

Le métier de photographe militaire pendant la Grande Guerre

The job of a military photographer during the Great War

Hélène Guillot



Édition électronique

URL : <http://rha.revues.org/7356>

ISBN : 978-2-8218-1126-3

ISSN : 1965-0779

Éditeur

Service historique de la Défense

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2011

Pagination : 87-102

ISSN : 0035-3299

Référence électronique

Hélène Guillot, « Le métier de photographe militaire pendant la Grande Guerre », *Revue historique des armées* [En ligne], 265 | 2011, mis en ligne le 16 novembre 2011, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://rha.revues.org/7356>

Ce document a été généré automatiquement le 30 septembre 2016.

© Revue historique des armées

Le métier de photographe militaire pendant la Grande Guerre

The job of a military photographer during the Great War

Hélène Guillot

- 1 Au printemps 1915, les ministres de la Guerre, des Affaires étrangères et de l'Instruction publique et des Beaux-arts s'accordent pour mettre en place la Section photographique de l'armée (SPA). Chacun définit sa place et son rôle dans l'organisation au même titre que les objectifs : contrer la propagande allemande dans les pays neutres, constituer un fonds documentaire pour l'armée et surtout un fonds d'archives disposé à témoigner des événements de la guerre devant l'histoire¹. La composition de l'équipe des photographes, non qu'elle soit secondaire, semble alors symboliser à ce moment-là, une tâche et un savoir-faire entièrement réservés aux professionnels des maisons photographiques civiles. Rapidement, l'équipe évolue et la SPA s'y implique et s'y impose de plus en plus. Alors, qui sont les photographes officiels de l'armée ? Comment sont-ils recrutés ? Quelles sont leur origine et leur formation et enfin quelles sont les conditions de production qu'ils rencontrent sur le terrain ?
- 2 Rentrer au service de la SPA relève parfois de l'exploit, selon que l'on est photographe ou secrétaire. La diffusion dans *Le Temps*, *Le Petit Parisien*, *Le Figaro* ou bien *Le Cri de Paris* d'articles annonçant la création de la section a, très vraisemblablement, suscité un certain nombre de candidatures spontanées, sinon de la curiosité. Doublé par l'accord signé entre la Chambre syndicale de la photographie (CSP) et la SPA, les candidats photographes sont nombreux à s'intéresser à la section récemment créée. Intégrés dans l'équipe des reporters mais aussi dans celle des techniciens de laboratoire, ils sont au centre de la problématique de production et dépendent tout aussi bien des ordres de missions qui leur sont donnés, que des moyens logistiques et techniques qui sont mis à leur disposition.

Le recrutement

- 3 La composition de l'équipe photographique de la SPA se déroule en deux temps. Les opérateurs sont d'abord recrutés via la Chambre syndicale de la photographie selon un contrat spécifique signé avec le ministère de la Guerre. Le 6 mai 1915, le contrat est passé entre le chef d'escadron Carence du cabinet du ministre de la Guerre et messieurs Gorce et Lortet, représentants de la CSP pour organiser l'équipe des photographes. À compter de cet instant et jusqu'à la fin de la guerre, tous les photographes travaillant à la SPA, rattachés ou non à une maison privée, portent l'uniforme militaire. Le contrat stipule que la CSP, par l'intermédiaire des maisons Gorce, Vaillant, Vitry, Vallois et Manuel², se charge de la prise de vue dans la zone des armées³, de la production et de la vente des clichés sous le contrôle et la direction du ministère de la Guerre. Les maisons désignées sont qualifiées d'importance secondaire et la CSP comme un syndicat ne rassemblant aucune maison de renommée⁴. Le syndicat est aussi chargé de fournir les opérateurs en plaques de verre et en matériel. Le ministère de la Guerre, outre son contrôle, se décharge de bon nombre des responsabilités liées au fonctionnement de la SPA et se repose dans un premier temps largement sur les compétences et le savoir-faire des maisons.
- 4 L'équipe initiale, qui doit se composer de six photographes, n'en comporte que cinq. De plus, la loi du 17 août 1915, ou loi Dalbiez, oblige la SPA à se séparer de trois de ses opérateurs : le soldat Gorce de la maison Gorce, le soldat Viguier de la maison Manuel et le soldat Dangereux de la maison Vallois. D'abord cinq, les photographes ne sont plus que deux. L'objectif de cette loi est clairement d'envoyer au front tous les soldats en âge de combattre, en d'autres termes, de chasser les embusqués. André Corvisier la définit comme suit : « *La loi Dalbiez se propose d'assurer "une juste répartition et une meilleure utilisation des hommes mobilisés et mobilisables". Cette loi prévoit l'incorporation de tous ceux qui, en sursis d'appel et classés service armé pourront être remplacés dans leur fonction par des militaires réformés, des retraités ou des femmes. Elle soumet aussi les hommes classés en service auxiliaire et qui sont en sursis d'appel, à un examen trimestriel par une commission spéciale.* »⁵
- 5 Certaines maisons réagissent mal à cette éviction inévitable en invoquant les investissements matériels et financiers ayant été consentis afin de travailler avec la SPA. Le responsable de la maison Gorce l'exprime en ces termes le 26 juillet 1915 : « *J'ai dû acheter, pour exécuter mes travaux, des appareils coûteux et tout un appareil de voyage. J'ai dû prendre un employé pour exécuter les grosses quantités de photographies que je dois mettre à la disposition de votre ministère et du ministère des Affaires Étrangères.* »⁶ Cet homme voit son propre fils renvoyé au front et assure ne pas avoir de photographe, classé service auxiliaire, à fournir à la SPA. Le cas du jeune Gorce s'inscrit parfaitement dans la loi Dalbiez. Il fait partie de la classe 1915 ce qui signifie qu'il a 20 ans en 1915 et qu'il doit effectuer son service militaire la même année. Pour travailler à la SPA, il a bénéficié d'un sursis d'appel alors qu'il était rattaché au 49^e régiment d'infanterie, unité qu'il devait servir dès la mobilisation. La loi Mourier du 10 août 1917 complète la loi Dalbiez dans ce sens où elle assure « *si les [soldats] récupérés sont aptes à faire campagne dans les unités combattantes ou non* »⁷ et André Corvisier indique que « *la profession exercée n'a aucune incidence sur la décision prise par le conseil de révision ou les commissions de réforme* ». C'est sans doute pour éviter les départs prématurés de ces opérateurs recrutés que la SPA demande aux postulants photographes s'ils ont passé la visite de la loi Mourier, comme l'indique ce courrier adressé à Albert Vaisset en octobre 1917 par le chef du service : «

Votre demande d'affectation à la Section Photographique et Cinématographique de l'Armée a été enregistrée et a retenu toute mon attention. Je vous prie de bien vouloir me faire connaître si vous avez passé la visite de la loi Mourier, et dans ce cas si vous avez été déclaré apte ou inapte aux armées. »⁸ Le strict respect de ces lois laisse présager que nombre de photographes amateurs ou professionnels français mobilisés n'ont pu servir la SPA, qui n'enrôle finalement que des soldats inaptes au combat.

