Zeitschrift: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte = Revue suisse d'histoire = Rivista storica svizzera

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Geschichte

Band: 24 (1974)

Heft: 1

Artikel: Cinema et recherche historique : esquisse d'une problématique : éléments méthodiques et bibliographiques

Autor: Pithon, Rémy

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-86212

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

CINEMA ET RECHERCHE HISTORIQUE

Esquisse d'une problématique – Eléments méthodologiques et bibliographiques

Par Rémy Pithon

«Certes le cinéma n'est pas toute l'Histoire. Mais sans lui, il ne saurait y avoir de connaissance de notre temps[1].» C'est un historien, non un homme de cinéma, qui a risqué il y a quelques années cette affirmation. Elle était alors, et elle reste encore, compte tenu d'un brin de provocation dans la formulation, passablement hétérodoxe. Il est en effet très curieux de constater que les historiens de notre siècle, et plus précisément de notre second demi-siècle, qui ont exploré des domaines documentaires ignorés ou méprisés de leurs prédécesseurs (archives économiques, presse, iconographie, voire bandes dessinées...), ont presque totalement négligé le film. Il ne nous appartient pas de chercher ici pourquoi, sinon pour remarquer que le chercheur rompu aux méthodes traditionnelles de dépouillement des sources est très dérouté par les problèmes spécifiques que pose ce type de documentation. En outre, peut-on réellement attendre quelque chose de l'étude du cinéma pour écrire l'histoire? si oui, quoi? que chercher? où? comment? avec quels instruments de références? C'est à de telles questions que nous voudrions apporter ici une ébauche de réponse. Nous disons bien une ébauche, et ce n'est pas par une rouerie toute rhétorique, familière aux techniciens avertis de «l'article scientifique». Dans le domaine de la re-

[1] Marc Ferro, «Société du XXe siècle et histoire cinématographique», important article paru dans *Annales. Economies. Sociétés. Civilisations*, 23 (1968), pp. 581–585 (notre citation est à la p. 585).

cherche historique sur le cinéma, il n'existe encore ni méthodes bien définies, ni documentation de base sûre, ni recensement sérieux des sources, ni infrastructure bibliographique. Tout reste à faire, selon la formule consacrée. Nous allons donc simplement énumérer un certain nombre de problèmes et esquisser quelques solutions, en fournissant au lecteur des renseignements utiles, accumulés au cours de plusieurs années de travail.

*

Il est absolument impossible de dire combien de kilomètres de pellicule impressionnée ont été montrés au public depuis que le cinéma existe (1895 selon la date usuelle), ni surtout quelle proportion en est conservée. On peut admettre que pour les vingt premières années (en gros jusqu'à la première guerre mondiale), la quasi totalité est perdue; ce que nous avons conservé relève quasiment de l'archéologie du cinéma. Pour la fin du cinéma muet (jusqu'aux années 30) et pour le cinéma parlant, la situation s'améliore. Enfin, depuis le début de l'ère de la télévision, la masse des documents filmiques s'accroît à un rythme vertigineux, même compte tenu d'une conservation et de destructions également anarchiques. De toute façon, le total actuel représente un matériel documentaire déjà immense.

Posons tout de suite une distinction fondamentale: une partie de ce matériel a été conçu, filmé et édité pour servir à l'information du public, dans divers domaines; une autre partie, sans doute bien plus grande, relève du spectacle, et même si elle s'inspire, parfois très fidèlement, de faits vrais, elle n'en est pas moins entièrement mise en scène et jouée par des acteurs. D'un côté donc, le cinéma que nous appellerons documentaire (en prenant le mot dans un sens très large, qui inclut les films dits d'actualités), de l'autre, le cinéma que nous appellerons de fiction (quand bien même la fiction peut avoir des ambitions informatives ou didactiques). La distinction, pour être usuelle, présente une certaine dose d'arbitraire: le cinéma documentaire recourt souvent sans le dire aux scènes jouées, voire reconstituées en studio; le cinéma de fiction intègre souvent dans

son montage des plans d'actualités (dits «stock shots»), notamment pour éviter des dépenses énormes de mise en scène[2].

*

Les bandes documentaires proprement dites et les actualités filmées existent dès les origines mêmes du cinéma[3]. A première vue, les historiens sont plus intéressés par elles que par le cinéma de fiction. Ce matériel a déjà été utilisé à des fins historiques: on a procédé à des montages pour constituer des films du type de ceux qui ont été montrés au public, souvent avec un grand succès, à propos du IIIe Reich, de la guerre d'Espagne, des deux guerres mondiales, ou de mille autres sujets qui passionnaient rétrospectivement l'opinion[4]. Ces montages ont souvent été faits avec des intentions polémiques immédiates, voire de propagande pure[5]. C'est dire qu'il ne s'agit pas du tout de travaux d'historiens, du moins dans ce dernier cas. L'apparition de la télévision a multiplié à l'infini cet emploi, à la fois très efficace et assez inquiétant, des archives filmées. Mais c'est paradoxalement à partir de ces tentatives discutables que certains historiens pionniers, confrontés aux problèmes que leur posait la collaboration à ces films de montage, ont pris conscience à la fois de la richesse documentaire

---

[2] C'est le cas pour la plupart des films de fiction sur des sujets touchant à la guerre; les spécialistes savent que tel plan authentique de navire coulant dans le Pacifique pendant la seconde guerre mondiale est réapparu moult fois dans les films les plus divers...

