archives françaises du film
7 bis, rue Alexandre-Turpault
78390 Bois d'Arcy
www.cnc-aff.fr

La Cinémathèque du ministère de l'Agriculture et de la Pêche

Le fonds documentaire de la Cinémathèque du ministère de l'Agriculture et de la Pêche a pour ambition d'ouvrir quelques fenêtres sur le monde agricole et rural dans sa variété et ses constantes évolutions. Sa collection, alimentée par des réalisateurs du ministère de l'Agriculture et de la Pêche mais aussi par des cinéastes dont les célèbres Jacques Doillon, Robert Enrico, Patricia Mazuy, Alain Tasma..., constitue depuis 1923 une mémoire audiovisuelle agricole et rurale unique en France.

Délégation à l'information et à la communication
78, rue de Varenne
75349 Paris 07 SP
cinematheque@agriculture.gouv.fr
Responsable de la diffusion :
josiane.lecuillier@agriculture.gouv.fr

Sommaire du dvd

(réalisation Fred Savioz)

Films hygiénistes

- *la Contagion par les crachats*, c. 1925, 1'53, Sceren-Cndp
- *la Contagion par la poussière*, c. 1925, 2'15, Sceren-Cndp
- *la Bonne Voisine*, c. 1925, 3'15, Sceren-Cndp
- *l'Apéritif*, 1928, 2'10, CmA

Films contre les taudis

- *le Nid*, 1928, 26', Aff
- *l'Ange du foyer*, 1928, 35', Aff

Films d'orientation professionnelle

- *Des métiers pour les jeunes filles*, 1928, 11', Aff
- *Des métiers pour les jeunes gens*, 1928, 30', Aff

Films agricoles

- *l'Artisanat rural, les ateliers ambulants*, 1926, 9'52, CmA
- *Au pays du régime sec*, 1928, 10', Aff
- *le Centre d'enseignement agricole et ménager de Coëtlogon-Rennes*, 1929, 24', Aff
- *Prosperité*, 1929, 53', CmA

Films de montage

- *Poésie du travail : doigts d'ouvrières, mains de fées*, 1928, 7', Aff
- *Notre pain quotidien*, 1932, 9', Aff

Table des matières

<i>Jean Benoit-Lévy ou le corps comme utopie</i>	5
<i>L'Utopie</i>	9
L'utopie familiale	11
L'utopie éducative	13
L'utopie cinématographique	15
Le cinéma au service de la paix :	
l'Institut de coopération intellectuelle	24
Le Congrès de 1926	26
La Cinémathèque nationale	29
La fin des utopies	44
<i>Altitude 3200</i>	51
L'exode	53
L'exil : la New School for Social Research	55
L'Organisation des Nations unies	61
<i>Le Corps biologique</i>	65
La cinémathèque du ministère de la Santé	68
La diffusion des films	76
Les films d'hygiène sociale de Jean Benoit-Lévy	80
<i>Pasteur</i>	81
Les documentaires	87
Les films de statistiques	89
Les courts métrages de propagande	89
Les films contre les taudis	90
<i>Âmes d'enfants</i>	93
Des films à destination des femmes	94
<i>La Future Maman</i>	96
<i>Il était une fois trois amis</i>	99
<i>Le Voile sacré</i>	102
<i>Maternité</i>	103
<i>La Maternelle</i>	105
<i>Itto</i>	110
<i>Hélène</i>	114
Les films scientifiques	116

<i>Le Corps social</i>	121
La cinémathèque centrale de l'Enseignement professionnel.....	124
La diffusion des films.....	131
Les films d'enseignement professionnel de Jean Benoit-Lévy	140
Les courts métrages d'orientation professionnelle.....	140
<i>La Maison</i>	141
Les moyens métrages d'enseignement technique	143
Les films d'enseignement artistique	145
Les films industriels.....	148
<i>La Mort du cygne</i>	150
La cinémathèque du ministère de l'Agriculture	157
La diffusion des films.....	162
Les films agricoles de Jean Benoit-Lévy	173
Les films de propagande.....	174
<i>La Bonne Méthode</i>	175
<i>Peau-de-Pêche</i>	176
<i>Prosperité</i>	179
<i>La Source</i>	181
Les moyens métrages de propagande.....	182
Les films d'orientation	184
Les films d'enseignement.....	186
Les films d'enseignement postsecondaire	187
Les films commerciaux	189
 <i>Le Corps cinématographique</i>	 191
L'auteur de films ?.....	194
Les Artisans d'art du cinéma	198
Les films d'auteurs	200
<i>Jimmy bruiteur</i>	201
<i>Cœur de Paris</i>	201
<i>Feu de Paille</i>	205
Les films de danse.....	209
 <i>Les Archives filmiques ou le corps de l'histoire</i>	 215
<i>Archives et bibliographie</i>	223
<i>Filmographie</i>	232
<i>Index des noms</i>	240
<i>Index des films</i>	245
<i>Remerciements</i>	249
<i>Le dvd</i>	250



Fin de tournage des *Ballets de France*, c. 1952,
Jean Benoit-Lévy, au deuxième rang, cinquième en partant de la gauche

Illustration de couverture :
Madeleine Renaud dans *la Maternelle*, 1934
photographie Darlo, DR
Sauf mention contraire les documents reproduits proviennent
des archives privées Jean Benoit-Lévy conservées par Liliane Jolivet
<http://www.filmsjbl.com/>

Conception graphique et réalisation Valérie Vignaux
Dépôt légal 3^e trimestre 2007
AFRHC
15, rue Lakanal - 75015 Paris
www.afrhc.fr

Imprimé sur les presses de Plein Chant à Bassac (Charente)
ISBN : 978-2-913758-72-8