



HAL
open science

Albert Kahn et la section photographique de l'armée : un échange d'intérêts bien compris

Anne Sigaud, Ronan Guinée, Véroniqu Goloubinoff

► To cite this version:

Anne Sigaud, Ronan Guinée, Véroniqu Goloubinoff. Albert Kahn et la section photographique de l'armée : un échange d'intérêts bien compris. Réalités (in)visibles [Texte imprimé] : autour d'Albert Kahn, les archives de la Grande guerre / sous la direction de Valérie Perlès et Anne Sigaud, pp.124-153, 2019. hal-03762992

HAL Id: hal-03762992

<https://hal.science/hal-03762992>

Submitted on 29 Aug 2022

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.

Albert Kahn et la section photographique de l'armée : un échange d'intérêts bien compris

Véronique Goloubinoff, chargée d'études documentaires à l'ECPAD

Ronan Guinée, chargé de collections à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (MAP)

Anne Sigaud, chargée de recherche au musée départemental Albert-Kahn

Le 7 septembre 1916, Paul Léon, chef de division au sous-secrétariat des Beaux-Arts, Pierre-Marcel Lévi, directeur de la Section photographique de l'armée (SPA), et son chef de laboratoire Léon Jougla assistent chez Albert Kahn à une projection d'autochromes en présence de Jean Brunhes¹. Le 4 octobre, le Bureau des informations à la presse du ministère de la Guerre transmet une note au cabinet « soumettant à l'approbation du Ministre une proposition de M. Albert Kahn de prendre des vues photographiques autochromes sur le front² ». Le 18 décembre, une nouvelle note demande « un homme pour la photographie en couleur [pour la] Section photographique de l'armée³ ». Le photographe professionnel Fernand Cuville, classé dans les services auxiliaires et mobilisé à Bordeaux dans la 18^e section d'infirmiers militaires, intègre la SPA début février 1917 et est envoyé aussitôt en mission à Reims. Il rejoint Paul Castelnu, qui est déjà sur place depuis le 25 janvier. Cet étudiant en géographie initialement mobilisé au Service géographique de l'armée a lui aussi été redéployé à la SPA suite à l'acceptation de la proposition d'Albert Kahn.

Dès sa création en avril 1915, la SPA a recours à l'autochrome. En effet, alors que le premier cliché en noir et blanc est pris le 18 mai 1915 par Édouard Brissy⁴, ce dernier signe des vues en couleur dès le 20 juillet dans la Marne, à Vienne-le-Château⁵. Cinq opérateurs de l'armée pratiquent l'autochrome⁶ et réalisent en 1915-1916 quelque deux cents plaques en France et en Afrique du Nord. Ce nombre est infime au regard des milliers de vues en noir et blanc produites dans le même temps et témoigne d'une pratique occasionnelle probablement due à la compétence particulière et à l'initiative personnelle d'opérateurs dotés de leur matériel privé de prise de vue.

Après le recrutement début 1917 de Castelnu et de Cuville, ces cinq autres opérateurs ne réalisent plus aucune autochrome et cette pratique s'institutionnalise au sein de la SPA autour de ce binôme spécialisé. Plutôt que d'avoir recours aux compétences déjà présentes en son sein, la Section recrute donc deux nouveaux opérateurs, dont on ne sait comment ils ont été choisis. Rien n'indique dans les archives que ce choix ait procédé d'une intervention des Archives de la Planète. Avant 1917, les deux hommes n'ont jamais été employés par Albert Kahn. Tout au plus peut-on signaler que Castelnu, préparant sa thèse de géographie à l'université de Fribourg, connaît le travail de Jean Brunhes et que Cuville avant la guerre est établi comme photographe à Bordeaux, d'où sont originaires les deux opérateurs « historiques » des Archives de la Planète, Georges Chevalier et Auguste Léon.

Jusqu'au 6 avril 1917, Castelnu et Cuville travaillent donc à Reims. Du 23 mai au 6 juillet, Cuville couvre l'Aisne et le Soissonnais, dévastés suite à la grande retraite allemande du printemps. Du 1^{er} juin au 3 juillet, Castelnu est en Alsace puis il photographie la célébration du 4 Juillet américain et celle du 14 Juillet français à Paris. Du 25 août au 11 septembre, Castelnu travaille en Belgique, dans le Nord et dans le Pas-de-Calais. Du 20 septembre au 5 octobre, Cuville sillonne l'Aisne, la Somme et l'Oise. Du 19 au 26 octobre enfin, Castelnu est à Verdun.

Les deux photographes réalisent 3 054 autochromes. Les prises de vue sont systématiquement effectuées en trois à quatre exemplaires⁷, une partie de ces multiples (1 143 plaques) étant prélevée par la SPA, les 1 911 autochromes restantes revenant aux Archives de la Planète. Des 1 143 plaques

initialement détenues par la SPA, 417 se trouvent aujourd'hui à l'ECPAD et 576 à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (MAP)⁸.