[3] On se rappelle que, lors de la célèbre présentation du cinématographe Lumière au Grand Café le 28 décembre 1895, plusieurs des premières bandes projetées étaient de simples prises de vues «sur le vif»: l'arrivée d'un train en gare de La Ciotat ou la sortie des usines Lumière figurent parmi les plus célèbres.

[4] Les exemples sont très nombreux; citons *Mein Kampf* d'Erwin Leiser; *Mourir à Madrid* de Frédéric Rossif; *1936. Le grand tournant* d'Henri de Turenne; *Le chagrin et la pitié* de Marcel Ophuls; *Paris 1900* de Nicole Védrès, etc.

[5] Le cinéma nazi en a donné d'illustres exemples; mais on sait moins qu'en 1940, en France, Georges Rony réalisait *De Lénine à Hitler*, et Antoine Rasimi, *Eux et nous. Vingt ans d'armistice*...

ainsi découverte et des grosses difficultés méthodologiques et critiques qui surgissaient. Tant il est vrai qu'avant d'utiliser les documents d'archives pour illustrer ou même révéler au public une époque ou un fait historique, il faut chercher, trier, critiquer les documents bruts.

Il est clair que le film d'actualités doit être soumis d'abord à une élémentaire critique d'authenticité: les contrefaçons sont innombrables, et, notamment à l'époque héroïque du cinéma, on n'hésitait pas à reconstituer en studio un sujet «à sensation», comme le couronnement d'Edouard VII ou une exécution capitale (qu'il était interdit de filmer), voire l'éruption du Mont Pelé, à grand renfort de figurants et de maquettes[6]. Mais ce premier tri fait, les vrais problèmes commencent. Certes le document filmé sur le vif a sur tout autre témoignage (à l'exception de l'enregistrement sonore pris également sur le vif) l'énorme avantage de ne pas dépendre des caprices et des imperfections de la mémoire; aucun témoin oculaire, même interrogé immédiatement après un événement, n'est aussi sûr que le film, la photo ou la bande magnétique (non truqués, bien entendu). Mais la caméra de prises de vues n'est pas un instrument automatique: elle est manipulée par un opérateur, qui voit, et qui choisit dans ce qu'il voit; il ne faut pas s'exagérer «l'objectivité» de l'image[7]. En plus, dans la plupart des cas, le film documentaire a été l'objet d'une élaboration. Dans la grande masse des scènes filmées, on a choisi. Pourquoi tel choix? Qu'a-t-on éliminé (et la plupart du temps jeté sans en conserver aucune trace)? Et il y a plus important: des images conservées, on a fait un montage (au sens technique qu'a ce terme pour le cinéma), c'est-à-dire qu'on a mis côte à côte des images qui ont été enregistrées séparément, créant ainsi des rapports logiques qui peuvent être arbitraires et, ce qui est plus important encore, suggérant au spectateur des associations inconscientes qui sont le fondement même du

---

[6] Nous citons intentionnellement des reconstitutions mentionnées dans toutes les histoires du cinéma; il a dû y en avoir des milliers d'autres.

[7] Voir sur ce sujet, outre les expériences bien connues des psychologues, les remarques de Pierre Schaeffer dans *Pouvoir et communication*, Paris, 1972.

spectacle cinématographique[8]. Enfin il faut tenir compte, depuis 1928/29, de la sonorisation: la bande-son a-t-elle été enregistrée en même temps que l'image? Si ce n'est pas le cas, le bruitage («son d'ambiance», applaudissements, bruits de foule, bruits d'armes) est-il authentique ou altère-t-il la vérité contenue dans l'image? Quand on a réussi à déterminer quels éléments ont été ainsi employés, il reste à se demander si ces montages d'images animées et ces montages d'images et de sons ont été faits en recherchant simplement la sensation ou en s'astreignant à une durée déterminée, ou bien si tout cela obéit au contraire à des arrière-pensées précises, politiques par exemple. Toutes questions auxquelles il faudra tenter de répondre si on veut comprendre le sens et la portée du document. Cela implique qu'il faut chercher à savoir qui a fait filmer quoi, qui a financé l'entreprise, qui a censuré ou autorisé, etc. Bref, un travail de critique qui, comme on le voit aisément, rejoint le travail de l'historien sur un document, mais un document de nature assez insolite.

Ces réserves faites, il faut affirmer bien haut que la masse des films documentaires ou d'actualités renferme des trésors pratiquement inexplorés. Ce matériel doit retenir l'attention à plusieurs niveaux. Tout d'abord, au plan du simple établissement des faits, il n'est pas douteux que le film peut fournir des témoignages extrêmement précis et irréfutables. On sait par exemple le rôle que les films, même d'amateurs, ont joué dans l'enquête sur l'assassinat de John Kennedy. On a, sur des sujets analogues, des images célèbres, comme celles de l'assassinat à Marseille le 9 octobre 1934 d'Alexandre de Yougoslavie et de Louis Barthou[9], celles de Léon Blum improvisant un discours au milieu de la foule d'un rassemblement populaire, celles des combats de la libération de Paris,

---

[8] Le montage est un des éléments fondamentaux de la spécificité du cinéma. Les théories en sont nombreuses: on trouvera l'essentiel dans MARCEL MARTIN, *Le langage cinématographique*, Paris, 1968, pp. 131–162. Sur les expériences décisives de Lev Koulechov et les conclusions qui en découlent, voir l'exposé de JEAN MITRY, au vol. I (pp. 281/82) de son *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, 1963–1965 (2 vol.).

