



HAL
open science

Écriture et codification des gestes professionnels : la projection cinématographique dans les années 1910

Philippe Bourdier

► **To cite this version:**

Philippe Bourdier. Écriture et codification des gestes professionnels : la projection cinématographique dans les années 1910. Mise au Point, 2016, Chapelles et querelles des théories du cinéma, 8, 10.4000/map.2107 . hal-03206326

HAL Id: hal-03206326

<https://hal.science/hal-03206326>

Submitted on 23 Apr 2021

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.

Écriture et codification des gestes professionnels : la projection cinématographique dans les années 1910

Writing and Encoding Professional Actions. Cinema Projections in the 1910s

Philippe Bourdier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/map/2107>

DOI : 10.4000/map.2107

ISSN : 2261-9623

Éditeur

Association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel

Ce document vous est offert par Université d'Orléans



Référence électronique

Philippe Bourdier, « Écriture et codification des gestes professionnels : la projection cinématographique dans les années 1910 », *Mise au point* [En ligne], 8 | 2016, mis en ligne le 25 avril 2016, consulté le 23 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/map/2107> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/map.2107>

Ce document a été généré automatiquement le 23 avril 2021.



Les contenus de la revue *Mise au point* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Écriture et codification des gestes professionnels : la projection cinématographique dans les années 1910

Writing and Encoding Professional Actions. Cinema Projections in the 1910s

Philippe Bourdier

- 1 Avant la Première Guerre mondiale, en France, la firme Pathé promettait dans un fier slogan commercial : « *fabrication parfaite, photographie merveilleuse, mise en scène somptueuse, interprétation comparable, telles sont les raisons de la suprématie absolue des films Pathé frères* ». Cette énumération commerciale à la fois longue, laudative et en apparence exhaustive, met en avant la production des films. Elle passe toutefois sous silence un pan important de l'industrie cinématographique d'alors, les salles commerciales de projection ; elle semble méconnaître l'importance de ceux qui les animent, leurs directeurs et leurs projectionnistes, pourtant bien connus de Pathé. Or, ces métiers de l'exploitation cinématographique prennent un essor dans les années 1910 avec la multiplication des lieux de projection des films, la construction de grandes salles de cinéma, ces « palaces parisiens » que sont, par exemple, le Tivoli-cinéma de la rue du Faubourg du Temple à Paris, l'Aubert Palace, le Grand cinéma Saint-Paul, le Montrouge Palace, etc.
- 2 L'industrialisation du cinéma, fort étudiée du point de vue de la production des films, touche bien entendu aussi la projection des films, si bien que l'activité de projectionniste, celle de propriétaire d'une salle de projection, donnent naissance à des métiers. Comme dans toute évolution d'une activité humaine pionnière, qui devient marchande, puis qui s'industrialise, la projection de films évolue vers une spécialisation et une codification des gestes professionnels qui la permettent. C'est pourquoi dans les années 1910-1920, préparer ces gestes, les transmettre, les analyser, les préconiser apparaît comme une nécessité aux yeux de certains industriels du cinéma. Charles Le Fraper fait partie de ceux-là, puisqu'il fonde, en 1911, *Le Courrier cinématographique*. Parmi les revues qui

fleurissent à cette époque et dont Christophe Gauthier a proposé un panorama¹, cette revue a la particularité d'envisager le cinéma sous ses aspects techniques. À l'époque, seule une autre revue corporative existe : *Ciné-journal*, créée quatre ans plus tôt par Louis Druhot. Or, *Le Courrier cinématographique* devient rapidement la revue de référence des professionnels du cinéma en France. Non seulement elle les informe des évolutions techniques, juridiques, commerciales, mais elle défend aussi la cause des exploitants de salles commerciales, jusqu'à la fin des années 1930, en prenant partie dans les débats qui touchent l'exploitation des films en France. La création de cette revue est animée par l'intention de permettre l'expression collective des opérateurs projectionnistes et donc de permettre « la lourde tâche d'en centraliser les forces »². L'une des formes de cette entreprise consiste quelques années plus tard, probablement en 1913, à publier un ouvrage, aux Éditions du Courrier cinématographique, le *Manuel pratique à l'usage des directeurs de cinéma, des opérateurs et de toutes les personnes qui s'intéressent à la cinématographie*.

- 3 Cet ouvrage de 173 pages constitue l'un des premiers textes qui se présente comme un discours exhaustif sur le sujet, se démarquant des notices particulières fournies par les fabricants d'appareils de projection et présentant les connaissances nécessaires pour exercer de manière satisfaisante deux métiers, celui de directeur de salle d'exploitation, celui de projectionniste. Il constitue un texte ample, détaillé, conçu avec l'intention de permettre un acte professionnel généralisable, permettant l'adaptation aux contextes. En cela, il correspond à une conception de la formation professionnelle qu'il est intéressant d'interroger à présent. En effet, quelle conception de la formation dans les années 1920 ce manuel livre-t-il ? Quelles sont les facettes de ces métiers mises en valeur ? Quels sont les éléments de légitimation d'un discours professionnel présents dans ce manuel ?
- 4 Ces quelques questions, envisagées dans la perspective d'une histoire des conceptions du travail au XX^e siècle, mais aussi d'une histoire du discours didactique sur le cinéma, prennent d'autant plus d'importance que ce manuel livre des enseignements sur d'autres problématiques : pourquoi la projection des films a-t-elle été électrifiée ? Comment ce changement s'est-il répercuté dans les gestes du projectionniste, dans ses missions ? Quels en ont été les effets sur l'expérience du spectacle cinématographique ? Quelles en ont été les conséquences sur les choix architecturaux pour les salles de cinéma, mais aussi sur les textes de législation en usage concernant l'exploitation commerciale ?
- 5 Toutes ces interrogations trouvent quelques réponses qui sont dignes d'être dégagées du discours verbal et iconique de ce manuel, amplement argumenté, généreusement illustré. Nous le ferons en montrant tout d'abord combien le manuel pratique de Le Frapper est un manuel technique qui propose une pensée ordonnée, puis en soulignant les conceptions de la formation professionnelle qui le sous-tendent.