- 6 Peu de temps après le rappel de trois opérateurs par la loi Dalbiez et suite au mécontentement de la maison Gorce, le sous-secrétariat des Beaux-arts demande que cesse la collaboration avec la CSP par une lettre adressée au ministre de la Guerre le 2 septembre 1915 : *« Le fonctionnement de ce système depuis trois mois a révélé certains inconvénients qu'il y aurait le plus grand intérêt à faire disparaître. En effet, les préoccupations commerciales l'emportent trop souvent chez les maisons autorisées à participer aux travaux sur le souci de la documentation pure. De plus, des plaintes nous sont parvenues de la part d'organisations professionnelles et des maisons particulières, qui n'ont pas été admises à profiter de la même faveur. Enfin, le caractère confidentiel de certaines missions exige que l'administration exerce une autorité exclusive et absolue sur tous les opérateurs. »*⁹ Ces réactions en chaîne interviennent au moment où aussi bien l'État que la CSP découvrent la manne financière que représente la vente des clichés de la SPA. Insoupçonnés jusqu'alors et insuffisamment estimés au moment des manœuvres politiques précédant la création de la SPA, ces gains provoquent un tournant dans l'histoire de la section. Directement issu de la vente des clichés, ce nouveau potentiel financier attise les différends entre les protagonistes. Le 18 septembre 1915, la CSP adresse au ministre de la Guerre une lettre de dénonciation contre le sous-lieutenant Pierre Marcel Lévi, chef de la SPA : *« Nous sommes convaincus que c'est sans notre autorisation, et sans mandat, que monsieur Pierre Marcel Lévi chef du service, a sollicité des commandes, donné des quittances et reçu de l'argent pour les ventes faites jusqu'à ce jour. (...) Nous vous signalons que l'état de guerre, n'impose pas la nécessité de créer un atelier de photographies, exploité par le gouvernement où on ferait du commerce à notre détriment. »*¹⁰
- 7 La CSP, qui pourtant ne représente pas tous les photographes de France, revendique la primeur des clichés à effectuer et dénonce également la photographie officielle. Il ne faut pas se méprendre et penser que la CSP souligne la manipulation de l'opinion publique par le gouvernement. Elle ne revendique qu'une place dans le commerce photographique français. La demande du sous-secrétariat des Beaux-arts, suivie de la lettre de dénonciation de la CSP conduit le ministère de la Guerre à effectuer une enquête sur le fonctionnement de la SPA¹¹. Elle est confiée au contrôleur adjoint de l'armée Jaillot. Suite à ces observations, il propose les solutions envisageables pour l'avenir de la SPA. La première mesure à prendre semble inévitable et ses arguments indiscutables étant donnés les précédents : *« Dénoncer immédiatement le contrat passé le 6 mai 1915 avec la chambre syndicale française de la photographie pour l'organisation d'une équipe de photographes. (...) Au point de vue disciplinaire, les soldats opérateurs des maisons sont dans une situation inadmissible, des soldats ne pouvant être agents commerciaux aux ordres de maisons civiles. »*¹² L'incompatibilité entre l'uniforme et les gains financiers des maisons civiles de photographie ayant été démontré, le contrat est rompu à compter du 1^{er} novembre 1915¹³.
- 8 La SPA doit donc recruter d'autres photographes militaires. La règle exige désormais que tous soient du service auxiliaire et non du service armé. L'engagement de nouveaux photographes ne pose pas de problème majeur à la SPA, qui reçoit depuis sa création des propositions de candidature de photographes professionnels sous l'uniforme. Les archives

de l'ECPAD conservent 19 lettres de candidatures, reçues principalement entre avril et juin 1915 par la SPA. Un document reprend toutes ces candidatures sous le titre de « *Liste des opérateurs possibles* ». Malheureusement, ne figurent pas les soldats retenus ayant servi la SPA mais il semble que tous aient suivi la même procédure de recrutement. Sortes de lettres de motivation et de *curriculum vitae* mélangés, ces candidatures reflètent quelques caractéristiques des opérateurs de la Grande Guerre.

- 9 Trois lettres font référence à l'article écrit dans les *Annales* par Pierre Marcel Lévi et à celui de Paul Ginisty dans *Le Petit Parisien*, comme la lettre de Marcel Paredes le 12 juin 1915. « *Je lis dans Le Petit Parisien, l'article de monsieur Ginisty. Étant artiste peintre, récompensé au salon des artistes français (...), élève à l'école des Beaux-Arts Paris, (...). Exempté du service armé et auxiliaire, je sollicite de votre haute bienveillance la faveur de faire partie du service des archives de la Guerre. Je possède plusieurs appareils photographiques et peut-être pourrai-je en travaillant de cœur et d'âme me rendre utile à ce service (...). Monsieur le général Niox, directeur du musée de l'armée, possède tout mon dossier de recommandations et peut donner tous les renseignements sur les compositions que je lui ai présentées.* »¹⁴ Pour autant, Marcel Paredes n'a aucune chance de travailler comme photographe, car il est exempt de service armé et auxiliaire. N'étant pas soldat, il ne pourrait pénétrer dans la zone des armées. En revanche, il peut avoir un emploi de technicien dans les locaux de la section à Paris, rue de Valois.
- 10 Les postulants se présentent, ou sont présentés comme professionnels photographes, ayant leur propre matériel dont malheureusement ils ne détaillent que trop rarement les modèles. Parfois, à la demande de la SPA, ils envoient des clichés. Souvent, ils sont recommandés par un professionnel reconnu, comme Henry Guillemine qui écrit le 15 mai 1915 : « *Sous la recommandation de monsieur Bencegol (société Lumière et Jouglà¹⁵) j'ai l'honneur de vous offrir mes services pour ce que vous êtes chargés d'organiser au ministère de la Guerre. Artiste peintre, ex-élève des Beaux-Arts, j'ai de longue date joint à mon art, la pratique parfaite de la photographie et indépendamment de l'exécution des travaux courants tels que les portraits et panneaux réclamés que je fournis à ces messieurs, et que vous avez pu voir. (...).* »¹⁶ Travailler à la SPA n'apparaît pas évident, il faut passer la barrière du recrutement et peut-être celle de la recommandation. Marcel Neubauer n'en a pas et postule sans appui particulier dans la profession : « *Ayant lu un de vos articles sur le journal les annales et faisant parti du service auxiliaire, je vous demanderai de bien vouloir me faire savoir s'il y aurait possibilité de rentrer dans votre service dans une des trois sections attachées. Je vous dirais que je fais de la photographie depuis douze ans et suis bien au courant du tirage et du développement des clichés et des épreuves.* »¹⁷
- 11 Vingt candidatures spontanées sont conservées dans les archives de l'ECPAD. Certaines affichent des références indiscutables comme l'adjudant Passet, ancien photographe d'Albert Kahn ou Gabriel Gaudillière reporter au journal *Le Matin*. « *En temps de paix, j'étais chargé des missions ethnographiques de la fondation Kahn sous les auspices de l'université de Paris. (...). J'ai été envoyé dans les Balkans pour y recueillir des documents sur la guerre. Les documents ont été présentés à Monsieur le Président de la République en Sorbonne en Novembre 1913 sous le patronage de l'université. (...). Mes séjours lointains ne m'ont pas permis de me créer les relations nécessaires pour appuyer ma demande et voilà la raison qui me pousse à solliciter votre bienveillance. Je me permets d'ajouter que loin de moi se trouve une intention de m'embusquer. (...). Si vous voulez bien vous intéresser à moi, je vous demande de bien vouloir me recommander auprès de l'état-major général qui ne possède pas je crois de spécialiste de la photographie couleur. (...). Je suis au front depuis le début de la guerre.* »¹⁸ La SPA ne possède

pas en 1915 de spécialistes couleur, il faut attendre l'année 1917 pendant laquelle officient deux anciens opérateurs d'Albert Kahn, soldat du service auxiliaire à la grande différence de l'adjudant Passet, artilleur dans une section de munitions au front depuis août 1914. Comme lui, Gabriel Gaudillière est au front dans un bataillon de cavalerie. Pourtant, c'est un reporter photographe du journal *Le Matin* depuis cinq ans : « Mobilisé dès les premiers jours des hostilités au 26^e chasseurs-cyclistes, habitués à tous les événements du front. Je puis vous assurer Monsieur le directeur d'accomplir ma mission avec goût et honneur. (...). J'ai fait les voyages officiels et toutes les actualités pour *Le Matin*. Je possède des appareils de reportage et tous les accessoires nécessaires à la photographie, y compris ceux destinés à la photographie au magnésium. (...). Je me recommande tout particulièrement à vous. »¹⁹