[9] Sur les conditions de travail des opérateurs d'actualités et sur ce cas spécifique, qui déchaîna les foudres de la censure, voir RENÉ JEANNE et CHARLES FORD, *Le cinéma et la presse 1895–1960*, Paris, 1961 (coll. «Kiosque» n° 14).

etc., pour nous limiter au domaine français. Cela est bien sûr mineur, parce que strictement événementiel, et à un niveau inférieur. A un niveau plus élevé, on trouvera dans ce matériel des éléments pour juger de la qualité et de l'étendue de l'information du public, du choix et de l'importance relative des faits portés à la connaissance des masses, du type d'explications données sur les grands problèmes d'un moment, etc. C'est toute une politique qui risque de se dégager, et cela peut par exemple aider à expliquer des mouvements d'opinion, des stéréotypes mentaux, des résultats électoraux. Nous rejoignons ici l'histoire sociale, l'histoire des structures mentales, les travaux de géographie électorale, etc., soit certains secteurs de pointe de la recherche. Bornons-nous à donner des exemples bien connus: il est capital de voir les actualités allemandes des années 1933 à 1945 pour comprendre ce qu'a été l'emprise du régime sur les modes de pensée des Allemands de l'ère nazie, ou de voir les actualités françaises de l'entre-deux-guerres sur les colonies pour comprendre une certaine image paternaliste et impériale de la présence française en Asie ou en Afrique; plus près de nous et dans le domaine helvétique, l'étude systématique d'un des trésors de la Cinémathèque suisse, c'est-à-dire les bobines du *Ciné-Journal suisse*, doit être, si nous pouvons extrapoler des quelques échantillons que nous avons visionnés à diverses occasions[10], d'une richesse considérable pour l'histoire des mentalités, de l'opinion publique, des usages sociaux et politiques et d'autres études semblables. On peut donc beaucoup attendre de l'étude des films documentaires et des actualités. Dans certains pays le travail a déjà commencé, et tout laisse prévoir qu'il prendra de grandes proportions à assez bref délai[11].

*

---

[10] Notamment la passionnante rétrospective organisée par la Cinémathèque suisse au festival de Locarno 1973 et les films de 1947 montrés au même festival en 1972. Il serait souhaitable qu'une équipe à la fois formée aux méthodes de la recherche historique et compétente en matière d'histoire du cinéma entreprenne une exploration de ces archives.

[11] Voir l'article de Marc Ferro cité à la note 1, ainsi que, du même auteur, une étude importante, qui dépasse d'ailleurs le propos évoqué ici:

Il peut en revanche sembler paradoxal d'affirmer que les films de fiction présentent pour la recherche historique un intérêt au moins égal. Et pourtant... Nous ne voulons pas dire par là que les innombrables reconstitutions filmées (ou «romancées» comme on dit souvent par référence à une certaine littérature), les films dits «historiques» ou «à costumes» aient quoi que ce soit à apporter aux historiens au simple niveau de l'établissement des faits: il n'est pas nécessaire de dire pourquoi *Intolerance* (David Griffith, 1916) n'a rien à nous apprendre sur la chute de Babylone, ni *Si Versailles m'était conté* (Sacha Guitry, 1953) sur l'affaire du collier de la Reine, ni *Seventh Heaven* (Frank Borzage, 1927) ou *Les otages* (Raymond Bernard, 1939) sur les taxis de la Marne! Pas davantage que nous n'irons chercher d'informations inédites sur le siècle de Louis XIII dans *Les trois mousquetaires* ou de révélations historiques inattendues à propos de la fin de la Rome républicaine dans le *Julius Caesar* de Shakespeare. En revanche nous savons bien que Dumas peut nous aider à comprendre certains aspects sociaux et mentaux de la France du siècle dernier, ou Shakespeare nous informer sur l'époque élisabéthaine. Il en va bien évidemment ainsi du cinéma. Pour ne reprendre qu'un des exemples cités précédemment, il n'est certainement pas sans intérêt de relever que *Les otages* racontent *en 1939* une histoire de prise d'otages par les Allemands dans un village de France occupée au moment de la première bataille de la Marne, ni d'examiner comment les personnages sont caractérisés, les événements présentés, et surtout quelle vision de la France est donnée dans un contexte de début de guerre. Donc de tels films sont, comme la littérature, l'art, les journaux ou d'autres sources analogues, des documents très précieux, parfois même irremplaçables, sur le goût d'une époque, sur les mythes, les images mentales, les idées, les stéréotypes, le langage, les représentations du présent et du passé, voire de l'avenir, typiques d'une époque, d'un pays ou d'une société. Il est aisé de multiplier

---

«Le film, une contre-analyse de la société?», parue également dans *Annales. Economies. Sociétés. Civilisations*, 28 (1973), pp. 109–124. De nombreux travaux analogues sont en cours, en France, aux Etats-Unis et sans doute ailleurs.

des exemples; nous allons nous limiter à une ou deux constatations qui illustreront notre propos.