Aucun document décrivant les termes de l'arrangement conclu entre Albert Kahn et l'État n'ayant à ce jour émergé des archives, ce silence des sources a motivé en 2016 une recherche associant le musée départemental Albert-Kahn et l'ECPAD, avec le soutien de la MAP et de La contemporaine⁹. Nos objectifs étaient de comprendre qui créditer de l'initiative et d'éclairer les termes du partenariat et les modalités pratiques de sa mise en œuvre. Nous nous interrogeons également sur les intentions présidant au choix de la couleur et sur ses conséquences : le recours à l'autochrome procédait-il d'une attente particulière qui se révélerait par un emploi spécifique ? La rencontre entre deux sphères de production distinctes, voire d'objectifs alors réputés opposés, générerait-elle des interactions, des infléchissements, des contaminations esthétiques ou méthodologiques ? Enfin, la répartition actuelle entre trois institutions différentes du fruit de cette mission photographique était-elle signifiante ? Devait-elle être interprétée comme le reflet d'intentions d'usage ou de modalités d'exploitation distinctes des photographies, ou bien résultait-elle de mouvements de collections parfaitement aléatoires ou dictés par des nécessités pragmatiques peu spectaculaires mais néanmoins potentiellement instructives pour l'histoire patrimoniale ?

Nous avons choisi de combiner les approches et d'associer à la recherche en archives et à l'étude iconographique une prise en compte des collections dans leur pleine matérialité. Nous avons confronté la documentation de terrain et les inventaires d'époque pour vérifier si la manière d'enregistrer et de désigner les autochromes pouvait refléter un mode d'appréhension de la collection propre à chaque institution. Nous avons classé thématiquement les autochromes et en avons analysé la répartition de manière à déterminer si des logiques distinctes de constitution de corpus existaient entre les Archives de la Planète et la SPA. Nous avons comparé cette production en couleur à la production en noir et blanc et à la production cinématographique concomitantes pour examiner si l'autochrome était chargée d'une spécificité. Enfin, nous avons examiné physiquement un large échantillon de plaques originales afin de tirer de l'observation des altérations, traces, marques et inscriptions de potentiels enseignements en termes de pratiques et d'usages¹⁰.

Un travail de terrain conforme aux pratiques en usage à la SPCA¹¹

Paul Castelnau et Fernand Cuville sont des personnels mobilisés, affectés à la SPA. Leurs conditions de travail de terrain sont donc conformes aux pratiques habituelles de la Section¹², la spécificité de la technique autochrome ayant toutefois entraîné de légers aménagements.

Depuis 1915, l'organisation prévoit que le ministère de la Guerre ventile les équipes en fonction des besoins et de l'actualité. Le Bureau des informations militaires émet un ordre de mission et organise le déplacement des opérateurs, qui, sur place, prennent leurs ordres auprès du commandement local sur leurs objectifs précis. Après quoi, ils sont encadrés par un officier correspondant qui doit « guider [...] le goût et l'activité des opérateurs, en les accompagnant au besoin¹³ ». Il appartient à l'officier correspondant de ne pas perdre de vue que « les travaux des opérateurs ont un double but » : « recueillir [des vues] à titre de document historique [et] approvisionner notre propagande par l'image¹⁴ ». Les attendus en termes de « propagande », d'« histoire générale » et d'« archives historiques » sont résumés dans une instruction-cadre que les opérateurs sont tenus de présenter systématiquement pour mémoire aux officiers correspondants¹⁵. C'est ensuite le ministère de

l'Instruction publique et des Beaux-Arts qui prend le relais, puisqu'il supervise le laboratoire de la SPA, auquel les opérateurs déposent leurs photographies dès leur retour de mission. Il dirige également le service des archives, qui enregistre et classe les images, et le service d'information, qui les met en forme et assure leur diffusion.

Les opérateurs déposent leurs plaques au laboratoire accompagnées de « fiches » de prises de vue rassemblées dans des pochettes. Un numéro d'entrée est attribué à chaque plaque puis enregistré sur un « livre d'entrée », qui consigne également le numéro de prise de vue établi sur le terrain par l'opérateur. Les autochromes de Cuville et de Castelnau ont suivi ces deux premières étapes de la procédure (ill. 1 et 2) mais pas la suivante, qui consiste à adresser trois tirages de chaque photographie au bureau de censure, dont les décisions sont portées dans un « cahier de légendes ». Or les autochromes sont absentes des cahiers de légendes, pour deux raisons possibles : parce qu'elles ne sont pas destinées à une diffusion publique et ne nécessitent donc pas d'être soumises à la censure ; parce que, l'autochrome étant un support photographique destiné à être projeté et non tiré sur papier¹⁶, sa singularité technique a pu entraîner une exception procédurale. **III 1 : Fiche CA433_444 80_74_82**

III 2 : Page livre d'entrée 11-253

La seule mention des missions autochromes dans les archives de la SPA indique : « Une équipe spéciale d'opérateurs de la section a été prendre (sur les principaux points du front français) des clichés en couleur soit des organisations du front, soit des villes et régions dévastées (front d'Alsace, de la Champagne, villes de Reims, Soissons etc.)¹⁷. » Un état intermédiaire de ce document présente la mention, rayée : « ~~(et en marge des fonds précédents)~~ une équipe spéciale d'opérateurs de la section a été prendre¹⁸... »

Missionnés pour dresser en couleur un état général du front occidental, Castelnau et Cuville progressent donc « en marge » des équipes habituelles, c'est-à-dire munis de leur propre feuille de route. Ils effectuent un travail généraliste, qui suit les grandes lignes de l'instruction du Grand Quartier général de 1915 et qui reflète les proportions thématiques globales dégagées par Hélène Guillot¹⁹ sur la production en noir et blanc de la SPA : une majorité de vues de dévastations, suivies de scènes de la vie militaire ou de la vie civile, des variations intervenant cependant en fonction des particularités de chaque contexte local.