- 12 Les références ne suffisent pas pour entrer à la SPA. Le respect des lois Mourier et Dalbiez est, sans conteste, un frein à la qualité des recrues. Sans remettre en question le professionnalisme des opérateurs de la SPA, il est possible au travers de ces différents courriers, de constater que les candidatures refusées ne sont pas celles des plus mauvais. Si les lettres énoncées précédemment n'ont pas été suivies d'un enrôlement dans l'équipe des reporters, elles permettent de dégager une tendance : les volontaires sont pour la majorité professionnels et font prévaloir une recommandation ou bien une formation et à défaut une expérience (les Beaux-arts n'étant pas une généralité). La détention de matériels est retenue par la SPA et ses mentions sont systématiquement soulignées dans les courriers. La moitié d'entre eux est sur le front, ce qui confond, malgré leurs efforts à faire prévaloir le contraire, leur intention de rentrer à la SPA avec celle de fuir les dangers des combats du front.
- 13 Y-a-t-il un lien entre les recruteurs et les postulants? Deux indications peuvent le laisser croire: la formation aux Beaux-arts des photographes et les recommandations venant des industries Lumière et Jougla. Les sous-lieutenants Pierre Marcel Lévi et Jougla, respectivement professeur à l'École des beaux-arts et membre de la famille des industriels du même nom, n'ont-ils pas la volonté de faire rentrer dans l'équipe des reporters de leur propre connaissance ? Les lois de recrutement étant aussi parfaitement connues de ces mêmes responsables, ce rapprochement appartient à une autre logique, celle du métier de photographe lui-même, à la fois artistique et technique. Quoiqu'il en soit, le nombre de photographes augmente considérablement entre 1915 et la fin de la guerre. Il passe de 5 en 1915 à 27 fin 1917 d'après les listes présentées dans le rapport du contrôleur adjoint Jaillot. Pourtant, 90 noms sont recensés sur les différents registres conservés à l'ECPAD, à savoir les cahiers de légendes et les pochettes d'opérateurs. Il arrive que des caméramans soient passés par la section photographique mais ces cas ne sont pas à généraliser.

La formation et l'origine des photographes

- 14 L'origine des reporters est difficile à cerner. Ces hommes certes militaires, ne sont pas gradés. Retrouver leurs traces dans les archives est difficile puisque pour ce faire, il est indispensable de connaître le département de leur lieu de recensement. En outre, les archives départementales ne délivrent qu'un état signalétique et des services comportant des informations succinctes : noms et domicile des parents, adresse et profession au moment du recensement, signalement physique, noms des différentes affectations, campagnes, décorations et blessures.
- 15 Les archives ne délivrant pas de biographie, le peu de renseignements existant dans le rapport du contrôleur adjoint Jaillot reste précieux. Il confirme que tous les opérateurs

sont des photographes professionnels avant la guerre et indique la nature du poste occupé à la SPA. Par ailleurs, dans son rapport, il fait part de ses inquiétudes quant au petit effectif constitué : « Il y a lieu de noter que le recrutement du personnel des opérateurs devient de plus en plus difficile. Il ne peut en effet pas être pris parmi de simples ouvriers photographes. Il doit être composé d'hommes connaissant parfaitement leur métier, mais ayant le plus le sens de l'actualité et suffisamment de tact pour pouvoir, malgré l'absence des galons, être reçus et bien vus des officiers. »²⁰ Le terme de « simples ouvriers photographes » correspond aux soldats, photographes avant la guerre, qui occupent des emplois dans les laboratoires de la SPA : ils sont agrandisseurs, tireurs, retoucheurs, travaillent au séchage ou au développement.

- 16 L'âge des photographes oscille entre 21 ans et 47 ans pour le plus vieux, ils ont 38 ans en moyenne. L'un d'entre eux est étudiant avant la guerre. Il est fort probable qu'il soit photographe amateur. En revanche, deux d'entre eux, Jacques Agié et Albert Moreau sont qualifiés de « reporter photographe ». Ces hommes ont certainement déjà fait leur preuve et effectué des reportages d'actualité. Par ailleurs, Albert Moreau vient du sous-secrétariat de l'Instruction publique où il était intégré à l'équipe des photographes couvrant les dommages de guerre²¹. Son expérience sur le front depuis 1914 lui confère l'expérience et l'assurance recherchées. Les photographes rentrés à la SPA n'occupent pas tous un poste de reporter. D'ailleurs, l'appellation de photographe renvoie tout aussi bien aux spécificités de la prise de vue comme à celles plus techniques, du développement, de la retouche ou de l'agrandissement des clichés. La polyvalence et la promotion interne semblent donc développées au sein de la structure, confirmant ainsi les difficultés de recrutement énoncées précédemment.
- 17 Le 10 juillet 1918, le sous-lieutenant Pierre Marcel Lévi signe l'ordre 95 de la SPCA concernant l'« École des opérateurs de prises de vue » destinée aux photographes comme aux caméramans. « Il est créé une école destinée à former des opérateurs de prises de vue : cinématographiques, sous la direction du caporal fourrier Costil comme moniteur, photographiques sous la direction du caporal Queste comme moniteur. Les candidats à l'école sont recrutés parmi les personnels de la [SPCA] et désignés par le chef de la SPCA sur proposition des chefs de groupes, transmises par l'inspecteur général des services aux armées. Ils font à Paris, un premier stage d'une semaine après lequel, suivant les résultats fournis, ils peuvent être définitivement éliminés. S'ils sont reconnus présenter les aptitudes suffisantes, ils continuent leur stage, qui en aucun cas, ne pourra dépasser deux mois. Les moniteurs sont personnellement responsables de l'instruction de leurs élèves. L'acceptation définitive des candidats comme opérateurs de prise de vue sera prononcé par le chef de la SPCA après avis technique du chef des laboratoires et un essai pratique de 15 jours aux armées.»²² Il faut attendre cet ordre pour que soit mentionnée la formation des opérateurs dans les archives. Elle dure deux mois et est effectuée par le caporal Paul Queste à Paris mais aussi dans la zone des armées, sur le terrain.
- 18 La formation n'est pas confiée à n'importe quel photographe. Décoré d'une citation à l'ordre du régiment par le général de la 6^e armée en juillet 1917, le caporal Queste fait figure d'exemple à la section comme le montre sa citation : « A traversé le 13 août 1916 une zone particulièrement dangereuse pour se porter au secours du sous-lieutenant Croze²³ et du soldat Quintin ensevelis par des obus et afin de les sauver dans des conditions difficiles et périlleuses.»²⁴ Difficile de croire qu'aucune formation n'était dispensée aux photographes avant leur départ sur le front. Elle reste donc tacite jusqu'en juillet 1918. La SPCA a obtenu, pour installer ses classes d'instruction, des locaux supplémentaires : une partie de l'orangerie des Tuileries et une grande salle au deuxième étage de l'Imprimerie

nationale. Les hommes nouvellement affectés à la SPCA semblent tous passer par deux phases de formation successives : l'instruction préparatoire et la classe supérieure.

- 19 L'instruction préparatoire se déroule dans les locaux de l'Imprimerie nationale et consiste au « *dégrossissement et à l'élimination des inaptes physiques* »²⁵. Ici, leur inaptitude n'a rien à voir avec celle qui les place en service auxiliaire, mais elle est liée aux capacités physiques requises pour exercer leur métier de photographe. La classe supérieure, à l'orangerie, est consacrée au perfectionnement et à l'utilisation de la lumière. Le contenu de cette formation n'est pas plus développé mais elle confère aux opérateurs une dimension nettement spécifique faisant du groupe qu'ils constituent un espace dans lequel il est difficile d'entrer. Cette spécificité est autant plus grande qu'elle est amenée à se répercuter sur les photographies qu'ils prennent.
- 20 Les photographes de la SPA sont assez caractéristiques. Ce sont avant tout des soldats qu'ils soient rattachés ou non à une maison photographique civile. Du service auxiliaire, leurs cas ont été examinés par les commissions chargées de faire appliquer la loi Dalbiez en août 1915 puis la loi Mourier en août 1917, destinées à chasser les embusqués. Ils sont polyvalents et il arrive qu'ils passent de la caméra à l'appareil photo, des laboratoires au front, tout en suivant une formation interne. Ils sont intégrés dans une structure beaucoup plus large, dans laquelle évoluent des techniciens et des secrétaires. En effet, le photographe n'effectue pas lui-même ses développements, ni ses retouches.