Depuis bien des années, on a étudié le néo-réalisme italien d'un point de vue qui peut intéresser les historiens; même si on ne se préoccupe pas de la valeur esthétique des films, force est de remarquer qu'ils sont une source indispensable à la compréhension de la société italienne et de ses problèmes au sortir de la deuxième guerre mondiale[12]. La France a connu, entre 1930 et 1940, une extraordinaire floraison de films coloniaux, sur la Légion étrangère, sur le Sahara, l'Afrique française, etc.[13]. Le phénomène peut partiellement s'expliquer par quelques grands succès comme *Le grand jeu* (Jacques Feyder, 1934) ou *La bandera* (Julien Duvivier, 1935), qui eux-mêmes exploitaient un filon commercial dont l'origine remonte probablement à l'un des grands films américains de Sternberg qui révélèrent Marlène Dietrich: *Morocco* (1930). Mais le succès même du film «saharien» ou «colonial» est un phénomène intéressant pour qui veut comprendre la mentalité du Français moyen des années 1930–1940, et il est important de savoir que ces thèmes ont été intentionnellement exploités par les producteurs, avec l'appui fréquent de l'armée française ou d'un ministère[14]. D'où des films comme *Un de la Légion* (Christian-Jaque, 1936), *L'appel du silence* (Léon Poirier, 1936, sur Charles de Foucauld), *La grande inconnue* (Jean d'Esme, 1939, sur la Légion étrangère), *Légion d'honneur* (Maurice Gleize, 1938, qui reçut le grand prix du cinéma français et le grand prix nord-africain du cinéma!), *L'homme du Niger* (Jacques de Baroncelli, 1939, sur les médecins militaires aux

---

[12] Sur ce point, nous renvoyons à notre article «Cinéma et histoire: le néoréalisme dans la vie politique italienne entre 1944 et 1954», dans les *Cahiers Vilfredo Pareto*, 22–23 (1970), pp. 175–195 et notamment à la bibliographie mentionnée à la note 4 (p. 176). Le sujet sera probablement renouvelé par la parution de l'ouvrage que M. Jean-A. Gili compte publier prochainement sur le cinéma des dernières années du fascisme et le début du néo-réalisme.

[13] Voir l'article de Pierre Boulanger, «Le cinéma colonial», dans *Cinéma 72*, n° 171, décembre 1972, pp. 47–60.

[14] Constatation faite lors de nos recherches sur le cinéma français des années 1938 à 1940.

colonies), *Brazza* (Léon Poirier, 1939), *Trois de Saint-Cyr* (Jean-Paul Paulin, 1939), *Ceux de la Coloniale* (Jean d'Esme, consacré à l'armée d'Indochine, commencé en septembre 1939 et inachevé), *Frères d'Afrique* (Aimée Navarre, 1940, probablement jamais présenté sur les écrans), etc. Enfin – et ce sera notre dernier exemple – nous voudrions revenir un instant à Griffith. Son œuvre est en effet, si on la voit du point de vue de l'historien, un véritable révélateur de certains courants de pensée de son époque[15]. *Birth of a Nation* ne nous apprend rien sur la guerre de Sécession, mais beaucoup sur l'Amérique de 1914. Lorsque Griffith met en scène en 1917 *Hearts of the World*, sur la guerre en France, les intentions sont claires; il s'agit d'ailleurs d'un film de commande. Mais lorsqu'il adapte le célèbre mélodrame d'Adolphe Dennery, *Les deux orphelines*, sous le titre *Orphans of the Storm*, il est moins évident qu'on y trouvera des indications d'ordre historique; elles y sont pourtant, et ne concernent bien sûr pas la révolution française, qui sert de cadre à l'action, mais la vision qu'on a aux Etats-Unis en 1921 de la révolution russe! En effet, Griffith intercale des intertitres qui disent en substance ceci: la révolution française a été, du moins dans ses débuts, une bonne chose, car elle a renversé un mauvais système; mais aux Etats-Unis, il ne faudrait pas en conclure qu'il faut renverser un bon gouvernement au profit du bolchévisme (le terme «bolchévisme» apparaît dans les intertitres, sans aucun souci d'anachronisme!). Même si le propos de Griffith est de nature commerciale, il n'en est pas moins important d'enregistrer ces déclarations et d'en tirer quelques indications sur la façon dont on voyait le film à son époque.

Bien entendu, l'historien de cinéma doit ici aller plus loin dans la recherche que le critique, qui accepte d'emblée des critères de nature esthétique. Il ne saurait se contenter de l'étude des films célèbres par leur réputation artistique. En effet, les reflets d'une époque doivent se chercher dans les films que les gens ont vus, bons ou mauvais; réciproquement les films qui ont le plus influencé l'opi-

---

[15] On a pu constater combien cela est vrai également de John Ford en revoyant une partie de son œuvre à l'occasion de son récent décès; il en va certainement de même pour Frank Capra, Anatole Litvak, etc.

nion ne sont pas nécessairement les meilleurs. Il faut donc dépasser les sélections des critiques de cinéma, pour chercher à reconstituer toute une production. Ce qui, bien entendu, complique beaucoup la tâche, comme nous le verrons.