Un répertoire iconographique conforme à celui de la SPCA

À Reims, seul endroit où les deux autochromistes travaillent un temps de concert, le sujet principal est la représentation des quartiers détruits par trois années de bombardements. La ville des sacres est un *topos* de l'imagerie de guerre. Symbole de la ville martyre, elle est un support récurrent de la démonstration de la barbarie allemande qui, « délibérément, méthodiquement, lentement, broya²⁰ » « les sanctuaires de ce qui devint en toute vérité la glorieuse France moderne²¹ ».

Cuville et Castelnau traduisent l'atmosphère générale qui règne sur la ville avec un vocabulaire esthétique conforme aux vues en noir et blanc que la SPA reproduit sur ses supports de propagande ou que la presse publie (ill. 3 à 5). **III 3 : A011806 III 4 : Album 1917 numéro de février 1917, p. 13 /**

BNF III 5 : A011225 La traduction de l'atmosphère s'appuie également largement sur la représentation des habitants de Reims. Les autochromes restituent d'une part parfaitement la réalité sociologique de la ville entre janvier et avril 1917 décrite par François Cochet²² et répondent d'autre

part là encore aux canons de la propagande qui depuis 1915 héroïse périodiquement cette population (ill. 6 à 8). **III 6 : A011744 III 7 : Journal *Le Miroir* / BNF III 8 : Album 1917, numéro d'août 1917, p. 28 / BNF**

Castelnau et Cuville stationnent dans leurs différentes régions pendant une durée plus longue que la moyenne, ce temps long les conduisant à rencontrer périodiquement les autres équipes de la SPA envoyées en missions ponctuelles ; ils s'alignent alors sur le programme du moment. Conservons l'exemple de Reims, où ils sont rejoints du 25 au 31 mars par le cameraman Faivre, chargé de tourner les films qui sont quelques jours après montrés dans le numéro 5 des *Annales de la guerre*²³. Les mêmes motifs sont alors couverts simultanément en images fixes et animées, notamment un portrait du maire et de ses adjoints (ill. 9 et 10) dont un agent municipal rapporte le déroulement de la séance : « [Les opérateurs] prennent sur toutes leurs faces, MM le maire, les adjoints Charbonneaux et de Bruignac, posés en bas du perron de l'Hôtel de ville. Deuxième vue : les trois administrateurs attendent sous le chartil de la rue des Consuls, puis au signal du photographe, avancent jusque l'appareil, retournent vers le point de départ. Fond du tableau, l'Hôtel de ville balafré. On a fait circuler les curieux²⁴. » **III 9 : A011460 III 10 : Photogramme ECPAD 14.18 B 339**

La photographie en couleurs participe donc, au même titre que les autres médias, à construire le catalogue de motifs de la SPCA, sans engendrer de point de vue particulier ou de spécialisation thématique. Plus encore, au-delà d'un répertoire iconographique, les autochromistes partagent avec leurs confrères une culture commune de l'organisation de la capture de l'événement, fondée sur la complémentarité des supports et des angles de prise de vue²⁵.

Couleur, noir et blanc, photographie, cinéma : la diversité au service d'un point de vue total

Poids de la technique sur l'esthétique

Du 25 août au 11 septembre 1917, Castelnau visite au nord-ouest de la Belgique un secteur de l'arrière du front au début de la bataille de Passchendaele (31 juillet-6 novembre). Les Britanniques ont pris en juin la crête de Messines et veulent s'emparer de celle de Westrozebeke pour percer le front et atteindre les bases des sous-marins allemands. L'offensive n'est pas encore à son acmé et la mission de Castelnau se déroule dans la période d'accalmie relative entre l'offensive du 16 août et celle du 20 septembre, à une trentaine de kilomètres à l'ouest du front, dans les villes belges de Beveren, Furnes, Het Sas, Hofstade, Killen, Lizerne, Loo, Roesbrugge, Steenkerque et Woesten, et dans les villes françaises de Bergues, Bourbourg, Dunkerque, Rosendaël, Rexpoëde et Saint-Folquin. Six autres opérateurs sont présents dans la région : les photographes Famechon, Queste, Dufour et Agié, et les cameramen Wéber et Daret. Seuls les trois premiers vont travailler avec Paul Castelnau. Les trois autres effectuent à d'autres endroits des reportages ciblés sur des remises de décorations, des inaugurations et des visites d'autorités.

Une typologie des 157 photographies en noir et blanc prises par Queste et Famechon pendant leur période de travail en commun a été étudiée et comparée aux autochromes de Castelnau afin de mettre en évidence d'éventuelles différences d'un photographe à l'autre dans le choix des sujets et dans la manière de les aborder. Les résultats, convertis en pourcentages, font ressortir une approche différente des opérateurs face à la variété des sujets qui se présentent à eux.

Le cadre général de la commande porte manifestement sur les scènes de vie quotidienne incluant

des personnages civils et militaires. Secondairement, Edmond Famechon photographie nettement plus de ruines et de dévastations que Paul Queste, qui pour sa part consacre plus de plaques aux vues de monuments et d'architecture que son collègue. Ces variations peuvent être liées à leur formation initiale et à leurs centres d'intérêt personnel, Paul Queste étant par exemple issu du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Paul Castelnu, quant à lui, réalise nettement plus de vues de paysages que les auteurs travaillant en noir et blanc. Sa formation de géographe et sa fréquentation avant la guerre des leçons de Jean Brunhes au Collège de France ne sont sans doute pas étrangères à cette propension²⁶. À quoi s'ajoutent les caractéristiques techniques propres à l'autochrome, qui conduit plus naturellement ses praticiens à photographier l'immobilité que le mouvement.