Les aides photographes, personnels des laboratoires

- 21 Le personnel technique est commandé par le sous-lieutenant Marcel Jouglu de la famille des industriels du même nom, servant la SPA dès mai 1915, comme le sous-lieutenant Pierre Marcel Lévi. Son personnel est employé au développement des clichés, à leur tirage, lavage, séchage, retouche et à leur classement. Le support photographique est exigeant et demande une certaine technicité que chaque photographe sait maîtriser. Pourtant, pour une question évidente de rapidité et d'efficacité, les photographes de la SPA ne gèrent que la prise de vue, le reste des opérations techniques est réservé aux personnels des laboratoires. Lorsque les plaques sèches au gélatino-bromure d'argent reviennent à la SPA, elles sont inexploitablement en l'état. Un tirage simple par contact nécessite plusieurs étapes. La plaque redevient opaque, aucune image, même négative, n'est visible. Plusieurs bains sont nécessaires : un bain de révélateur, un bain de fixation (plutôt basique) et un bain d'arrêt (plutôt acide). Puis la plaque est lavée ou rincée et enfin elle peut être tirée.
- 22 Le travail du retoucheur mérite quelques explications. Il intervient sur deux types d'anomalies : soit pour supprimer quelques points blancs ou quelques rayures et il s'agit alors de repique, soit pour modifier le sujet représenté et le terme de retouche est plus approprié. Anne Cartier-Bresson fait coïncider le développement de l'art de la retouche avec l'apparition des négatifs sur verre connaissant une apogée dans la deuxième moitié du XX^e siècle²⁶. Il s'agit d'un travail d'expert : « *La retouche traditionnelle s'opère mécaniquement à l'aide de crayons, de pinceaux, d'aéroglyphes, de grattoirs, ou par action chimique. Avant la retouche proprement dite, le support peut être préparé de diverses manières par grattage, abrasion ou couchage de vernis.* »²⁷. Pour mieux comprendre le métier du photographe de guerre, il est impératif de s'arrêter sur les conditions de productions qui lui sont inhérentes.

Matériel et contraintes techniques

- 23 Le matériel est l'une des principales préoccupations des responsables de la SPA. D'ailleurs, lors de la signature du contrat avec la CSP, celle-ci était tenue de fournir « *tout le matériel voulu ainsi que les plaques nécessaires à la prise des vues photographiques sans limitation de nombre* »²⁸, le sous-secrétariat des Beaux-arts tenant à la disposition de la section son matériel de laboratoire. Il est entendu, d'un commun accord entre la CSP et la SPA, que les opérateurs des maisons travaillent avec leurs propres appareils. Qu'en est-il exactement de la période qui suit ? Lorsque le contrôleur adjoint Jaillot rédige son rapport, il préconise, conjointement à la rupture du contrat avec la CSP, que la SPA achète ses propres appareils photos : « *Faire acheter, par le service dès qu'il le pourra tous les appareils photographiques qui lui sont nécessaires, de façon à le rendre indépendant des hommes qu'il emploie comme opérateurs et à éviter les inconvénients d'ordre disciplinaire et administratif qui peuvent résulter des errements actuels.* »²⁹ Aucun bon de commande ou facture concernant les appareils photographiques n'a été référencé dans les éléments comptables du fonctionnement financier saisis dans les différents rapports sur les résultats et le fonctionnement du service.
- 24 Les appareils disponibles pendant la période sont identifiables et grâce aux formats des plaques de verre utilisés, des modèles similaires peuvent néanmoins être relevés. La convention passée entre le ministère de la Guerre et l'administration des Beaux-arts, dès le 14 octobre 1915, stipulait le déblocage de crédits pour l'achat de matériels photographiques : « *Des crédits sont mis par le Parlement à la disposition des Beaux-Arts pour l'achat et l'entretien du matériel photographique indispensable à la Section. En conséquence, le matériel nécessaire aux travaux photographiques demandés par le ministère de la Guerre sera fourni par l'administration des Beaux-Arts, ainsi d'ailleurs que toutes fournitures, ou produits quels qu'ils soient, indispensable à la photographie.* »³⁰ En 1915, plusieurs modèles d'appareils photographiques circulent sur le marché. D'après Françoise Denoyelle, les opérateurs travaillaient avec « *la lourde chambre Erneman 13x18 et la Gaumont 9x12* »³¹. L'offre d'appareils photographiques à plaques de verre du premier quart du XX^e siècle est variée. Les photographes de la SPA exécutent principalement des plaques de format 6x13 cm, stéréoscopiques ou panoramiques. L'appareil Leroy permet d'utiliser soit l'une soit l'autre, par un simple jeu de bascule d'un des deux objectifs au centre de l'appareil pour prendre un panoramique. À l'intérieur, la plaque de séparation se rabat et un dernier cache est posé sur le deuxième objectif. Cet appareil pèse 960 g³². Les appareils utilisant des plaques de 9x12 cm sont communément appelés « *détective* ». Plusieurs modèles existent. L'un d'entre eux est particulièrement intéressant puisqu'il peut à la fois prendre des clichés et filmer sur pellicule de 35 mm, il s'agit du citoscope, commercialisé sous le nom de « *triomphe* » à partir de 1913. Il pèse 1,950 kg³³. Le second appareil pèse, quant à lui, 625 g ou 2,8 kg avec son coffret. Sachant que certains opérateurs de la SPA étaient à la fois caméraman et photographe, il est possible qu'ils aient utilisé ces appareils.
- 25 Quant aux plaques 13x18 cm, elles sont prises à partir de matériels montés sur trépied comme cette chambre pliante de voyage pesant 2,190 kg. Le poids du matériel explique à lui seul pourquoi la majorité des plaques de verre rapportées par les opérateurs de la SPA est de format 6x13 cm. Le matériel peut-être certes contraignant mais le poids du verre des négatifs l'est encore plus. Le tout est d'ailleurs transporté dans un sac de modèle standard décrit par le manuel du photographe amateur en 1911 : « *Il se compose d'une boîte*

en carton recouverte d'une forte toile grise, noire ou jaune, et garnie à l'intérieur de molleton rouge. Deux courroies en cuir et un système de crochets permettent de le porter à volonté, en bandoulière, en sac de soldat ou à la main. »³⁴ Chaque format possède une appellation propre. Ainsi, la demi-plaque désigne le format 13x18 cm, le quart de plaque le 9x12 cm, le 18x24 cm la plaque entière, le 8x9 cm (ou 8x8 cm) le format de projection et le 6x13 cm (ou 9x18 cm) le format stéréoscopique.