Des connaissances choisies

- 6 Le sommaire du livre est révélateur des choix d'enseignements privilégiés, mais aussi d'une hiérarchie entre les différents contenus de formation abordés par l'auteur. Celui-ci privilégie nettement la connaissance du matériel de projection (140 pages sur 173) puis les dispositions réglementaires pour l'exploitation commerciale d'un cinéma (11 pages sur 173). C'est donc une conception technique, au sens étymologique, celle d'un art, d'un métier opposé à conception commune, générale, qui nourrit l'ouvrage. L'accent est mis sur le type d'entraînement de la pellicule (plus de 50 pages), sous la forme d'une

évoquant très minutieusement les caractéristiques des trois types d'entraînement des projecteurs : à griffes, à came, à croix de Malte. Cette méticulosité dont témoignent également de nombreuses figures au regard du texte est révélatrice d'une préoccupation essentielle dans les années 1910-1920. Avant que ne se généralise peu à peu dans les salles commerciales l'usage des feuilles de repérages des projectionnistes qui livraient des indications sur la vitesse à laquelle chaque scène devait être projetée, à l'instar des *cut sheets* introduits en 1916 aux États-Unis, c'est le projectionniste qui imprime la vitesse de défilement des images. Tantôt il s'efforce de reproduire l'équivalent de la vitesse de prise de vues, tantôt il accentue par la cadence de son geste manuel le défilement des actions. La stabilité de cette cadence n'était pas régulière, aussi l'opérateur n'est-il pas qu'un simple exécutant, comme se plaira à le souligner quelques années plus tard Jacques Ducom dans son traité.

- 7 L'opérateur intelligent et artiste sentira tout de suite s'il se trouve en deçà ou au-delà de la vitesse à laquelle doit être projetée la vue. Il n'aura donc qu'à régler son allure sur celle qui convient le mieux aux effets que la bande cherche à donner. Il arrivera même que, dans une même bande, il faille changer de vitesse plusieurs fois³.
- 8 Pour Le Fraper, la question de la régularité de l'entraînement, norme de projection depuis lors communément admise, est liée au type d'entraînement. Chacun de ces types est passé en revue. Pour les appareils à griffes, Le Fraper reprend les arguments de G.-M. Coissac dans *La théorie et la pratique des projections*, paru quelques années auparavant, qui conclut « l'appareil à griffes demande plus d'obturation et absorbe plus de lumière que les autres systèmes⁴ ». C'est le système à croix de malte qui trouve le plus gré aux yeux de l'auteur puisque ce type d'appareil satisfait à une exigence :
 - 9 nous savons que le changement d'image gagne à être le fait le plus rapidement possible, tandis qu'il y a avantage, au contraire à rendre plus longue la période d'immobilité⁵.
- 10 Mais restituer ainsi la réflexion sur les mécanismes d'entraînement ne rend pas compte de la somme de détails essentiels qui satisfont les opérateurs les plus passionnés, les plus exigeants. La description des procédés de lubrification, des carters anti-poussières, celle des gestes de la main à accomplir pour glisser le film dans les appareils, celle des méandres à suivre pour la pellicule, donnent tout à la fois le sentiment de livrer les secrets du fonctionnement de ces appareils merveilleux dans un mouvement de l'esprit positiviste qui se livre à une description quasi entomologiste, mais construisent aussi l'impression d'une complexité technologique fascinante. Tel est le cas du cœur du mécanisme d'entraînement.
- 11 Les deux ressorts sont pourvus chacun d'une rainure donnant passage aux dents du tambour de croix de Malte ; ils ont pour double but de continuer l'action du cadre mobile, c'est-à-dire de presser la bande sur les éclisses du couloir et de l'appuyer ensuite par les bords sur le tambour⁶.
- 12 La question de l'entraînement n'est pas uniquement liée à celle de son mécanisme puisque Le Fraper traite cette question dans la section consacrée aux sources d'alimentation des projecteurs. Il annonce d'emblée : « l'électricité vient donc en première ligne des préoccupations⁷ ». Il souligne que « la grande question à résoudre est toujours celle de l'éclairage⁸ ». Elle revêt deux aspects, le premier est d'ordre physique, le second est d'ordre matériel. En effet, l'électricité pour Le Fraper représente essentiellement le moyen de modifier l'ordre physique des choses :