De par leur technologie, les plaques autochromes nécessitent en effet un temps de pose relativement long – une seconde au minimum. Cette contrainte impose l'emploi d'un trépied et, pour les sujets vivants, le choix de grandes ouvertures de diaphragme afin de capter un maximum de lumière et de diminuer la durée de la pose. La profondeur de champ s'en trouve alors limitée ; la mise au point doit être d'autant plus précise. La photographie autochrome requiert du temps ; elle est bien adaptée aux sujets fixes, aux portraits posés et aux paysages. *A contrario*, les plaques noir et blanc, nettement plus sensibles, offrent plus de liberté aux photographes : temps de pose courts, profondeurs de champ plus importantes (diaphragme fermé) et, pour les petits formats (stéréoscopie 4,5 × 10,7, 6 × 13), la possibilité de déclenchement à main levée, sans trépied. Le noir et blanc autorise plus de spontanéité et se trouve adapté au reportage sur le vif, aux sujets en mouvement, aux scènes de vie quotidienne. La comparaison de quatre clichés révèle éloquemment comment les différences d'approche entre opérateurs peuvent être subordonnées à la technique photographique mise en œuvre.

À Woesten le 25 août (ill. 11 et 12), Famechon et Castelnu photographient un soldat posant à travers un trou dans le mur d'une maison endommagée par les bombardements. Le premier utilise le format 6 × 13 cm pour prendre une vue stéréoscopique, très centrée sur le personnage, dont l'effet pour le spectateur sera magnifié par la mise en relief dans l'appareil de vision approprié. Le second, qui opère avec davantage de recul, accorde une plus grande place à la maison en ruine, à l'inscription publicitaire et au pan de mur crevé laissant voir la charpente et le jour filtrant à travers les tuiles manquantes. Le personnage n'occupe que le tiers inférieur de la scène, devenant secondaire par rapport à l'ensemble. **III 11 : A012823 III 12 : SPA 100 R 3642**

À Bergues le 2 septembre (ill. 13 et 14), Castelnu et Queste croisent un groupe de soldats britanniques et français stationnant au-dessus d'un canal avec leur matériel. Cette fois, les deux photographes utilisent le même format de plaque de verre (9 × 12 cm), mais dans un but très différent. Le premier adopte un angle de prise de vue très ouvert, englobant les militaires et les voitures mais aussi l'infrastructure et la verdure à l'arrière-plan. Le second se focalise sur les quatre hommes au repos. Le plan rapproché permet de voir les détails des uniformes et de repérer leurs occupations : deux fument en conversant avec le spahi de gauche ; ils échangent peut-être quelques propos entre frères d'armes avant de retourner au combat ; le décor alentour devient accessoire. **III 13 : A012855 III 14 : SPA 112 B 5933**

Complémentarité des supports de prise de vue

Les images fixes de Castelnau et Queste sont parfois complétées par les séquences que tourne le cameraman Alphonse Wéber. En reportage en Belgique depuis le 13 juillet, il revient en France fin août, notamment à Bergues, où il filme des cavaliers australiens entrant en ville, un barrage sur l'Yser et une partie de pêche à la ligne dans le canal de la Colme, petit moment de loisirs immortalisé également par ses deux collègues photographes. **Ill 15 : A012840 Ill 16 : SPA 112 B 5922**

La scène a lieu rue du Marché-aux-Poissons, le long de laquelle sont alignés des civils et des fantassins qui regardent le pêcheur ; les trois opérateurs sont derrière une rambarde, face au pont. La vue en couleurs plante un large décor, la courbe des toitures, celles du quai et des reflets dans l'eau se rejoignant au niveau du pont, avec la maison d'angle comme élément central. Les spectateurs se fondent dans l'image et le pêcheur se distingue à peine. Sur le cliché en noir et blanc, celui-ci est maintenant au centre. Bien que de petite taille par rapport aux soldats du premier plan, c'est vers lui que converge le regard. Le décor reste néanmoins encore très présent. Tout change avec le film. Grâce à l'objectif longue focale²⁷ utilisé, Wéber réduit le cadre et plonge au cœur de l'action : après avoir filmé le pêcheur de trois quarts face (ill. 17), il se déplace vers la gauche afin de capturer la silhouette de profil et de saisir le moment où le poisson s'envolera au bout de la ligne (ill. 18), concentrant ainsi l'attention du spectateur. **Ill 17 et 18 : photogrammes ECPAD inv. 14.18 B 145**

Ce « ballet des opérateurs » est un mode opératoire classique à la SPCA²⁸. Circonvenir l'événement par plusieurs techniques d'enregistrement permet d'obtenir un point de vue total, qui démultiplie les possibilités de déclinaisons sur des supports de diffusion variés (projections, cartes postales, brochures, albums de luxe, films...). Les autochromistes travaillent donc en parfaite conformité avec les pratiques de leur autorité de tutelle, la SPA. Ils produisent un travail thématiquement et esthétiquement conforme aux attentes de la Section, qui n'en conserve pourtant qu'une partie (37 %), le restant étant localisé aux Archives de la Planète. Le partage avec Albert Kahn ne procède donc pas d'une logique mathématique visant à une répartition des fonds strictement équitable. Ceci sous-entend qu'une sélection a été opérée, dont nous avons tâché de distinguer les critères.