- 26 D'après Françoise Denoyelle, de nouvelles usines voient le jour pendant la guerre, comme la Société d'optique et de mécanique qui s'installe à Paris en 1916 pour répondre aux besoins de l'armée ³⁵. L'année suivante, l'industrie de la photographie évolue encore : « *En 1917, plusieurs fabriques de plaques, de papier et de produits photographiques se sont agrandies pour répondre aux besoins tant du public que de la section photographique de l'Armée. Certaines d'entre elles doivent acheter en Suisse, à des prix élevés, le verre des plaques qu'elles ne trouvent plus en France ; mais par contre, d'autres se sont affranchies de l'obligation d'acheter à l'étranger divers produits chimiques qu'elles produisent elles-mêmes ou que l'État leur fournit (circ. Dijon, Rouen, Lyon). À la fin de 1917, on signale l'ouverture d'établissements nouveaux pour satisfaire aux besoins de la section photographique de l'Armée.* »³⁶
- 27 Le lien avéré entre le sous-lieutenant Marcel Jouglà, chef du service technique de la SPA et la maison Lumière et Jouglà a été souligné dans le rapport du contrôleur Jaillet qui s'interroge sur l'opportunité de remplacer cet officier, administrateur de la maison en question : « *On peut toujours se demander si cette situation est parfaitement correcte. Il faut toujours éviter qu'un des chefs d'un service ait des intérêts dans les marchés passés par ce service. (...). Monsieur Jouglà paraît être d'une classe jeune ; il eut été sans doute possible de trouver dans les classes anciennes un autre spécialiste capable de rendre les mêmes services.* » ³⁷La situation perdure tout au long de la guerre, le sous-lieutenant Jouglà reste chef des services techniques et la section utilise toujours des plaques de verre à étiquette violette. L'approvisionnement est assuré par le sous-secrétariat des Beaux-arts depuis le 1^{er} novembre 1915, date de la rupture effective du contrat entre la CSP et la SPA, fixant notamment que l'achat des plaques de verre étaient assuré par la CSP. Difficile de dire, là encore, si les reporters des maisons utilisaient, eux aussi, des plaques de la même sensibilité, ou du moins de la marque Lumière.
- 28 Si le marché des plaques de verre est, *a priori* réservé à l'Union photographique industrielle, celui du papier et des produits chimiques s'adapte à l'offre du marché parisien ou aux spécificités des besoins. Ainsi, le papier est-il acheté à l'Union photographique industrielle selon les modalités du marché passé par l'aviation au début de la guerre. Les plaques de verre sont certes fragiles, cassantes, lourdes et embarrassantes mais elles sont préférées aux pellicules en nitrate de cellulose sur le marché depuis 1888 ³⁸. Les raisons de cette préférence sont diverses. D'abord les pellicules sont plus coûteuses, subissent les variations de températures et surtout sont extrêmement inflammables. Cette perspective de dégradation prématurée est sans commune mesure avec l'ambition affichée par l'État de constituer un fonds d'archives capable de témoigner devant l'histoire : la bonne conservation des négatifs est impérative. Pour exemple, les pellicules négatives vendues par l'Union photographique industrielle se conservent 14 mois ³⁹.
- 29 La plaque de verre est aussi le support négatif le plus plane et permet, ce qui n'est pas sans conséquences, des tirages rapides par simple contact entre la plaque et le papier : « *Le négatif est mis directement en contact avec la feuille de tirage, généralement dans un châssis-presse et l'image est obtenue soit par exposition à la lumière soit à l'aide d'un révélateur. Les*

épreuves obtenues sont donc de la même taille que le négatif. »⁴⁰ La rapidité du tirage garantit une exploitation rapide. Les conditions d'exploitation des clichés de la SPA sont soumises à un comité de censure⁴¹, le premier à recevoir un tirage de chaque plaque de verre, qui décide ou non de l'autorisation d'exploitation de l'image. Ce passage obligatoire rallonge *de facto* le délai imparti à chaque cliché entre la prise du cliché et sa première parution dans la presse ou sa première exposition. Les opérateurs de la SPA agissent comme des photographes de presse et la rapidité de la transmission de l'information fait partie des exigences. Comme le dit Françoise Denoyelle, en songeant aux photographes de presse du début du XX^e siècle : « *Ce n'est pas l'époque où l'on "mitraille". Chaque photographie doit pouvoir être utilisée et les opérateurs n'ont pas le droit à l'erreur, pour des raisons de coût mais surtout pour des raisons de temps. Il n'est pas dans l'usage de tirer plusieurs plaques et de choisir la meilleure.* »⁴² Sachant que les opérateurs de la SPA proviennent tous du milieu professionnel, cet esprit et cette pratique liés aux contraintes (et aux avantages) du support négatif est sans doute reproduit à l'identique au sein de la SPA, qui se profile telle une agence de production d'images.

- 30 Un dernier avantage du support est à souligner car il se présente dans la droite lignée d'une diffusion efficace. Il est possible de reproduire des positifs sur verre, ceux-ci permettant de projeter les images sur des écrans fixes pendant des conférences. Le principe des projections conférences établi par l'État s'appuie largement sur les positifs sur verre des clichés produits par la SPA. Le choix du matériel est donc à la fois lié à la qualité et à la bonne conservation du support mais aussi aux contraintes de temps fixé par l'idée même d'actualité, c'est-à-dire, du point de vue de l'information et de sa diffusion aussi bien en France qu'à l'étranger. Il ne faut pas oublier que l'objectif principal de la SPA est de contrer la propagande allemande qui manie sans embûche tout l'intérêt de l'image dans son action contre la France et ses alliés. La seule utilisation de la photographie donne l'avantage aux Allemands, qui en ce domaine, dès 1914, innovent totalement et perturbent les équilibres habituels des procédés employés se basant sur le texte.
- 31 Les budgets alloués à la SPA n'ont pas connu de baisse lors de la guerre et la section n'a pas souffert d'insuffisance financière se reflétant sur l'équipement ou l'approvisionnement en matières premières : plaques de verre ou matériels photographiques divers. Le budget voté à l'Assemblée nationale est attribué au sous-secrétariat des Beaux-arts et dépensé principalement au profit de l'Union photographique industrielle. Le lien entre le chef du service technique, le sous-lieutenant Jouglà, et les industriels assure sans conteste un marché à profit pour la société qui cède pendant la guerre son service des pellicules sensibles à la société anonyme des « *celluloses Planchon* ». Ce choix commercial et le lien de la SPA avec la société n'expliquent pas à eux seuls la préférence pour les plaques de verre qui restent sans conteste le meilleur moyen de diffuser vite et de conserver longtemps les originaux.

La mission, le photographe sur le terrain

- 32 D'autres contraintes, plus logistiques, viennent s'ajouter à celles déjà énoncées. Le transport du photographe est assuré entièrement par l'armée. Un reporter ne partant jamais de lui-même en mission, son déplacement répond irrémédiablement au même enchaînement d'ordres. Les directives viennent toutes du ministère de la Guerre qui reste le commanditaire principal de la SPA même s'il officie également à la demande d'autres

ministères. Les correspondances reçues par la SPA pour passer commande de reportages n'ont pas toutes été conservées, cependant la liste des commanditaires ministériels est facile à établir au travers de la liste des travaux dans les différents rapports d'activité de 1917 et 1918⁴³.

- 33 Les archives de l'ECPAD conservent quelques commandes représentatives des procédures mises en place lors des départs en mission des opérateurs. Le 21 juillet 1915, le sous-secrétariat d'État de l'Artillerie et des Munitions adresse une demande au chef de la SPA en ces termes : « *J'ai l'honneur de vous prier de bien vouloir faire prendre et m'envoyer d'urgence quelques photographies relatives à l'emploi des femmes dans les ateliers de Munitions. Ci-inclus, les lettres d'introduction nécessaires.* »⁴⁴ Le nom des usines concernées par le reportage photographique est noté au crayon en bas à gauche de la demande : usine de Billancourt (Renault) et usines d'électricité de Suresnes et de Vincennes. La lettre de référence dont il est question dans le premier courrier a été rédigée à l'attention du directeur des établissements Renault de Billancourt, elle est signée par le chef de cabinet du sous-secrétaire d'État de l'Artillerie et des Munitions le 21 juillet 1915 : « *J'ai l'honneur de vous prier de bien vouloir accorder l'accès de vos ateliers à monsieur Pierre Marcel chef de la Section photographique de l'Armée ou à son opérateur. J'ai prié, en effet, ce service de me fournir quelques photographies sur l'emploi des femmes dans la fabrication de munitions et je pense qu'il pourra prendre dans vos ateliers quelques vues caractéristiques. (...)* »⁴⁵. Un laissez-passer, sans date et signé Albert Thomas, sous-secrétaire d'État de l'Artillerie et des Munitions, constitue la dernière pièce d'introduction à laquelle il est fait référence dans la première lettre : « *Le photographe de la section photographique de l'armée est autorisé à prendre des clichés photographiques dans l'établissement central de l'artillerie.* »⁴⁶
- 34 Ces documents réunis, le départ en mission est envisageable. Les opérateurs possèdent, en outre, une pièce d'identité justifiant de leur appartenance à la section photographique de l'armée. Les missions des opérateurs se déroulent soit dans la zone de l'intérieur (comme la mission présentée précédemment), soit dans la zone des armées. À l'image de la lettre d'introduction ou de la commande concernant les femmes des usines d'artillerie, aucune consigne particulière ou formalité de prise de vue n'est précisée. L'opérateur semble tout à fait libre dans le déroulement de sa mission, ce qui n'est pas le cas lorsqu'il doit se rendre dans la zone des armées. Les missions dans cette zone sont différentes et obéissent à beaucoup plus de formalités et de contrôles qu'à Paris. En effet, chaque voyage ou départ du photographe dans cette zone se fait toujours après qu'il y a eu entente entre le cabinet du ministre, plus précisément le bureau des informations à la presse, et le Grand Quartier général (GQG). Ensuite, le bureau des informations donne les ordres de départ à Pierre Marcel Lévi et fait établir simultanément les ordres de transport pour les opérateurs.
- 35 De manière générale, l'armée véhicule toutes les missions officielles, civiles ou militaires dans la zone des armées. Le GQG prévient à son tour les commandants d'armées de l'arrivée des photographes. À partir du moment où l'opérateur arrive sur le terrain il est sans cesse accompagné et aiguillé dans son travail. En effet, il est rapidement dirigé vers le quartier général de l'armée, d'où il est transporté sur les lieux à photographier, par des voitures des services de l'armée. Il est en général accrédité auprès d'un corps d'armée ou d'une division dont l'officier du 2^e bureau donne les « *instructions de détail* »⁴⁷. On peut s'interroger sur la nature de ces instructions à laquelle il faut ajouter le contrôle du correspondant du 3^e bureau du GQG, autrement dit de la section information. Sans sous-