- 13 les projections cinématographiques demandent une source lumineuse d'une grande intensité, pour la raison bien simple qu'il s'agit, dans le cas qui nous intéresse, d'obtenir une très grande image d'un très petit objet ; il faut, en outre, tenir compte de l'opacité relative du celluloïd qui sert de support à la couche sensible du film⁹.
- 14 Ce n'est donc pas tant en raison de la régularité qui serait bienvenue pour l'entraînement de la pellicule que l'électricité est avantageuse, mais parce que celle-ci décuple le miracle de la projection : avec une lumière plus vive, l'image projetée peut être encore plus grande. Le manuel se fait alors manuel d'optique, reprenant les éléments de Ducom dans son *Traité de cinématographie* et s'appuyant sur le manuel de Coissac *La théorie et la pratique des projections*, directeur de La Bonne presse. Il propose une typologie des sources lumineuses pour dominer « cette question qui est beaucoup plus complexe qu'on se l'imagine¹⁰ ». Ainsi, la lumière oxy-éthérique, réputée dangereuse, est envisagée en vantant le matériel de La Bonne presse puisqu'elle produit une belle lumière, facile à obtenir, et dans la mesure où elle est très utilisée pour les projections d'images fixes. La lumière oxy-acétylénique qui équivaut en lumière à trois mille bougies, la lumière oxyhydrique, la lumière électrique par lampe à arc voltaïque sont analysées du point de vue de leur constitution physique et de leurs usages. Cette dernière, dont l'énergie provient soit d'une dynamo, d'accumulateurs, de piles électriques, soit de l'électricité fournie par le réseau électrique de la ville est jugée préférable au nom d'un argument moderniste :
- si la ville dans laquelle on doit installer un cinématographe possède le courant électrique, la question est toute résolue. Inutile de chercher ailleurs ; rien ne sera plus pratique et plus économique que d'emprunter à la canalisation urbaine le courant nécessaire¹¹.
- 15 L'électricité n'est qu'un des moyens, en concurrence avec d'autres, notamment la force motrice musculaire, pour faire fonctionner un projecteur. Cependant, le propos de Le Fraper n'est pas de céder à la tentation du passé : « La lumière électrique étant, à notre avis, l'éclairage de l'avenir mérite de retenir plus particulièrement notre attention¹² ». Il prend toutefois des précautions pour entrer dans les détails de cette nouveauté : « nous voulons espérer que nos lecteurs ne nous reprocheront pas d'entrer jusque dans les petits détails »¹³. Précautions oratoires ou soulignement de la précision du propos ? Toujours est-il que le manuel se fait alors cours d'électricité tout au long de quarante pages. Dans un chapitre très développé, types de courant, unités de mesure, types de lampe, de charbons, de rhéostats, de tableaux électriques, sont passés en revue avec de nombreux détails. Le problème majeur à résoudre est posé par la production du courant alternatif qui apparaît alors comme la meilleure solution. Comme il est difficile à obtenir, la solution consiste à utiliser un redresseur de Faria que le manuel décrit par les mots, mais aussi par une figure¹⁴.
- 16 La source d'énergie électrique est aussi envisagée d'un point de vue matériel, ou plus exactement pour conjurer les risques matériels qu'elle comporte : le feu. L'ouvrage fait référence à l'incendie du Bazar de la Charité¹⁵. Evoqué en guise de repoussoir, cet accident conduit l'auteur du manuel à souligner l'importance des mesures de sécurité de plusieurs sortes : conception des carters des appareils de projections, importance des volets de protection, nécessité de cuves à eau dans l'enceinte de projection. Plusieurs formules chimiques sont aussi proposées pour ignifuger matériaux et décors de la salle de cinéma¹⁶. Le Fraper en vient à prôner l'emploi de cabines de projection démontables¹⁷ pour

conjurer les risques d'incendie. Ceux-ci lui paraissent si grands, que les moindres détails ne sont pas superflus, c'est pourquoi il ajoute :

- 17 Rappelons enfin qu'il faut toujours avoir à la portée de la main, au moins un extincteur de 5 litres, un siphon d'eau de Seltz et un seau plein d'eau, dans lequel on fait baigner une couverture qui sera d'un grand secours, en cas d'incendie, pour étouffer les premières flammes¹⁸.
- 18 Il n'y a pas de discours de formation sans prévention du danger ; il n'y a pas de mise en évidence des pouvoirs de la technique sans mise en garde contre ses errements, ses aléas, ses accidents.
- 19 L'ouvrage propose un chapitre entier, de près de cent pages, sur l'installation d'un poste complet de cinématographe. Conçu de manière pragmatique, puisqu'il traite de plusieurs paramètres à considérer dans la conception d'une salle, tels que la cabine, le poste cinématographique, le système optique à adopter, l'éclairage de la salle à choisir, ce chapitre est assurément celui qui livre le plus de justifications éclairantes sur le passage d'une projection manuelle à une projection électrifiée. En effet, c'est dans la conception même de la projection, dans les préconisations qui concernent le choix des écrans que l'électrification trouve une justification essentielle. Pour Le Fraper, la projection est l'expérience d'une réunion de deux espaces distincts, celui de la source lumineuse et celui où la lumière vient frapper. Il souligne combien l'importance de l'écran est communément sous-estimée : « il semble qu'on se désintéresse un peu de l'écran, alors que nous le considérons comme un accessoire de première importance¹⁹ ». L'expérience de la projection cinématographique représente donc l'expérience singulière de la réconciliation de ce que les caractéristiques physiques de l'espace dissocient de manière ordinaire ; c'est l'avènement d'une démultiplication soudaine des dimensions de l'image. C'est pourquoi un chapitre est consacré aux dimensions à donner aux images. On insiste sur la règle de la proportionnalité à la grandeur de la salle (pour 10 à 12 mètres, un écran de 2 mètres) ainsi que sur la distance du spectateur par rapport à l'écran. Deux types de projection sont décrits, par réflexion sur un écran, et par transparence. Le premier, a l'avantage d'être réalisé par-dessus la tête des spectateurs, mais les écrans sont chers, ne peuvent être pliés et, dans un idéal de projection encore marqué par les projections itinérantes, nécessitent souvent une installation lourde. Le second, permet aux images d'être vues au travers de l'écran, lorsque le public est séparé du poste projecteur par une toile translucide. Il est prôné par Le Fraper ; le modèle Janus vendu par La Bonne presse est conseillé dans la mesure où il se roule, se plie et se lave²⁰.
- 20 La persistance de l'idéal de la projection par transparence pour Le Fraper porte les traces de l'intérêt pour le dispositif des anciennes fantasmagories, mais on peut lire aussi l'accentuation de ce type de projection, tombé ensuite en désuétude dans les salles de cinéma populaire, comme la marque de l'ambition totalisante d'un auteur qui souhaite donner un panorama complet sur le sujet qu'il aborde.
- 21 Enfin, le manuel met fortement l'accent sur l'opérateur, « cet être invisible qui se dérobe aux regards dans les mystères de sa cabine, le *deus ex-machina* de l'exploitation²¹ ». Le Fraper montre avec réalisme que le projectionniste se confond alors souvent avec le directeur de la salle. Il indique que la parcellisation du travail n'est pas opérée dans la plupart des salles de cinéma. Si bien que la section du livre consacrée aux dispositions à prendre pour l'ouverture d'une salle par un exploitant commercial, réduite à treize pages seulement, se contente de reproduire un extrait de l'ordonnance de la préfecture de la Seine du 10 août 1908, ainsi qu'un exemplaire d'autorisation d'exploitation qui figurait