Une logique de répartition des plaques fondée sur leur qualité, au bénéfice de la SPA

Si la logique de prélèvement n'est pas numérique, elle n'est pas non plus thématique, puisque le classement hiérarchique des sujets retenus par la SPA coïncide avec les proportions présentes dans le corpus brut mis à sa disposition.

Dans le corpus « Reims », la SPA prélève 29 % de la totalité des images rapportées par Castelnau et Cuville. Elle retient 38 % des portraits et scènes du quotidien disponibles, 28 % des vues de dévastations et 21 % des vues du patrimoine monumental de la ville. Sujet par sujet, elle sélectionne donc. Mais à l'échelle de la sélection finale, en termes de proportions globales, l'économie générale de départ est respectée : par exemple, les opérateurs ont réalisé 55 % de vues de dévastations et le nombre total de vues de dévastations retenues par la SPA représente 55 % de la micro-collection qu'elle s'est constituée.

Le même constat peut être fait à l'examen de la sélection des images rapportées par Cuville après sa mission dans l'Aisne : la SPA ne retient que 20 % du corpus brut et prélève plus volontiers les portraits (27 %) que les vues de dévastations (19 %) proposées par le photographe, mais à l'échelle

de la sélection finale les portraits ne sont pas surreprésentés par rapport aux dévastations et restent dans la proportion qui leur a été initialement assignée sur le terrain.

La sélection de la SPA s'est en réalité appuyée sur la qualité. La différence de taux général de prélèvement entre Reims (29 %) et l'Aisne (20 %) s'explique par un défaut de fabrication qui a affecté l'équilibre des couleurs et nuit à la lisibilité du lot de plaques du second corpus, conduisant la SPA à en écarter bon nombre. Plus généralement, à l'échelle de la totalité de la production Castelnau-Cuville, les plaques rejetées et confiées aux Archives de la Planète sont des exemplaires moins aboutis techniquement, moins réussis esthétiquement, altérés, ou sans intérêt puisque triplant ou quadruplant une vue satisfaisante mais déjà sélectionnée. La Section ne s'est donc pas encombrée d'exemplaires inutiles ou inexploitable et a réalisé des sous-ensembles conformes à ses habitudes, manifestement plutôt par réflexe que par souci de réelle sélection, tendance que confirme le faible taux d'exploitation de la collection.

Un ensemble très peu mis à profit

Nous l'avons dit, le mode de diffusion de l'autochrome est la projection sur écran. Pour déterminer si une plaque autochrome est éligible à la projection, il convient d'observer son stade de développement. Nous reprenons la terminologie d'époque : une plaque est qualifiée de « terminée » après un processus complet de traitement (chimies, retouches), de montage (doublage) et d'identification (numéro d'inventaire, légende et apposition de repères d'orientation pour le projectionniste). Une plaque « à terminer » est une plaque laissée dans un état intermédiaire : avant retouche ou, encore plus en amont, après le bain d'inversion²⁹ ; elle n'est jamais montée.

Les autochromes sont fragiles, la projection d'une plaque n'excède pas quelques secondes, une exposition prolongée à la chaleur pouvant la « brûler ». Des plaques projetées fréquemment ou longtemps peuvent ainsi présenter une altération d'usage en halo³⁰. La présence d'un montage avec inscriptions et pastille de projection signifie au moins une ferme intention de projection imminente, la présence d'un halo prouve que la plaque a été projetée.

L'examen des originaux révèle que 99 % des plaques provenant de la SPA sont « terminées » et pour la plupart montées³¹, tandis qu'aux Archives de la Planète seulement 40 % des plaques sont « terminées ». Plus qu'une intention de projection, ceci reflète plutôt une différence de pratique dans les deux laboratoires : l'examen des processus techniques nous a permis de déterminer qu'à la SPA les plaques se voient attribuer un numéro d'enregistrement après développement et montage, tandis qu'aux Archives de la Planète les plaques sont marquées et enregistrées en cours de traitement par le laboratoire. Dans le cas de la collection Castelnau-Cuville, la SPA a développé, monté, enregistré, sélectionné son jeu de plaques puis délivré le restant aux Archives de la Planète, qui l'ont enregistré en l'état. La plupart des plaques « terminées » de Castelnau et Cuville présentes aux Archives de la Planète ne sont en effet pas traitées selon les méthodes habituellement en usage au laboratoire de Boulogne (vernissage des bords, marquage, montage...). **III 19 : cvI00087 (MAP) III**

20 : A012168 (MAK)

Les deux plaques sont terminées, c'est-à-dire entièrement traitées et doublées, prêtes à être projetées. La présence d'un passe-partout similaire indique une réalisation par un laboratoire unique, ici celui de la Section. L'altération observée (sulfuration) sur la plaque des Archives de la Planète provient d'une réaction consécutive à l'emploi d'un vernis inadapté. Il peut avoir été

appliqué soit à Boulogne, soit rue de Valois ; dans ce dernier cas, la qualité serait un paramètre prépondérant au choix. **III 21 : plaqueAutochrome** Les numéros inscrits sur la plaque sont le B308 (308^e prise de vue de l'opérateur B, B étant la lettre-code identifiante de Cuville à la SPA) et le 130 235 (numéro d'entrée à l'inventaire général de la SPCA).