D'autre part, la recherche n'a d'intérêt réel qu'à partir du moment où l'on remonte de l'étude des films et du dégagement des faits bruts à une tentative d'explication. Par exemple lorsqu'on se demande qui a donné à une production de films de fiction une certaine orientation (esthétique, idéologique, morale, etc.): l'Etat (par la censure, par des pressions diverses, par le contrôle indirect ou par la nationalisation de la production?) ou des intérêts privés (lesquels? nationaux ou étrangers?). Ou peut-être cette orientation est-elle un fidèle reflet de ce que le public attend; ou encore – et c'est, du moins en pays non totalitaire, le plus fréquent – y a-t-il un mouvement de va-et-vient entre la manipulation du goût et de l'opinion publics par les producteurs et la soumission des producteurs à l'attente du public. Tout cela exige un travail de critique et de recherches, suivi d'une réflexion, qui dépassent largement le cadre strict de l'histoire du cinéma et qui peuvent conduire l'historien très loin dans la pénétration réelle d'une époque. Comme l'écrivait un excellent critique, qui fut un pionnier de l'histoire du cinéma, dans un des très rares articles destinés spécifiquement aux historiens: «Il faut considérer les films de mise en scène sans rapport direct avec un événement historique comme une source pour l'histoire en général. Ils possèdent la même valeur que les autres produits de l'imagination créatrice, roman, drame, peinture, etc. Pour saisir la valeur d'un tel témoignage, imaginons ce que représenterait pour les historiens d'aujourd'hui le pire film commercial réalisé au temps d'Aménophis IV, de Jules César, Lao Tseu, Frédéric Barberousse, Mahomet, Ivan le Terrible, Louis XIV ou Washington. Quels que soient leurs genres, les films constituent pour l'avenir des trésors incomparables touchant l'histoire en général, mais aussi celle des mœurs, du costume, du geste, des arts (dont le cinéma), du langage, de la technique[16].» Tout au plus

---

[16] GEORGES SADOUL, dans *l'Histoire et ses méthodes*, publié sous la direction de CHARLES SAMARAN, Paris, 1961 (Encyclopédie de La Pléiade), a rédigé

corrigerait-on volontiers Sadoul en précisant que les «trésors» des cinémathèques sont déjà «incomparables» pour les historiens *d'aujourd'hui*[17].

Or ces historiens le savent-ils? Il y a dix ans, nous aurions répondu sans hésiter par la négative. Actuellement on peut être un peu moins pessimiste. En effet, du moins parmi les spécialistes des régimes totalitaires du XXe siècle, on semble avoir pris conscience que l'utilisation systématique qui a été faite par ces régimes du cinéma de fiction ne saurait échapper à la recherche historique, sous peine de méconnaître un élément essentiel du fonctionnement des rapports entre idéologie dominante et masses populaires. C'est probablement pour l'étude de l'URSS depuis 1917 qu'on a pour la première fois pris en considération le cinéma. Le cinéma soviétique a été si évidemment un cinéma politique, il a été si notoirement le premier cinéma étatisé de l'histoire, qu'il n'était pas concevable d'écrire un ouvrage de synthèse sur la Russie d'après la révolution sans un chapitre sur l'utilisation officielle des arts et des moyens de communication de masse, et donc sur le cinéma; Lénine avait dit à ce propos des choses célèbres[18]; les grands cinéastes soviétiques comme Eisenstein, Pudovkine ou Dovjenko figurèrent dans des études d'histoire d'un sérieux indiscuté. Remarquons immédiatement qu'il s'agissait de cinéastes célèbres, dont les noms, sinon les œuvres, étaient en quelque sorte intégrés au bagage culturel de l'Occidental moyen. Or une recherche historique

---

trois articles qui restent fondamentaux: «Photographie et cinématographe» (pp. 771–782, avec une bibliographie très précieuse), «Cinémathèques et photothèques» (pp. 1167–1178), «Témoignages photographiques et cinématographiques» (pp. 1390–1410); le texte que nous citons est à la p. 778.

[17] Voir, sur toute cette question, notre article «Le film comme document historique et sociologique. Quelques réflexions méthodologiques et critiques», paru dans *Revue européenne des sciences sociales et Cahiers Vilfredo Pareto*, 30 (1973), pp. 123–143. On y trouvera également quelques références à des travaux récents concernant le cinéma.