déjà dans un numéro du *Courrier cinématographique*. Alors que les grandes salles de cinéma qui sont construites à la même époque témoignaient d'une ambition architecturale très nette, empruntant leur modèle aux théâtres du Second Empire, l'ouvrage n'envisage la question de la salle que du point de vue fonctionnel, concentrant son traitement sur l'intérieur de l'espace ; non l'extérieur. La confusion du projectionniste et de l'exploitant est sans doute à l'origine du fait que le spectateur ne soit envisagé que du seul point de vue de sa présence physique dans ce lieu : une salle confortable, une projection bien faite qui dépend d'abord d'une obscurité bien ménagée, des espaces de circulation sécurisés et éclairés. En cela, Le Fraper se démarque fortement des grandes salles construites à la même époque, sur le modèle des théâtres du Second Empire, qu'il raille : « ces bonbonnières des grands boulevards ou des installations somptueuses comme celles de Gaumont à l'Hippodrome, de Pathé au Cirque d'Hiver, ou de Tivoli-cinéma²² ».

- 22 L'ancrage scientifique et pédagogique de ce discours professionnel, les choix dont ils témoignent sont dignes d'être envisagés, comme nous venons de le faire, au regard des évolutions historiques et techniques de l'industrie cinématographique des années 1910-1920, à l'époque charnière de l'électrification des projections et de l'essor des grandes salles de cinéma. Mais cet ancrage et ces choix peuvent être considérés également du point de vue des conceptions de la formation professionnelle qui le nourrissent, puisque cet ouvrage de Le Fraper se présente comme un *Manuel pratique à l'usage des directeurs de cinéma, des opérateurs et de toutes les personnes qui s'intéressent à la cinématographie*.

Les conceptions de la formation professionnelle

- 23 En effet, dans ces années du début du XX^e siècle, construire en France une formation professionnelle des opérateurs projectionnistes de cinéma constitue une nécessité à laquelle l'ouvrage de Le Fraper veut répondre. En 1901 déjà, une enquête de l'Office du travail avait attiré l'attention du ministère du Commerce et de l'Industrie sur l'insuffisance du nombre d'élèves qui pouvaient bénéficier d'un enseignement technique en général. C'est pourquoi quelques années plus tard, en 1905, le radical-socialiste Fernand Dubief avait déposé un projet de loi organique sur l'enseignement technique qui prévoyait une codification des textes réglementaires en usage, mais aussi la création de cours professionnels rendus obligatoires pour tous les jeunes de moins de 18 ans. Malgré le rapport favorable de Placide Astier, ce projet est accueilli avec bien des réticences et ne sera pas voté. Il faut attendre le 24 juillet 1919 pour que ce projet de loi, retouché de manière marginale, soit adopté, dans la loi dite Astier, qui crée des cours professionnels obligatoires. Le manuel de Le Fraper s'inscrit dans cette période charnière de choix de politique éducative qui touche la formation professionnelle. Sa publication veut peser dans les débats autour de ces questions et peut-être vaincre les réticences à l'égard d'une généralisation de la formation professionnelle. C'est pourquoi le premier chapitre du livre s'ouvre sur cette affirmation :

On ne s'improvise pas directeur de cinématographe ; les responsabilités sont si grandes, si nombreux les prescriptions et règlements à observer, si importants les capitaux nécessités par une affaire de ce genre, que la plus élémentaire prudence impose de sérieuses réflexions préalables²³.

- 24 Si la formation professionnelle est nécessaire aux yeux de Le Fraper, si son manuel fait œuvre utile, c'est en raison de l'importance des enjeux économiques, financiers qui sont

attachés à l'industrie cinématographique des années 1910-1920. D'autres justifications, moins évidentes et plus novatrices, se laissent saisir dans le fil du texte. Elles répondent à une conception moderne de la formation des jeunes et des adultes. En effet, Jean-Marie Barbier²⁴ en justifie la nécessité sociale et politique selon quatre critères que l'on retrouve dans l'argumentaire de Le Fraper.

- 25 La formation correspond tout d'abord à l'apparition de changements de séquences, de routines, d'habitudes, de manières de faire professionnelles. Dans le cas du manuel de Le Fraper, ces changements touchent, nous l'avons vu, les processus technologiques de la projection même, mais ils concernent aussi les personnes qui peuvent exercer ces métiers. Dès lors, c'est la question du lectorat du manuel qui est posée : à qui est destiné l'ouvrage ? Peuvent être projectionniste et/ou directeur de salles de cinéma n'importe qui, car « l'installation d'un poste n'exige aucune aptitude spéciale²⁵ ». Cependant, le livre s'ouvre par « on ne s'improvise pas directeur de cinématographe²⁶ ». Dans ce discours paradoxal de valorisation de l'activité cinématographique et de mise en garde face à sa complexité, on peut percevoir l'idée que rien n'est insurmontable pour peu que la technique soit dominée dans l'exercice d'une profession.
- 26 Il s'agit là d'une posture classique dans la formation professionnelle de cette époque qui accordait à l'observation, au recueil d'informations préalable aux actes professionnels une grande importance formatrice. Si bien que le métier de projectionniste est présenté dans un premier temps comme nécessitant seulement une présence continue, attentive et vigilante lors de la projection. Mais plus loin, le projectionniste doit posséder trois qualités : soigneux (propreté du matériel), prévoyant (réglages des appareils en fonction du contexte spatial), du sang-froid (faire face aux aléas, aux accidents)²⁷. Si le métier est envisagé comme l'accord d'une personnalité aux tâches spécifiques que requiert un travail, le dépassement de cette conception est aussi proposé avec l'affirmation de la nécessité d'une formation qui permet d'accéder aux capacités requises. La connaissance des techniques modernes s'acquiert « par la pratique seule qui fait les bons opérateurs²⁸ » ; la formation repose sur la mise en garde dangereuse contre telle ou telle utilisation du matériel ; l'enrôlement dans ce métier passe par la prise de conscience d'être l'artisan de « cette merveilleuse découverte²⁹ » qui a les attraits de la magie. Aussi, Le Fraper se félicite-t-il de la création prochaine d'une certification au métier de projectionniste, s'opposant aux pressions des exploitants contre la certification des opérateurs « perçue comme une rampe de lancement de la syndicalisation », dont Timoty Barnard a reconstitué les enjeux³⁰. Dans les années 1908-1913, la question de la certification professionnelle des opérateurs est posée aux États-Unis, en Angleterre comme en France. C'est *Ciné-journal* qui, à partir de 1908 a mené en France, le combat de la certification, ménageant une place dans ses colonnes aux syndicalistes pour engager une réflexion sur les revendications professionnelles, les accords salariaux, afin de vaincre les résistances. Une fois le syndicat disparu en 1911, c'est le *Courrier cinématographique* qui a repris cette cause avec Charles Le Fraper à sa tête. Si bien que notre manuel apparaît comme un plaidoyer supplémentaire en faveur d'une reconnaissance institutionnelle du métier d'opérateur projectionniste.
- 27 Celui-ci est marqué par des évolutions technologiques nouvelles. Mais pour qu'il y ait un discours de formation, il faut aussi que ces changements fassent l'objet d'attributions de valeurs dans la société de l'époque. C'est ce dont témoigne le manuel puisqu'il attribue aux nouveautés technologiques une grande importance. C'est au nom de cette conception que le manuel cherche à faire comprendre aux lecteurs la compréhension des