Indication certaine de projection, la présence de pastilles sur les montages et de halos sur la face supérieure des autochromes a été observée sur la collection de la SPA mais dans de très faibles proportions : trente-deux plaques sont concernées sur un échantillon de 1 668 items, soit 2 %. La même proportion est constatée aux Archives de la Planète, où le nombre des séances de projection est documenté par les archives. Le registre *ad hoc* consigne ainsi quinze séances tenues entre 1917 et 1921 ayant présenté des images de Cuville ou de Castelnau. Six jeux de projection ont été établis : une série sur Reims, une série sur Noyon, une série sur l'Alsace qui ont été présentées plusieurs fois ; une série sur Soissons, une série sur Furnes et une série sur Verdun qui n'ont été présentées qu'une fois. Le rapprochement de ces séries avec le nombre de plaques « terminées » correspondantes permet d'évaluer le nombre d'items projetés à 3 % des 1 911 plaques conservées au musée départemental Albert-Kahn. En cinq ans en tout et pour tout, une soixantaine de plaques seulement auraient donc été présentées à une cinquantaine de personnes.

La collection n'est pas mieux représentée lors des projections qui illustrent les conférences de Jean Brunhes : nous ne la repérons qu'en deux occurrences. Le 12 décembre 1917, à l'occasion d'une leçon au Collège de France sur le thème des « races et nationalités », il mentionne : « Ce sont des types français que je vais vous présenter aujourd'hui, ou des types de gens se trouvant sur le territoire français à l'heure actuelle. [...] M. Castelnau a joint quelques-unes de ses photographies à celles de nos photographes, MM. Léon et Chevalier³². » Et le 11 novembre 1918, lors d'une conférence sur les paysages d'Alsace-Lorraine : « Les photographies que je vous présente sont dues pour le plus grand nombre à M. Chevalier et quelques-unes à M. C. [Castelnau]³³. »

Cette faible proportion de plaques projetées ne doit cependant pas être interprétée comme une marque de désintérêt ou de désaveu mais comme caractéristique du fonctionnement propre aux Archives de la Planète. Du vivant d'Albert Kahn, la diffusion des autochromes est demeurée confidentielle, voire même nulle pour des pans entiers de la collection. Tandis que certaines séries ont été inventoriées plusieurs années après leur réalisation, que d'autres ne l'ont jamais été, que d'autres enfin ont été inventoriées sans jamais pour autant avoir été « terminées », l'ensemble Castelnau-Cuville a, lui, été inventorié et montré immédiatement. Envisagé à l'échelle globale des Archives de la Planète, on peut donc considérer qu'il a représenté un moment précieux dans l'histoire de la collection. À la SPCA, en revanche, sans doute en conséquence de ses spécificités techniques contraignantes, l'ensemble a été clairement sous-exploité. Dans le contexte de l'économie de guerre, ceci interroge sur l'efficacité d'une opération dont, pour conclure, nous évaluerons le coût et les modalités de financement.

L'autochrome est une création brevetée, propriété des usines Lumière, à cette époque Union photographique industrielle (UPI). Elle est un produit de niche, qui continue cependant d'être fabriqué pendant la guerre et dont le prix de vente reste bien plus stable que les autres produits photographiques : + 22 % sur la période de la guerre, liés à deux augmentations du prix du verre en 1917³⁴, contre + 122 % pour les plaques noir et blanc orthochromatiques³⁵. L'autochrome est par

ailleurs un produit périssable, qui rend inenvisageable que les opérateurs aient pu utiliser des stocks d'avant-guerre et suppose donc des commandes régulières de plaques.

L'examen des archives comptables de la SPA de 1916 à 1918³⁶ fait apparaître que ses marchés de fournitures photographiques sont contractés en quasi-exclusivité avec l'UPI. Au quatrième trimestre 1916 – donc aussitôt après que ses responsables sont entrés en contact avec Albert Kahn –, elle inscrit au bordereau des prix les plaques autochromes de format 8,5 × 10 cm mais n'en achète finalement pas. Les plaques réalisées par Castelnau et Cuville sont de dimensions 9 × 12 cm, format exclusivement en usage aux Archives de la Planète ; or aucune facture correspondante, ni de produits chimiques de développement spécifiques à l'autochrome, n'apparaît dans la comptabilité en 1917³⁷. On peut donc en conclure qu'Albert Kahn a pris en charge le coût des fournitures photographiques, évaluable pour l'année 1917 à 4 700 francs (traitement chimique et montage compris, en tenant compte d'une remise de 25 % consentie sur le prix public), soit 1,3 % des crédits budgétaires alloués à la SPCA cette année-là.