estimer la ferveur patriotique de chacun d'eux, il est certain que l'intuition du photographe a dû être contrariée à plusieurs reprises.

- 36 Les déplacements et faits et gestes des opérateurs sur le terrain sont contrôlés par le capitaine Montagné, assurant la liaison entre les équipes et le siège de la SPA à Paris. Il est rattaché directement à la section d'information du Grand Quartier général, ordre 86, daté du 14 juin 1918⁴⁸ : « *Le mouvement des équipes d'opérateurs se fera sous la direction de cet officier de même que tous déplacements de groupe ou toute évacuation de matériel. (...) Le secrétaire [du capitaine Montagné] centralisera les mouvements des équipes de prise de vues. (...) C'est par l'intermédiaire du capitaine Montagné que passeront toutes les demandes de photographies ou de films faites par les armées.* » Le contrôle décrit ici ne reste, en fait, qu'un contrôle purement administratif, il est sans commune mesure avec celui effectué par l'officier du 2^e bureau présent sur le terrain tout au long du reportage de l'opérateur dont les consignes sont données par une note du GQG le 2 octobre 1915⁴⁹ : « *Photographie-cinématographie. L'officier correspondant est chargé de guider dans la zone des armées le travail : 1/ des opérateurs du service photographique de l'armée ; 2/ des équipes du service photographique de l'armée, qui se trouvent détachées auprès d'eux, soit à un poste fixe soit temporairement. Les travaux des opérateurs ont un double but. Ils doivent recueillir à titre de documents historiques toutes les vues du terrain, des ouvrages, de la vie quotidienne des troupes, et des sections de guerre qu'il est possible et intéressant de recueillir. Ils doivent approvisionner notre propagande par l'image : prisonniers, matériels pris à l'ennemi, belle tenue de nos troupes et bon fonctionnement, destruction de monuments, etc. (...). L'officier correspondant ne doit pas perdre de vue cette double orientation et guider en conséquence, le goût et l'activité des opérateurs, en les accompagnant au besoin.* »
- 37 Même s'il n'existe pas de correspondance rapportant le déroulement des missions aux côtés de cet officier, les clichés montrent à eux seuls que quelques sujets sont systématiquement écartés de l'objectif du photographe : les cadavres français sont très rarement pris, comparés aux cadavres ennemis. La note est claire, l'officier doit « *guider le goût et l'activité des opérateurs* », en d'autres termes lui dire quoi photographier et même comment. Cependant, la réflexion au sujet des batailles peut se faire avec nuance. Aucune photographie de combat réel n'a été effectuée par les opérateurs. Lorsqu'il y a combat sur image, il s'agit plus d'exercices que de reconstitutions, voire même de simulation. Les clichés sont pris après les combats et toujours après des batailles victorieuses. Sur ces images, les hommes sont marqués par la douleur, la peur et la fatigue, mais on voit les tranchées arrachées à l'ennemi dont les cadavres sont photographiés car représentatifs de la victoire sur les « barbares ».
- 38 L'opérateur est vraisemblablement plus libre à Paris que sur le front. Tous les opérateurs sont envoyés dans la zone des armées pour recueillir la documentation qui leur est demandée par leur hiérarchie. En principe, chaque armée bénéficie d'un opérateur à poste fixe. Le GQG peut demander que leur nombre soit augmenté chaque fois que les événements le rendent nécessaire. Des équipes d'opérateurs travaillent également avec l'armée anglaise, auprès de la mission de presse française, en Orient, au Cameroun. Chaque équipe d'opérateurs est composée d'un caméraman et d'un photographe. De ce point de vue, le cas d'Albert Samama-Chikli, est intéressant. Il s'est engagé en tant que caméraman, mais a pourtant fait 2 800 photographies de 1915 à 1918 pour la SPA.
- 39 Les préoccupations des soldats en mission sont connues grâce à quelques lettres échangées avec leur chef, rue de Valois au siège de la SPA. Il en existe très peu de ce type : l'un est écrit par Pierre Marcel Lévi à Pierre Machard alors que celui-ci se trouve à

Athènes et les deux autres par Albert Samama-Chikli, en reportage en Afrique du Nord. Leurs sujets sont récurrents : l'argent, l'approvisionnement et l'envoi des plaques de verre. Les photographes perçoivent des indemnités journalières lorsqu'ils sont en mission. Des mandats leur sont envoyés lorsqu'ils résident loin du siège de la SPA comme l'attestent les deux courriers. « *En ce qui concerne votre prêt, vous n'avez rien demandé depuis votre départ, de sorte que vous avez à votre crédit : 762,10 francs. Je pense que vous recevriez avec plaisir un peu d'argent, et je vous adresse 4 mandats carte successifs de 50 francs chacun à un jour d'intervalle, dites-moi si vous désirez recevoir d'avantage.* »⁵⁰

- 40 La mission est primordiale et les moyens financiers contribuent à son bon déroulement. Dans son courrier, Pierre Machard aurait demandé l'autorisation de s'acheter un vélo d'occasion afin de faciliter son travail puisque le chef de la SPA lui répond : « *Vous êtes trop notre collaborateur pour que la section ne supporte pas cette légère dépense. Vous n'aurez qu'à nous adresser votre facture pour que nous vous la remboursions.* »⁵¹ Alors que Pierre Machard ne semble pas avoir besoin d'argent même pour avancer les frais d'une bicyclette d'occasion, Albert Samama-Chikli, en mission en Algérie et en Tunisie, en réclame dans une lettre envoyée à Pierre Marcel Lévi, le 20 février 1916⁵² : « *Je vous prierai Monsieur le Directeur de vouloir bien me faire parvenir aussi un peu d'argent une centaine de francs car je commence à être à court d'argent surtout étant obligé de coucher dans les hôtels et manger dans les restaurants et où la population civile n'est nullement aimable avec les militaires et nous font payer cher qu'à des civils dans certaine ville. (...). Je vous prierai de me faire parvenir un peu d'argent que je trouverai à Tunis ainsi que les plaques que je vous demande.* »
- 41 Albert Samama-Chikli indique qu'il dort dans des hôtels et mange dans des restaurants. Cette habitude reste étonnante puisque le photographe est en mission auprès de formations militaires qui, en toute logique, sont capables de supporter l'alimentation et le couchage d'un militaire. On peut se poser des questions quant à l'opportunité du photographe ? Est-ce l'habitude de chacun ou bien Albert Samama-Chikli ne veut-il pas se défaire d'un certain confort ? Il joint à son courrier un rapport d'activité qui ne fait qu'attester sa présence auprès de militaires français. En outre, ce rapport confirme parfaitement que le reporter doit rendre compte aux autorités de la place de tous ses faits et gestes. Aucun déplacement ne se fait sans les en aviser afin d'avoir des autorisations ou bien même le programme et les itinéraires de la journée : « *Le lundi 14 février pluie toute la matinée : j'ai été trouver le colonel Commandant la place il m'a donné des détails sur ceux que j'aurai à faire. (...). Le mardi 15 février à 8 heures j'ai été à la place voir le colonel (faisant fonction Général) je lui ai présenté mes lettres il fit appeler le Capitaine Smidt commandant les officiers prisonniers de guerre allemands. Le capitaine que ces prisonniers étaient au secret absolu il ne pouvait autoriser à photographier leur installation sans un ordre spécial du général en chef. (...). Le mardi 16 février Dans la soirée le Colonel a reçu un telegramme officiel du Général en Chef lui disant de me laisser photographier les officiers prisonniers.* »⁵³
- 42 De la même manière, le photographe est loin de décider de ses sujets de reportages : « *Le samedi 26 février je me suis présenté à la division reçu par le Colonel qui me dit d'aller prendre l'École des Mitrailleurs de l'Afrique du Nord et l'école de tir des mitrailleurs. (...). Le lundi 28 février matin je me suis rendu à la division me mettre à la disposition du Colonel chef d'Etat major qui m'a donné mon itinéraire pour la Tunisie.* »⁵⁴ Ce rapport est le seul du genre à avoir été conservé dans les archives du ministère de la Culture. Même s'il est unique, il atteste, avec le courrier envoyé par la section à Pierre Machard, d'un échange régulier, notamment des opérateurs partis à l'étranger. Il confirme aussi les grands traits de la vie du photographe sur le terrain, lequel ne peut qu'exécuter les ordres.