[18] «Le cinéma, de tous les arts pour nous le plus important...» ou d'autres déclarations analogues, car la citation est fort incertaine. Ce qui importe, c'est que le régime soviétique fut le premier à intégrer le spectacle cinématographique dans une politique d'ensemble et à comprendre quel rôle il pouvait jouer dans la construction d'un système politique et social.

approfondie aurait impliqué qu'on ne s'en tînt pas aux hommes et aux œuvres illustres. Il en alla à peu près de même pour le cinéma nazi: l'entreprise gigantesque de contrôle de toute la pensée allemande par Goebbels englobait le cinéma; les historiens ne purent pas le négliger. Ils allèrent parfois jusqu'à remonter au cinéma de la République de Weimar, qui leur parut, avec raison, présenter des caractéristiques éclairantes[19]. On a commencé également à s'intéresser un peu aux images du temps que pouvait donner le cinéma du Front Populaire, aux divers aspects que la première guerre mondiale prenait sur les écrans, à certaines biographies filmées, etc. Il s'agit essentiellement de sujets qui touchent de près à des personnes ou à des moments bien déterminés, dont l'importance est établie. On n'a guère jusqu'à maintenant cherché à définir une société ou une époque, voire une classe sociale, un univers mental, un mode de vie, un comportement collectif, moral ou politique par exemple, en recourant à l'image en mouvement. Du moins dans une perspective historique[20]; car les sociologues s'y sont déjà quelque peu risqués. Si sociologues et historiens réussissent à dépasser leurs querelles d'écoles et de préséance, il pourrait s'établir entre eux, sur ce point précis, une collaboration fructueuse, tant au niveau de la recherche, qui doit absolument être collective, qu'à celui de l'exploitation des résultats.

Certes les historiens ne sont, jusqu'à maintenant, guère en mesure de se faire une idée précise de ce qu'est concrètement ce type de recherches, ni même de prendre connaissance aisément des résultats obtenus par des spécialistes. Or le matériel à explorer existe, et des premières mises au point, voire des synthèses solides, sont publiées. Il paraît donc utile de rassembler ici quelques indications sur ces questions. Nous consacrerons essentiellement les

---

[19] Voir par exemple les lignes consacrées au cinéma dans CLAUDE KLEIN, *Weimar*, Paris, 1968, pp. 68/69, et GEORGES CASTELLAN, *L'Allemagne de Weimar 1918–1933*, Paris, 1969, pp. 257–259, 293–94, etc.

[20] Signalons pourtant l'étude de MARC FERRO déjà citée à la note 11 («Le film, une contre-analyse de la société?») et, du même auteur, «Fiction et réalité du cinéma, une grève dans l'ancienne Russie», dans *Méthodologie de l'histoire et des sciences humaines. Mélanges en l'honneur de Fernand Braudel*, vol. 2, Toulouse, 1973, pp. 221–225.

pages qui suivent aux films de fiction et aux publications les concernant, mais elles valent aussi, *mutatis mutandis*, pour le film documentaire.

*

Partons des archives, ou plus exactement, pour le film, des cinémathèques. Il y en a à peu près dans tous les pays d'Europe et dans la plupart des pays du continent américain, ainsi qu'en Asie et en Afrique. Mais les cinémathèques travaillent dans des conditions bien différentes des dépôts d'archives. Il n'existe pas, dans la plupart des cas, de dépôt légal pour les films. Ou plus exactement ce dépôt n'existe qu'en URSS, dans les démocraties populaires depuis un certain nombre d'années, et théoriquement, en Italie. Quelques pays ont introduit plus récemment dans leur législation des mesures beaucoup plus modestes, concernant notamment les films qui reçoivent un soutien financier officiel. Ainsi aucune cinémathèque de l'Ouest ne peut prétendre regrouper toute la production nationale, même récente! Les collections de nos cinémathèques proviennent de copies tirées aux frais de l'institution, rares par le coût même de l'opération, de dons d'origines diverses, et surtout de dépôts volontaires de la part des producteurs ou parfois de la part des distributeurs, à la limite de la légalité. En effet, l'usage est que le distributeur, une fois que les droits achetés pour un pays déterminé sont échus (par exemple après cinq ou dix ans), doit restituer la ou les copies exploitées au producteur ou les détruire. S'il les dépose dans une cinémathèque, c'est bien entendu à la condition qu'il n'en soit plus fait d'exploitation commerciale. Lorsque le propriétaire du film (qui est le producteur, car l'auteur n'a généralement même pas de copie personnelle de son film!) le décide, il peut, au terme de l'exploitation, détruire toutes les copies, et même le négatif. On refond souvent la matière première pour récupérer l'argent des émulsions et le celluloïd. On a détruit et on continue à détruire des kilomètres de films pour résoudre les problèmes de stockage. Ou pour éviter toute concurrence entre un film ancien et son «remake». Ou encore – et le plus souvent – parce qu'on ne voit pas l'intérêt de la conservation. L'analogie avec les dégâts commis dans certains types d'archives (notamment les archives familiales et

les archives économiques) est évidente. Le résultat est que, même pour des films qui ont souvent été exploités commercialement avec un grand succès, et donc tirés en de nombreuses copies (de quelques dizaines à plus de mille), il ne reste d'autre trace que des critiques et des photos; même le négatif est perdu. Certains cinéastes de premier plan n'ont pas échappé à ce désastre[21].