La motivation de la SPA à accepter le concours d'Albert Kahn n'est donc pas le souci d'économie. C'est sans doute de Boulogne qu'est venue l'initiative, la rue de Valois saisissant l'opportunité et assurant le pilotage des prises de vue mais ne disposant pas des moyens adaptés pour en assurer la diffusion. En effet, s'il est dans les habitudes de la SPA de faire réaliser des jeux thématiques de plaques de projection en noir et blanc qu'elle met à la disposition de tout conférencier en faisant la demande³⁸, la projection des autochromes nécessite un matériel et un personnel spécialisés dont elle choisit manifestement de ne pas se doter de façon permanente, ce qui limite son usage de la collection. Aux Archives de la Planète, l'arrangement permet de conserver un accès continu au front en contournant la contrainte des procédures de demande de circulation et en libérant les équipes d'opérateurs pour réaliser le programme de Jean Brunhes au cours d'une année placée sous le signe de projets de déplacements à l'étranger³⁹. Non directement connectées au propos scientifique du géographe, les images réalisées sont peu mises à profit dans ses conférences mais elles connaissent dans la salle de projection privée de Boulogne une fortune honorable au regard du fonctionnement courant du lieu.

Suscitée par un effet d'opportunité et conduite dans un esprit d'échange d'intérêts bien compris, l'opération ne fait l'objet d'un surinvestissement ni pour l'un ni pour l'autre de ses porteurs ; aussi chacun applique-t-il sa méthodologie propre à chaque phase du projet dont il a la charge – prises de vue et travail de laboratoire pour la SPCA, diffusion pour les Archives de la Planète – sans qu'il y ait concertation. Ainsi n'observons-nous pas de phénomène d'influence réciproque, ni sur l'esthétique ni sur la méthode d'aucun des deux partenaires, contrairement à l'effet de la rencontre entre la SCA et les Archives de la Planète, qui semble beaucoup plus impacter le fonctionnement de ces dernières. Nous concluons au même défaut d'intention particulière après analyse de la répartition actuelle de la collection entre trois institutions patrimoniales différentes. La SPA a conservé du corpus réalisé par ses deux autochromistes un échantillon parfaitement représentatif de ses grands équilibres et remis le restant aux Archives de la Planète. Cet échantillon a ensuite suivi le même itinéraire que l'ensemble des collections de la SPA, des Archives photographiques d'art et d'histoire à la MAP⁴⁰. Une partie des plaques cependant, mise de côté autour de 1919 pour un projet d'usage non identifié

par le commandant Tournassoud, responsable durant quelques mois de la SPCA devenue SPCG, est demeurée dans la famille de ce dernier, amalgamée à sa collection personnelle, jusqu'à son dépôt à l'ECPAD dans les années 1970. Grâce à la présente recherche, plus de quatre cents autochromes de ce fonds dit « Tournassoud⁴¹ » ont pu être réattribuées à Cuville et à Castelnau et ont permis de rétablir dans ses justes proportions la répartition initiale de ces plaques coproduites en 1917 entre Albert Kahn et l'État.

Au musée départemental Albert-Kahn, cette étude de cas éclairant les modalités pratiques de participation des Archives de la Planète à l'œuvre nationale de propagande a permis d'élargir la réflexion au fonctionnement de la collection pendant la guerre à une échelle plus globale. Elle a conduit à soulever, par analogie, la question du cinéma, et plus largement celle de la relation du projet kahnien avec l'État et avec la nation⁴². La méthodologie adoptée, largement fondée sur une démarche comparatiste autorisée par la coopération institutionnelle et sur l'observation directe des collections, est actuellement étendue aux films. La formidable mise en accessibilité des œuvres grâce à leur numérisation facilite en effet grandement leur étude iconographique, mais il importe également de retourner régulièrement interroger ce qu'elles ont à nous révéler dans leur matérialité.

1. Archives Albert Kahn (désormais AAK), répertoire des projections d'autochromes à Boulogne, manuscrit, vol. 1, p. 9.
2. Service historique de la Défense (désormais SHD), GR 5 N 550, cabinet du ministre, registre de sortie des pièces du Bureau des informations à la presse, pièce n° 644, citée dans Degand, 2006.
3. *Ibid.*, n° 689, citée dans Degand, 2006.
4. Édouard Brissy, *Le Marché en plein air sur la place du théâtre, à Arras*, tirage, La contemporaine, inv. VAL 283/090 ; reproduit dans cet ouvrage, p. 000.
5. Édouard Brissy, *Vienne-le-Château. L'église*, autochrome, ECPAD, inv. AUL 407 ; reproduit dans cet ouvrage, p. 000.
6. Isidore Aubert, Édouard Brissy, Pierre Machard, Paul Queste et Albert Samama-Chikli.
7. L'autochrome est difficilement reproductible : pour établir un double, il est plus aisé de produire deux plaques en photographiant deux fois le même sujet. En raison du temps de pose nécessaire à chaque prise de vue, de légères différences peuvent donc être observées d'un « double » à l'autre. Même sans intention de partage, la pratique du double est courante dans les Archives de la Planète.
8. La MAP conserve également 114 autochromes réalisées par Cuville en 1918 au Mont-Athos, en Grèce, toujours dans le cadre d'un arrangement avec Albert Kahn ayant conduit à un partage de doubles. Sur l'histoire qui a conduit après 1919 à l'actuelle répartition des plaques SPA entre le ministère de la Culture (MAP) et le ministère des Armées (ECPAD), voir dans cet ouvrage Gabrielle Touret, « Documentation d'hier, patrimoine d'aujourd'hui, l'ECPAD », p. 000, et Mathilde Falguière, « Les fonds relatifs à la Première Guerre mondiale à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (MAP) : un double héritage », p. 000.
9. La contemporaine conserve une partie des archives de la SPCA. Partant des travaux antérieurs d'Hélène Guillot et David Sbrava à l'ECPAD et d'Hervé Degand au Centre des monuments nationaux, la recherche de 2016 a été conduite au musée départemental Albert-Kahn par Emmanuelle Danchin,

Ronan Guinée et Anne Sigaud avec l'aide de Serge Fouchard, et à l'ECPAD par Albane Brunel et Véronique Goloubinoff. Nous avons été assistés par Anne Fourestié à la MAP, par Cyril Burté et Caroline Fieschi à La contemporaine.