mécanismes à l'œuvre dans les appareils. Il informe des dernières nouveautés en la matière, il propose un catalogue des produits les plus performants du moment où les projecteurs, cabines, écrans de La bonne presse et de Pathé figurent en bonne place. Il développe une écriture où la recherche de clarté ne sacrifie pas à la tentation de la simplification. D'un point de vue sémiologique, les figures sont constituées de schémas fonctionnels ; leur conception correspond à une réduction du degré de complexité de l'objet technologique. Elles sont fréquemment présentes au regard immédiat du texte à lire. Le degré de symbolisation de ces schémas s'arrête aux légendes des figures, à l'attribution de lettres, symboles renvoyant à des pièces de l'appareil ou à des mouvements de pièces, alors que le plus souvent les figures donnent à voir l'objet dans son intégralité pour ne pas compromettre une compréhension aisée du texte auquel elles réfèrent. Toutes les descriptions sont ordonnées selon une progression logique qui calque la découverte visuelle de l'objet : de l'extérieur du projecteur vers l'intérieur du projecteur, ou bien du plus grand au plus petit. Cet ordre, particulièrement sensible dans le chapitre 3 de la 2^e partie, consacré à l'installation d'un poste complet, fait ainsi écrire : « Repassons en sens inverse la série de ces moyens pour écarter de suite les moins avantageux³¹ ». La précision concerne non seulement l'assemblage des pièces qui composent les projecteurs, mais elle va jusqu'à apporter des précisions sur le mode de fonte des pièces : « Les carters de sûreté sont constitués par des boîtes étirées d'une seule pièce³² ». La fonte des métaux est alors une opération technologique importante, inscrite dans les programmes de l'enseignement général ; le fait que C. Le Fraper croit bon d'apporter cette précision en témoigne.

- 28 La troisième raison qui relie le discours du manuel à une conception de la formation tient à l'importance accordée à la nécessité d'établir des catégories d'action professionnelle, de présenter un propos ordonné selon un ordre qui facilite la transformation de la compréhension du manuel en actes professionnels réfléchis. Jean-Marie Barbier précise que le discours de formation est fait pour accompagner l'action, « il est axiologisé, investi de valeurs [et] c'est un discours qui hiérarchise les activités³³ ». Dans notre manuel le discours revêt une valeur documentaire. Fortement nourri de technoclectes, souvent complexes, d'informations actualisées, le discours à l'intention des directeurs de salles comprend, par exemple, les règlements préfectoraux de police d'ouverture de salles de cinéma, les règles d'hygiène qui nécessitent un médecin en permanence pour les salles de plus de huit cents personnes, selon l'article 227 du règlement du 10/8/1908, etc. Le discours qui se fait prescriptif, recourt fréquemment au futur pour engager le lecteur dans le rôle de projectionniste (« il arrivera que...³⁴ »). L'histoire des techniques et l'étymologie des mots constituent des formes d'assise scientifique du discours : les origines de la croix de Malte, la suppression du scintillement par l'action sur l'obturateur inventée par M. Mallet, les projections par réflexion évoquées par l'abbé Moigno dans un modeste traité de 1872. S'il veut être accessible dans son écriture, C. Le Fraper sacrifie toutefois à l'érudition sur le sujet. Curieusement, l'empirisme est peu présent dans son argumentation. L'auteur fait peu de références à sa propre pratique, d'exploitant cinématographique, alors qu'il secondait Serge Sandberg à la société Cinéma-Théâtre dès novembre 1907 et bénéficiait avec ce dernier du monopole d'exploitation des films Pathé pour la région du Centre-Ouest de la France. Peut-être faut-il voir dans cette discrétion sur son passé d'exploitant, dans le fait de passer sous silence l'expérience individuelle du directeur de salle, la volonté de ne pas réduire un discours de généralisation universelle, fortement marqué par l'usage grammatical des verbes au présent de vérité générale. Rares sont aussi les modalisations du discours qui trahiraient un point de vue particulier

de l'auteur sujet à critique. Aussi, l'auteur ne se risque-t-il pas à multiplier ses propres avis, comme au début du livre lorsqu'il avance « un autre système, beaucoup plus pratique, à notre avis...³⁵ »

29 Par ailleurs, son discours repose sur des formes d'ordonnement logique qui sont fréquentes dans un discours de formation :

- Proposer des typologies, en l'occurrence des matériels, afin d'ordonner la complexité du métier à découvrir.