- 43 De retour de mission, les photographes doivent également repasser impérativement par le siège de la SPA avant de se rendre à leur domicile, comme l'indique l'ordre 82 du 7 juin 1918 : « *Opérateurs rentrant de mission. Il est rappelé aux opérateurs qu'à leur retour de mission, aucun de leurs bagages sans exception ne doit être rapporté à leur domicile personnel, mais à la section photographique et cinématographique de l'armée, quelle que soit l'heure de l'arrivée. Toute contravention à cette règle donnera lieu aux sanctions les plus sévères.* » Cet ordre tardif permet, semble-t-il, à la section de se prémunir des vols voire de l'espionnage. Rappelons que chaque plaque de verre est considérée comme confidentielle tant que ses premiers tirages n'ont pas été soumis à la censure. Les contraintes du photographe sur le terrain sont donc de deux ordres. Il doit évoluer avec un matériel encombrant, lourd et fragile, et se soumettre à toutes sortes de formalités administratives mais également aux directives des officiers supérieurs sur les sujets de ses reportages.
- 44 Doit-on ajouter les contraintes logistiques liées au logement et à la restauration ? Sans connaître avec certitude les possibilités offertes au cours des missions ou tout simplement les choix effectués par les opérateurs, ces considérations matérielles doivent néanmoins être soulignées. Albert Samama-Chikli invoquant de façon assez soutenue les aléas qu'elles entraînent, elles rythment aussi leurs journées. Partant du principe que chaque photographe perçoit des indemnités journalières, l'armée est consciente qu'elle ne peut parer à chaque besoin, qu'il s'agisse de nourriture, de couchage, sachant qu'elle assure aussi tous les transports⁵⁵. Enfin, la prise de photographie ne se limite pas à l'aspect technique, il est demandé au photographe de légendiser ses clichés. Pour permettre une exploitation rapide et efficace de l'image, l'élaboration d'une légende exacte et le référencement dans un fichier à plusieurs entrées constituent les éléments complémentaires et nécessaires à la prise de vue.
- 45 Chaque plaque de verre ainsi exécutée sur le terrain doit être accompagnée à son retour à la SPA d'une légende notée sur des carnets imprimés à cet effet. Les imprimés sont parfois épuisés et les reporters notent leurs légendes sur les premiers papiers qu'ils trouvent, il peut s'agir parfois de notes d'auberge, de papier de maigre qualité, parfois même transparent. Le degré de détail demandé lors de l'élaboration de la légende est appréciable grâce aux différents intitulés inscrits sur les imprimés : indications générales sur la série de photographies, numéro de la plaque (de 1 à 12), numéro définitif : reprenant la lettre de la série et le numéro définitif de la plaque replacée dans l'intégralité de la série, date, heure, lieu, sujet.
- 46 En comparant avec des fiches remplies par les photographes, force est de constater que la totalité des renseignements demandés n'a pas été rapportée par le photographe. Les heures sont la plupart du temps absentes et il arrive que plusieurs plaques de verre aient la même légende. Pour certains clichés la mention « nulle » est indiquée, ce qui signifie que la plaque en question est inexploitable d'un point de vue technique, c'est-à-dire souvent bien surexposée donc d'une totale inutilité. Ces écarts généralisés ont valu quelques rappels quant à l'intérêt et l'importance conférée à la rédaction des légendes, comme celui du 6 juillet 1917 par Pierre Marcel Lévi et consigné dans « l'ordre n° 15 »⁵⁶ : « *Note pour les opérateurs photographes et cinéma : Les légendes d'un grand nombre d'opérateurs sont devenues incomplètes et ne permettent pas le tirage exact de leurs épreuves. Le lieu n'est parfois pas indiqué et la date est fréquemment oubliée, les indications sont très sommaires, l'orthographe enfin, est très négligée. Les opérateurs sont priés de ne pas considérer la confection des légendes comme une partie secondaire de leur travail et d'y apporter tout le soin et l'attention désirables. (...). Les indications sur les objets photographiés devront être détaillées dans la mesure*

du possible. Une série de vues prises au même endroit et sur le même sujet ne devra jamais donner lieu à une seule et sommaire légende. (...). Ces prescriptions sont rappelées une dernière fois aux opérateurs. Ceux qui désormais ne s'y conformeraient pas strictement s'exposeraient à des mesures de rigueur. »

Conclusion

- 47 Les conditions de production révèlent tout le professionnalisme des hommes de la section et, par là même, la volonté de mettre en place un outil sans faille aussi bien du point de vue de la propagande par l'image que de celui du fonds d'archives en devenir. Ce souci exprimé d'une exploitation rapide et pérenne conduit à une organisation et un fonctionnement à la hauteur des objectifs annoncés lors de la création de la section. Le rapport rédigé par le contrôleur adjoint Jaillet, dès le début de la mise en place, révèle, si ce n'est un conflit d'ordre pécuniaire avec des maisons photographiques en mal de contrats, une envie d'excellence face à l'enjeu qui anime cette section. Elle exprime l'élan patriotique des Français au travers de son principal objectif : contrer la propagande allemande. Certes, ce patriotisme crée la SPA, mais les intérêts patrimoniaux du sous-secrétariat des Beaux-arts la projettent dans le long terme.

NOTES

1. GUILLOT (Hélène), « La Section photographique de l'armée et la Grande Guerre : de la création en 1915 à la non-dissolution », *Revue historique des armées*, 2010, n° 258, p. 110-117.
2. La maison Manuel ne fait pas partie de la CSP mais s'associe aux maisons photographiques Gorce, Vaillant, Vitry et Vallois lors de la signature du contrat avec la SPA fournissant à celle-ci ses premiers photographes.
3. La zone des armées est entièrement contrôlée par l'armée et s'oppose, par définition, à la zone de l'intérieur. Toute forme de circulation et de communication y est placée sous le contrôle exclusif des autorités militaires afin de conserver aux armées la plus grande liberté de manœuvre.
4. Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, ministère de la Culture, « Rapport sur la création, le fonctionnement, et les résultats de la section photographique de l'armée », 10 octobre 1917, p. 8.
5. CORVISIER (André), *Histoire militaire de la France*, t. III, 1871 à 1940, Paris, PUF, Coll. « Quadrige », 1992, p 262.
6. « Rapport sur la création, le fonctionnement, et les résultats de la section photographique de l'armée », *loc. cit.*, p. 31-33.
7. CORVISIER (André), *Histoire militaire de la France*, *op. cit.*, p. 262.
8. Lettre du sous-lieutenant Pierre-Marcel Lévi, le 26 octobre 1917, archives non répertoriées de l'ECPAD.
9. « Rapport sur la création, le fonctionnement, et les résultats de la section photographique de l'armée », *loc. cit.*, p. 44.