10. Examen de la totalité du corpus « Reims » (1 087 plaques) et d'un échantillon de vingt et une plaques pour chaque autre mission.

11. Initialement distinctes, la Section photographique de l'armée (SPA) et la Section cinématographique de l'armée (SCA) fusionnent administrativement début 1917 en Section photographique et cinématographique de l'armée (SPCA). Sur le terrain, les deux cellules continuent cependant de fonctionner de manière autonome.

12. Sur le fonctionnement de la SPA, nous nous appuyons sur le travail de thèse d'Hélène Guillot : Guillot, 2017.

13. SHD, GR 5 N 550, note du Grand Quartier général sur les directions générales pour les officiers correspondants du service d'informations, 23 octobre 1915, citée dans Guillot, 2017, p. 81.

14. *Ibid.*

15. SHD, GR 5 N 550, instruction du ministère de la Guerre, Bureau de l'information à la presse, 1^{er} novembre 1915, citée dans Guillot, 2017, p. 103-105.

16. Sur des exemples de reproductions sur papier pendant la guerre, voir dans cet ouvrage Nathalie Boulouch, « Le paysage : témoin de la Grande Guerre ? », p. 000, et Emmanuelle Devos, « Les campagnes de Jules Gervais-Courtellement », p. 000, à propos de Jules Gervais-Courtellement ; voir Lamassa, 2016 à propos de Jean-Baptiste Tournassoud. En revanche, aucune reproduction imprimée des autochromes de Castelnau et Cuville réalisées en 1917 n'a été repérée à ce jour.

17. ECPAD, archives 1914-1918, non cotées : Camille Bloch, *Rapport d'inspection sur la SPCA*, 20 mai 1918.

18. La contemporaine, archives de la SPCA, boîte « archives historiques-collections », non cotée : manuscrit, n.s., s.d.

19. Guillot, 2017.

20. Hovelaque, 1915.

21. Brunhes, 1915-b.

22. Cochet, 1993.

23. Bandes d'actualités périodiques produites et diffusées par la SPCA à partir de 1917.

24. Cité dans Cochet, 1993, p. 121.

25. Guillot, 2017, p. 114-118.

26. Voir dans cet ouvrage Nathalie Boulouch, « Le paysage : témoin de la Grande Guerre ? », p. 000.

27. Le répertoire du matériel utilisé par les cameramen de la section, conservé à la MAP, mentionne que Wéber dispose d'un objectif Tessar Zeiss et d'un objectif Planar mais n'en indique pas les focales. Les premiers opérateurs de la SCA en utilisaient trois : 40 mm (focale standard), 50 mm et 75 mm.

28. Guillot, 2017, p. 110-118.

29. Avant le second révélateur ; les plaques ont alors un aspect jaune-orangé laiteux, aux couleurs faibles.

30. Altération consécutive à la lumière et à la chaleur émises sur la plaque pendant la projection. Les altérations peuvent aller du changement localisé de matité du vernis supérieur à la destruction des

couches constituant l'image.

31. Les montages originaux ont été systématiquement conservés à la MAP. À l'ECPAD et au musée départemental Albert-Kahn, ils sont résiduels, les deux institutions ayant procédé à des campagnes de remontage à la période contemporaine.

32. AN, fonds privé Jean Brunhes, 615 AP 32, leçon du 12 décembre 1917 au Collège de France.

33. AAK, copie de transcription de la conférence « Paysages d'Alsace-Lorraine » du 11 novembre 1918, original non localisé.

34. Centre des archives économiques et financières (désormais CAEF), B-0015600/1, assemblée générale ordinaire du 25 mars 1918, rapport du conseil d'administration sur l'exercice 1917.

35. Calculs réalisés à partir des bordereaux des prix trimestriels contractés par la SPCA auprès de l'UPI (MAP, 80/1/75) et du tarif de l'UPI de mars 1920 (CAEF, B-0015600/1).

36. MAP, 80/1/75.

37. On note ensuite un achat de cent plaques 9 × 12 cm – mais pas de produits chimiques – au début de 1918, ce qui est largement inférieur au nombre de plaques autochromes réalisées cette année-là.

38. MAP, 80/74/02, *Rapport sur la création, le fonctionnement, les résultats de la section photographique et cinématographique de l'armée*, 10 octobre 1917, p. 76-77.

39. Voir dans cet ouvrage Anne Sigaud, « Les Archives de la Planète pendant la Première Guerre mondiale : "réalités invisibles, notre raison doit les discerner" », p. 000.

40. Voir dans cet ouvrage Mathilde Falguière, « Les fonds relatifs à la Première Guerre mondiale à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (MAP) : un double héritage », p. 000.

41. Voir dans cet ouvrage Gabrielle Touret, « Documentation d'hier, patrimoine d'aujourd'hui, l'ECPAD », p. 000.

42. Voir dans cet ouvrage Anne Sigaud, « Les "films Kahn" pendant la guerre : un empilement de logiques », p. 000.