- Restreindre et sélectionner des connaissances à livrer

- Livrer les dernières découvertes et donner une vue des nouveaux matériels en sélectionnant ceux qui sont les plus performants, c'est-à-dire faciles d'emploi et robustes. Il s'agit souvent de matériels français.

- Élaborer un discours sous-tendu par des référents théoriques explicites : G.M. Coissac³⁶ surtout pour ses apports sur la connaissance de l'histoire des projections lumineuse, Moynet père et fils³⁷, A. de Vaulabelle et Ch. Hémarlinguer, lorsqu'il s'agit d'envisager les moyens de réduire les bruits des coulisses des salles.

- Raisonner sur la prescription (ce qu'il faut faire pour), mais souvent aussi sur les causes de dysfonctionnements, devant les interrogations du projectionniste en difficulté :

« en effet, supposons que l'action des ressorts soit très faible. Que se passera-t-il ?³⁸ ».

L'auteur introduit alors une variante d'emploi, une autre façon de procéder et accompagne ses recommandations de solutions pour faire face à une activité de projection cinématographique qui consiste souvent à déjouer des pièges, à surmonter des inconvénients, à faire face à des situations imprévues. L'expression récurrente « obvier à » introduit alors ces séquences discursives, selon une logique de formation assez peu modélisante somme toute : « on obvie à un centrage défectueux de la façon suivante³⁹ ».

30 Enfin, ce manuel adopte une posture de formation dans la mesure où « l'intention de ces transformations d'activités, décrite effectivement en termes d'accroissement des connaissances, ou de développement de capacités-compétences, constitue l'espace de signification donnée aux actions éducatives⁴⁰ ». De ce point de vue, c'est moins le livre que la revue *Le Courrier cinématographique* qui est pensée comme tel. C'est cette dernière qui est conçue comme le lieu de débats d'idées touchant à l'exercice des métiers du cinéma, comme l'espace d'échanges de pratiques professionnelles :

Ces questions ont été résolues par de plus compétents. Elles sont largement discutées dans les organes techniques entre lesquels *Le courrier cinématographique*, auquel revient l'initiative de publier ce volume, tient le premier rang⁴¹.

31 Si le manuel tend à vanter les mérites de types de projections qui s'estomperont rapidement ensuite, au profit d'une standardisation de l'exploitation et d'un contrôle exercé par les producteurs, le manuel se clôt en revanche sur un bref chapitre consacré aux projections parlantes. Or, comme l'a montré Martin Barnier⁴², l'avènement du son remet au premier plan l'importance des métiers de l'exploitation commerciale des films, particulièrement celle des projectionnistes qui doivent manipuler les sons et varier le volume des hauts-parleurs des salles de cinéma.

32 Ces préceptes sont présentés d'une manière qui paraît tout à fait pionnière en France. Elle l'est également si l'on recherche des ouvrages équivalents dans d'autres pays qui avaient à la même époque une industrie cinématographique en voie d'institutionnalisation. Par exemple, au Canada comme aux États-Unis, il n'y a point de manuels professionnels, mais seulement un ensemble des textes réglementaires, qui prend peu à peu de l'ampleur, sous l'impulsion des municipalités, pour définir les conditions de sécurité des spectateurs. Il

s'agissait, en particulier, dès 1908-1909, de conjurer les risques des projections de films sur support nitraté⁴³ en fixant des normes qui ne concernaient que le matériel à utiliser (largeur des allées, cabines ignifugées, sorties d'urgences, fauteuils fixes, etc.⁴⁴). La mise en œuvre organisée des projections dans ces pays, ne passe pas par un effort de formation des personnels, mais il est pensé seulement comme la mise en place d'un encadrement réglementaire écrit qui aboutit à des agréments décernés par les gouvernements locaux ou centraux, puis à des inspections qui évaluent la conformité du matériel⁴⁵.

- 33 En France, le *Manuel pratique...fait plus qu'informer sur la réglementation*, il se présente comme une initiation poussée aux métiers du cinéma en définissant d'emblée un lectorat : des directeurs, des opérateurs, mais aussi « toutes les personnes qui s'intéressent à la cinématographie ». En s'adressant au plus grand nombre indistinctement, il semble contredire les définitions modernes les plus habituelles de la formation professionnelle, qui définissent des filières, des publics, en fonction de l'expérience professionnelle, mais aussi en fonction des secteurs professionnels. Il n'est point question ici d'accompagnement, de dynamiques personnelles d'acquisition de compétences, ni même de cadre institutionnel, encore moins de formes d'alternance.
- 34 C'est que, dans les années 1910, en France, l'enseignement technique n'est encore qu'un besoin inégalement reconnu. Il constitue un sujet de débats conflictuels, représente un enjeu politique important puisqu'à partir de la création de l'AFDET⁴⁶, en 1902, l'intérêt des ouvriers, celui des élus et progressivement celui du patronat⁴⁷ fut d'organiser la formation professionnelle en rendant l'État arbitre « d'une régulation de la formation professionnelle⁴⁸ ». De là la création du Certificat de Capacité Professionnelle en 1911, qui devient CAP huit ans plus tard, ainsi que l'obligation faite par la loi Astier de 1919 d'accorder un temps de formation hors de l'entreprise aux apprentis sur leur temps de travail pour préparer ce CAP. La parution du manuel de Le Fraper s'inscrit dans ces débats qui accompagnent l'avènement de la formation professionnelle en France, c'est pourquoi l'auteur loue la création toute récente d'une certification au métier de projectionniste⁴⁹, tout en restant prudent sur sa pérennité et son efficacité :
- 35 MM Jules Demaria et Léon Brézillon, viennent de créer un certificat d'aptitude à l'usage des opérateurs dont les titulaires, il faut l'espérer, offriront toutes garanties à leurs directeurs⁵⁰.
- 36 La conception de cet ouvrage est sous-tendue par l'émerveillement que suscite encore la projection d'images qui grandissent à mesure qu'elles franchissent l'espace qui les sépare de l'écran. Il participe aussi d'un vif intérêt, largement partagé alors, pour les innovations technologiques, mais il témoigne également d'une prudence dans l'adoption des choix techniques inédits. Il a contribué à définir, à baliser l'usage de l'électricité pour les projectionnistes et les directeurs de salle en présentant un discours de formation argumenté qui laisse la possibilité aux lecteurs de faire des choix en connaissance de cause. Il ne vise pas à la duplication aveugle des gestes, mais il se contente de faire des propositions argumentées en fondant sa démarche sur une éthique de la responsabilité professionnelle. Il permet enfin de définir précisément, dans les mots et les images, le portrait de l'acteur important du spectacle cinématographique, ce maître d'œuvre du cinéma qu'est le projectionniste, *deus ex-machina* rompu aux sortilèges de la technologie et de ses évolutions.