En outre, les films sont des objets d'une conservation malaisée. La pellicule se décompose ou se détériore si elle n'est pas conservée dans des conditions très précises d'humidité et de température, qu'on peut obtenir dans des blockhaus adéquats. Sinon, on risque de retrouver, en rouvrant les boîtes – ce qu'il faudrait faire périodiquement –, soit un support dont l'image est effacée, soit une masse de celluloïd collé indéroulable, soit – ce qui est moins grave – une bande rétrécie qui ne passe plus dans les projecteurs standards. Le cas se complique pour les films en couleurs. Les images colorées, au pochoir ou au pinceau, des cinéastes de l'époque héroïque sont pour la plupart perdues (notamment pour l'œuvre de Méliès). Les émulsions colorées de l'époque de la première guerre mondiale sont très instables. Il en va de même pour les magnifiques pellicules teintées de la fin du muet. Enfin le problème le plus grave est posé par les films dits «flam», soit les films tirés sur nitrate de cellulose, ce qui était de règle avant 1950 environ: cette matière se décompose aisément, et est très inflammable, explosant même en cas d'incendie grave. Or beaucoup de pièces précieuses de nos cinémathèques sont encore sur support «flam», ce qui pose des problèmes de sécurité et de conservation. «Ainsi, par la carence des pouvoirs publics, continueront des saccages comparables à l'incendie de la bibliothèque d'Alexandrie, ou à l'anéantissement des monuments et sculptures antiques par les invasions barbares[22].»

---

[21] Une partie importante de l'œuvre de Frank Borzage est ainsi perdue, ainsi que beaucoup de films de Feyder, Murnau, Stiller, etc. Dans ce champ de ruines, on a parfois la surprise de retrouver un film, soit dans des collections non cataloguées, soit chez des particuliers. Ainsi, récemment, *Phantom* de Murnau (1922), *Scherben* de Lupu Pick (1921), *Le temps des cerises* de Jean-Paul Le Chanois (1937), etc.

[22] Georges Sadoul, «Cinémathèques et photothèques» (cf. note 16), p. 1176. Un exemple tragique a été donné par l'incendie de la cinémathèque de São Paulo.

Il semble donc évident qu'un certain nombre de mesures urgentes s'imposent. D'abord pour sauver ce qui peut encore être sauvé du passé, il faudrait établir un double négatif des films dont le négatif d'origine est perdu ou endommagé; c'est techniquement possible. Mais l'opération est onéreuse, surtout s'il s'agit de films en couleur. Il faudrait retirer sur support «non-flam», soit sur triacétate de cellulose, les films dont on n'a que des copies «flam». Il faudrait surtout adopter une politique de conservation du négatif-témoin, qui ne devrait sortir des blockhaus adéquats que pour contrôle de l'état de conservation ou retirage d'une copie positive; une copie pourrait être alors utilisée pour des projections ou pour le travail des chercheurs sans prendre de risques excessifs en cas de détérioration[23]. Pour le présent et le futur, il faudrait établir le dépôt légal des films, et éventuellement une politique d'échanges internationaux. Il est évident que le stockage et la conservation des films posent de tels problèmes matériels que la conservation des copies devrait incomber en premier au pays producteur, les autres pays ne gardant dans leurs cinémathèques que des œuvres d'un intérêt particulier. Tout cela n'est nullement impossible, mais exige que soient mis à disposition des conservateurs des moyens comparables à ceux dont disposent les responsables d'institutions nationales analogues, comme les musées, bibliothèques et archives. Sauf en Grande-Bretagne, nous en sommes bien loin en Europe[24]. Il faut en outre un

[23] Il faut remarquer à ce propos que les cinémathèques jouent ou devraient jouer à la fois un rôle d'archives, c'est-à-dire conserver intacte la production cinématographique d'un pays, quelle qu'elle soit, et un rôle de musée, c'est-à-dire conserver et exposer le patrimoine artistique. Ce qui implique une double conservation: celle d'exemplaires à l'abri de l'usure et des détériorations, et celle de copies qui doivent être projetées en public, de même qu'on expose les tableaux les plus précieux des pinacothèques.

[24] Les situations sont très variables, mais on peut dire que les cinémathèques les mieux équipées semblent être celles de Londres, de Berlin-Est et de Moscou. La Cinémathèque belge, très soigneusement organisée, manque de moyens financiers pour mettre ses collections au service des chercheurs. En France, il n'est guère possible, pour des raisons assez obscures, de travailler à Paris; il existe une cinémathèque très précieuse à Toulouse. Le 25e anniversaire de la Cinémathèque suisse a mis en relief l'attention croissante que lui vouent les pouvoirs publics, mais aussi la criante insuffisance des locaux et des crédits.

personnel spécialisé qui soit préparé à aborder les problèmes particuliers, techniques, archivistiques et artistiques, que posent ces collections.

Cela dit, les cinémathèques existent, avec des ressources restreintes, heureusement confiées à des gens dont le dévouement et l'enthousiasme sont en général inversement proportionnels aux moyens dont ils disposent. Les collections, toutes disparates et incomplètes qu'elles sont, permettent déjà un immense travail. Elles s'enrichissent rapidement, et des accords récents entre la FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film) et les producteurs laissent présager des entrées de plus en plus nombreuses de films hors d'exploitation. Ce qui va multiplier les problèmes de stockage et de cataloguement.