10. « Rapport sur la création, le fonctionnement, et les résultats de la section photographique de l'armée », *loc. cit.*, p. 16.
11. Le nom du contrôleur Jaillet figure sur « le rapport sur la création, le fonctionnement, les résultats de la section photographique et cinématographique de l'armée » daté du 10 octobre 1917. La première partie du rapport consigne les résultats de l'enquête effectuée en 1915 suite aux problèmes rencontrés avec la Chambre syndicale de la photographie.
12. « Rapport sur la création, le fonctionnement, et les résultats de la section photographique de l'armée », *loc. cit.*, p. 17.
13. Lettre du ministre de la Guerre Millerand au président de la Chambre syndicale de la photographie concernant la résiliation du contrat, le 14 octobre 1915, archives non répertoriées de l'ECPAD.
14. Lettre de Marcel Paredes, le 12 juin 1915, archives non répertoriées de l'ECPAD.
15. La société Lumière et Jouglà, devenue Union photographie industrielle en 1911, est l'une des principales entreprises françaises de matériel photographique.
16. Lettre de Henry Guillemine, le 15 mai 1915, archives non répertoriées de l'ECPAD.
17. Lettre de Marcel Neubauer du 18 août 1915, archives non répertoriées de l'ECPAD.
18. Lettre de l'adjudant Passet du 7 mai 1915, archives non répertoriées de l'ECPAD.
19. Lettre de Gabriel Gaudillière, s.d., archives non répertoriées de l'ECPAD.
20. « Rapport sur la création, le fonctionnement, et les résultats de la section photographique de l'armée », *loc. cit.*, p. 115.
21. GUILLOT (Hélène), « La Section photographique de l'armée et la Grande Guerre : de la création en 1915 à la non-dissolution », *loc.cit.*, p. 114.
22. « Livre d'ordres de la SPCA », 23 juin 1917-22 juillet 1919, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, ministère de la Culture, p. 138-139.
23. Le sous-lieutenant Croze est le chef du service cinématographique, le soldat Quintin est un de ses caméramans.
24. « Livre d'ordres de la SPCA », *loc.cit.*, p. 27.
25. Photothèque du fort de Saint-Cyr, ministère de la Culture, « Section photographique et cinématographique de l'armée, résultats et fonctionnement d'octobre à février 1918 », p. 55.
26. CARTIER-BRESSON (Anne) (dir.), *Le Vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval et Paris Musées, 2008, p. 426.
27. *Idem.*
28. « Rapport sur la création, le fonctionnement, et les résultats de la section photographique de l'armée », *loc. cit.*, p. 28.
29. « Rapport sur la création, le fonctionnement, et les résultats de la section photographique de l'armée », *loc. cit.*, p. 18.
30. *Ibid.*, p. 11.
31. DENOYELLE (Françoise), *La Lumière de Paris, Le marché de la photographie 1919-1939*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 1997, t.1, p.18.
32. Musée français de la photographie.
33. *Idem.*
34. TRANCHAT (L.), *Nouveau manuel pratique du photographe amateur*, Paris, coll. A-L Guyot, 1911, p. 20.
35. DENOYELLE (Françoise), *La Lumière de Paris, Le marché de la photographie 1919-1939*, *op.cit.*, p. 18.
36. FONTAINE (Arthur), *L'Industrie française pendant la guerre*, Paris, Presses universitaires de France, 1926, p. 248.
37. « Rapport sur la création, le fonctionnement, et les résultats de la section photographique de l'armée », *loc. cit.*, p. 143.
38. CARTIER-BRESSON (Anne), *op.cit.*, p. 64.

39. *Agenda Lumière et Jouglé 1918, op.cit.*, p. 258.
 40. BAJAC (Quentin), *L'image révélée, op.cit.*, p. 151.
 41. GUILLOT (Hélène), « La Section photographique de l'armée et la Grande Guerre : de la création en 1915 à la non-dissolution », *op.cit.*, p. 115.
 42. DENOYELLE (Françoise), *Les Lumières de Paris, les usages de la photographie 1919-1935*, Paris, L'Harmattan, 1997, t.2, p.56.
 43. Ces listes seront développées dans un prochain article sur la diffusion des images de la SPA en France et dans le monde.
 44. Archives non répertoriées de l'ECPAD.
 45. Archives non répertoriées de l'ECPAD.
 46. *Idem*. Notons qu'il existe aussi des laissez-passer nominatifs.
 47. « Rapport sur la création, le fonctionnement, et les résultats de la section photographique de l'armée », *loc. cit.*, p. 11.
 48. « Livre d'ordres de la SPCA », *loc.cit.*, p. 124-125.
 49. SHD/DAT, 5 N 550, « Note du GQG sur les directions générales pour les officiers correspondants du service d'informations », du 20 octobre 1915,
 50. Correspondance de Pierre Marcel Lévi, chef de la SPCA au photographe Pierre Machard, le 3 août 1917.
 51. *Idem*.
 52. La transcription de la lettre d'Albert Samama-Chikli est fidèle à l'originale laissant apparaître toutes les fautes d'orthographe y figurant.
 53. Archives de la MAP, ministère de la Culture, rapport manuscrit d'Albert Samama-Chikli adressé à Pierre Marcel Lévi, (février-mars 1916).
 54. *Idem*.
 55. Le transport des photographes fait partie des attributions du ministère de la Guerre dans l'organisation de la SPA.
 56. Archives de la photothèque du fort de Saint-Cyr, ministère de la Culture « Livre d'ordres de la SPCA », 23 juin 1917-22 juillet 1919, p. 23.
-

RÉSUMÉS

Le port et l'usage de l'appareil photographique est réglementé dès 1914 dans la zone des armées et il est, officiellement, impossible de s'improviser photographe sans autorisation. Pourtant lorsqu'en 1915, il est question de créer une section photographique de l'armée (SPA), la composition de l'équipe des photographes, non qu'elle soit secondaire, semble alors symboliser à ce moment une tâche et un savoir-faire entièrement réservés aux professionnels des maisons photographiques civiles. Rapidement, l'équipe évolue et la SPA s'y implique et s'y impose de plus en plus en exigeant notamment que les photographes soient tous militaires. Cet article propose de revenir sur leur recrutement, leur formation au sein de la SPA, leurs contraintes matérielles et techniques et enfin le déroulement type de leur mission. Tous ces éléments mettent en valeur le métier de reporter militaire et l'effort collectif d'une équipe de techniciens professionnels dans une logique de propagande patriotique. Certes, ce patriotisme créa la SPA, mais les intérêts patrimoniaux du sous-secrétariat des Beaux-arts la projettent dans le long terme.

The carrying and use of the camera was regulated beginning in 1914 in the war zone and it was, officially, impossible to be a photographer without authorization. While, in 1915, a photographic section was being created in the army, the composition of the team of photographers, not that it is secondary, seemed to mean, at that moment, a task and know-how entirely reserved to professionals in civilian photographic houses. Quickly, the team evolved and the Photographic Section of the Army (SPA) became involved and imposed itself more and more in demanding in particular that the photographers all be military. This paper proposes to revisit their recruitment and training within the SPA, their physical and technical limitations, and finally the unfolding of their mission. Within a rationale of patriotic propaganda all these elements enhanced the value of the profession of military reporters and the collective effort of a team of professional technicians. Certainly, this patriotism created the SPA, but the patrimonial interests of the Undersecretary of Fine Arts reflected this patriotism over the long term.

INDEX

Mots-clés : photographie, Première Guerre mondiale, SPA

AUTEUR

HÉLÈNE GUILLOT

Chargée des fonds modernes au département de l'armée de Terre du Service historique de la Défense, elle a été chef du département documentation du pôle archives de l'Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense de 2003 à 2008. Elle est actuellement doctorante à l'université Paris I-Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Myriam Tsikounas, son sujet traite de la photographie officielle pendant la Grande Guerre. Elle a publié un article sur ce sujet dans le n° 258 (1/2010) de la *Revue historique des armées*.