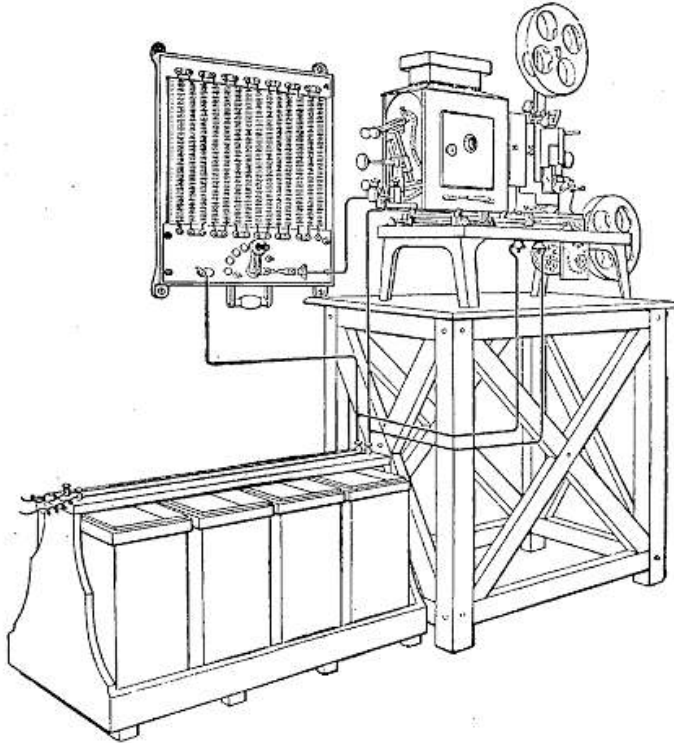


FIGURE 1. CHARLES LE FRAPER, MANUEL PRATIQUE À L'USAGE DES DIRECTEURS DE CINÉMA, DES OPÉRATEURS ET DE TOUTES LES PERSONNES QUI S'INTÉRESSENT À LA CINÉMATOGRAPHIE, P. 136.

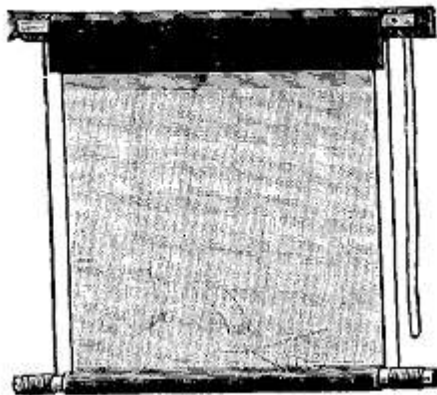


FIGURE 2. CHARLES LE FRAPER, IBID., P. 80.

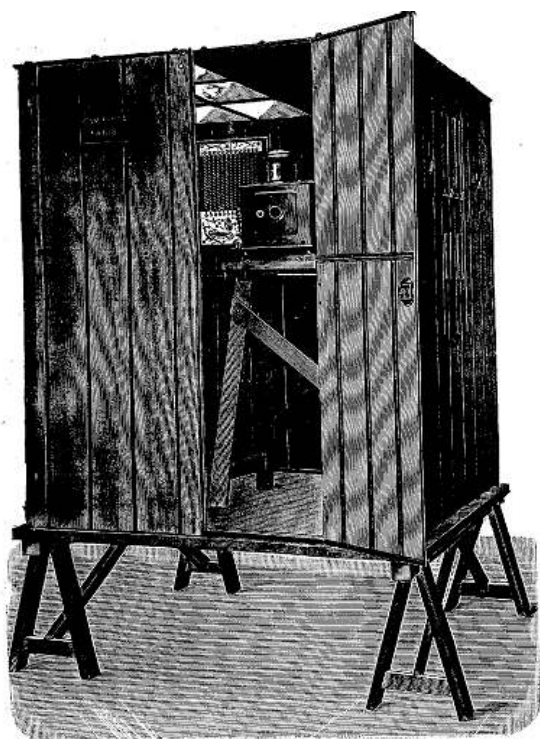


FIG. 27. — Cabine démontable.

FIGURE 3. CHARLES LE FRAPER, OP. CIT. , P. 80.

NOTES

1. Christophe Gauthier, « Le cinéma passé en revues (1926-1927)-informer ou promouvoir ? », Document d'accompagnement de l'exposition organisée à la BIFI, du 11 octobre 2002 au 31 janvier 2003.
2. Timoty Barnard, « L'opérateur des vues animées : deux ex-machina des premières salles de cinéma », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 12, n° 2, 2002, p. 180.
3. Jacques Ducom, *Le cinématographe scientifique et industriel. Son évolution intellectuelle, sa puissance éducative et morale. Traité de cinématographie*, Paris, Albin Michel, 1924, p. 296.
4. Charles Le Fraper, *Manuel pratique à l'usage des directeurs de cinéma, des opérateurs et de toutes personnes qui s'intéressent à la cinématographie*, Paris, Éditions Le Courrier cinématographique, p. 28.
5. Charles Le Fraper, *Ibid.* p. 38.
6. Charles Le Fraper, *Ibid.*, p. 42.
7. Charles Le Fraper, *Ibid.*, p. 68.
8. Charles Le Fraper, *Ibid.*, p. 93.
9. Charles Le Fraper, *Ibid.*, p. 94.
10. Charles Le Fraper, *Ibid.*, p. 94.
11. Charles Le Fraper, *Ibid.*, p. 105-106.
12. Charles Le Fraper, *Ibid.* p. 105.

13. Charles Le Fraper, *Ibid.* p. 105.
14. Figure 1.
15. Le 4 mai 1897, plus d'une centaine de personnes, des femmes en majorité, dont la sœur de l'impératrice d'Autriche, périssent dans les flammes créées par un projecteur cinématographique.
16. Charles Le Fraper, *op. cit.* p. 69-70.
17. Figure 2.
18. Charles Le Fraper, *op. cit.*, p. 81.
19. Charles Le Fraper, *Ibid.*, p. 72.
20. Figure 2. Charles Le Fraper, *Ibid.*, p. 73.
21. Charles Le Fraper, *Ibid.*, p. 149.
22. Charles Le Fraper, *Ibid.*, p. 67.
23. Charles Le Fraper, *Ibid.*, p. 5.
24. Jean-Marie Barbier, [dir.], *Encyclopédie de la formation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.
25. Charles Le Fraper, *Manuel pratique à l'usage des directeurs de cinéma, des opérateurs, et de toutes les personnes qui s'intéressent à la cinématographie*, *op. cit.*, p. 82.
26. Charles Le Fraper, *Ibid.*, p. 82.
27. Charles Le Fraper, *Ibid.*, p. 150.
28. Charles Le Fraper, *Ibid.*, p. 151.
29. Charles Le Fraper, *Ibid.* p. 3.
30. Timoty Barnard, « L'opérateur des vues animées : deux ex-machina des premières salles de cinéma », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 12, n° 2, 2002, p. 176-177.
31. Charles Le Fraper, *Ibid.* p. 106.
32. Charles Le Fraper, *Ibid.* p. 65.
33. Jean-Marie Barbier, *op.cit.*, p. 12.
34. Charles Le Fraper, *Ibid.* p. 42.
35. Charles Le Fraper, *Ibid.* p. 46.
36. Guillaume-Michel Coissac, *La théorie et la pratique des projections*, Paris, Maison de la Bonne presse, 1905.
37. Moynet Jacques ; *L'envers du théâtre : machines et décoration*, Paris, éd. Hachette, 1888
Moynet Georges, *La machinerie théâtrale : trucs et décors*, Paris, éd. Jules Tallandier, 1893.
De Vulabell Achille et Hémarlinguer Charles, *La science au théâtre : étude sur les procédés scientifiques en usage dans le théâtre moderne*, Paris, Paulin et Cie, 1908.
38. Charles Le Fraper, *Ibid.* p. 41.
39. Charles Le Fraper, *Ibid.* p. 148.
40. Barbier, Jean-Marie, *op. cit.*, p. 13.
41. Charles Le Fraper, *Ibid.* P. 6.
42. Martin Barnier, *En route vers le parlant*, Liège, éditions du CÉFAL, 2003.
43. L'incendie du Bazar de la Charité, à Paris, constitue outre-Atlantique aussi l'expérience marquante à ne pas renouveler, comme l'écrit H. Mark Gosser dans « The Bazar de laCharité Fire : the reality, the aftermath and the telling », *Film history*, 1998, vol. 10, n° 1, p. 70-79.
44. Wayne Brittenden, *The celluloid circus*, New York, Random House, 2008, p. 66-67.
45. *Ibid.* p. 81.
46. Association Française pour le Développement de l'Enseignement Technique.
47. Dont ont bien rendu compte Guy Brucy et Vincent Troger dans « Un siècle de formation professionnelle en France : la parenthèse scolaire ? », *Revue Française de Pédagogie*, Volume 31, Paris, INRP, 2000. p. 9-21.
48. Charles Le Fraper, *Ibid.*, p. 5.

49. Le premier certificat d'aptitude à l'usage des opérateurs est créé par la Chambre Syndicale Française de la Cinématographie, alliée au Syndicat Français des Directeurs de Cinéma, présidés respectivement par Jules Demaria et Léon Brézillon.

50. Charles Le Fraper, *op. cit.*, p. 170.

RÉSUMÉS

Dans les années 1910 en France, les productions de films et les lieux de projection cinématographique se multiplient, qui donnent naissance à des métiers qui vont peu à peu se codifier. Le *Manuel pratique à l'usage des directeurs de cinéma, des opérateurs et de toutes les personnes qui s'intéressent à la cinématographie*, de C. Le Fraper, propose l'un des premiers ouvrages de formation professionnelle pour les projectionnistes. Quelle conception de la formation ce manuel construit-il ? Quelles sont les caractéristiques du discours de légitimation de cette profession nouvelle ?

Film productions and screening sites multiplied in France in the 1910s, and contributed to the creation of new jobs progressively becoming more codified. The *Manuel pratique à l'usage des directeurs de cinéma, des opérateurs et de toutes les personnes qui s'intéressent à la cinématographie*, by C. Le Fraper, is one of the first practitioners' Handbook for use by projectionists. What training design and what legitimizing discourse of this new profession does the manual offer?

INDEX

Mots-clés : cinéma, éducation, histoire, projection cinématographique, spectacle

Keywords : cinema, education, history, cinema projections

AUTEUR

PHILIPPE BOURDIER

Maître de conférences en histoire et didactique des textes et des images cinématographiques à l'université d'Orléans à l'Ecole Supérieure du Professorat et de l'Education. Ses recherches portent sur les politiques culturelles d'éducation au cinéma et celles de formation des professions liées à l'éducation aux médias.

-

Lecturer in history and didactic texts and motion pictures at the University of Orleans at the Superior School of Teaching and Education. His research focuses on cultural policies for education in film and formation of the media education-related occupations.