Où retrouver les films? Le chercheur se heurte à de nombreuses difficultés. Certaines cinémathèques ont publié leur catalogue. D'autres mettent à disposition un fichier consultable sur place. Dans les deux cas, les principes de cataloguement ne sont pas aisés à déterminer. Enfin certaines cinémathèques n'ont pas de catalogue du tout; c'est le cas notamment de la Cinémathèque française, dont seul le conservateur et quelques proches collaborateurs savent, en mettant les choses au mieux, quels trésors elle recèle. Les problèmes sont analogues, mais plus aigus encore, pour le classement des archives photographiques, qui sont pourtant très utiles pour l'établissement des filmographies; certains dépôts sont extrêmement riches en photos de tournage, matériel publicitaire et autres documents analogues.

En outre, il faut bien se rendre compte que la production mondiale de films est énorme: même en tenant compte de variations considérables selon les époques, les grands producteurs, qui sont le Japon, l'Inde, plus récemment Hong-Kong, suivis des Etats-Unis et de l'Italie, mettent annuellement sur le marché plusieurs centaines de films chacun; les moyens producteurs (Angleterre, RFA, URSS, France), de cinquante à cent ou un peu davantage; de plus il y a des pays dont, à certaines périodes, la production n'est pas négligeable: pays scandinaves, Tchécoslovaquie, Hongrie, Pologne, certains pays d'Amérique latine, etc. Et nous n'abordons pas ici l'énorme problème des archives des télévisions.

Enfin il faut dire que l'habitude de présenter les films à l'étranger sous des titres qui n'ont pas de rapport avec le titre original complique beaucoup les identifications. Comment savoir que la copie cataloguée sous le titre *Haute pègre* est une version française de *Trouble in Paradise* (Ernst Lubitsch, 1932)? Comment retrouver sans hésitation *Touch of Evil* (Orson Welles, 1957) sous le titre *La soif du mal* (en France) ou *Vengeance de flic* (en Belgique)? ou *Il sceicco bianco* (Federico Fellini, 1952) sous *Courrier du cœur*? De nombreux films ont également changé de titre en cours de tournage ou en cours de carrière: entre 1939 et 1945, le même film s'est appelé *A Paris un soir*, ou *Abri 39*, ou *Un soir d'alerte* avant de trouver son titre définitif de *Fausse alerte* (Jacques de Baroncelli). Sans parler des pseudonymes, des films non signés, des génériques incomplets ou intentionnellement inexacts. La recherche est particulièrement compliquée quand on travaille sur des copies distribuées dans des pays contrôlés par les nazis: les génériques ont été abrégés ou falsifiés pour faire disparaître les noms des cinéastes, acteurs ou techniciens juifs ou crus tels. Le phénomène inverse s'est produit parfois à la fin de la guerre[25].

Le film étant le document de base du chercheur, il doit pouvoir être consulté. Car il est hors de question pour les cinémathèques de projeter autre chose qu'une infime partie de leurs collections, même si elles sont encore en état de passer dans les projecteurs. Or consulter un film, c'est le visionner. L'idéal serait de se le faire projeter en salle, par un opérateur, avec la possibilité de revenir en arrière et de recommencer à volonté. On voit aisément les obstacles matériels. Il faut recourir à la table de montage. Cet appareil, qui permet de voir et de revoir le film sur un petit écran, est d'un maniement assez simple. Il exige un local obscurcissable,

[25] Deux copies de la Cinémathèque suisse fournissent des exemples typiques. Dans *Volpone* (Maurice Tourneur, 1939–1940), le générique n'indique ni Jean Temerson, qui joue un des rôles principaux, ni Stefan Zweig, collaborateur de Jules Romains pour l'adaptation de la pièce et pour les dialogues. Dans *Untel père et fils* (Julien Duvivier), film ultra-nationaliste tourné au printemps 1940, mais montré en France seulement en 1945, le nom de Robert Le Vigan, qui joue un rôle d'aviateur pendant la première guerre, a disparu; il s'agit certainement d'une copie de 1945; or Le Vigan avait «collaboré»!

et surtout il est passablement coûteux. Les cinémathèques en sont équipées assez chichement, et plusieurs d'entre elles ne mettent pas gratuitement leurs services à la disposition du chercheur. Il faut également signaler que le document filmique est par sa nature même d'une consultation longue, puisqu'un film de long métrage dure généralement d'une heure et demie à deux heures.

*

Il est bien clair que le document cinématographique doit être, comme tout document historique, soumis à une critique attentive. D'abord d'authenticité. Mais qu'est-ce qu'un document authentique? Les méthodes de la critique historique doivent être adaptées à des problèmes nouveaux, à tel point qu'il serait souhaitable que des écoles telles que celle des Chartes créent des enseignements méthodologiques spécifiques. Beaucoup de nos copies ont été mutilées, par exemple pour les ramener aux durées usuelles de projections, ou à la suite de l'intervention des censures nationales ou locales, ou pour des raisons politiques, ou par suite de la perte de bobines, etc. Les versions distribuées à l'étranger sont souvent un peu différentes des versions destinées au pays d'origine. Des films sont pourvus de deux bobines finales, l'une avec un *happy end* et l'autre avec une fin triste[26]! Un film tourné en muet, puis sonorisé, comme cela s'est fait au début du sonore, reste-t-il authentique[27]? Les post-synchronisations, qui servent au

---

[26] Ainsi les exploitants de salles purent choisir, selon leur public, entre les deux fins de *La belle équipe* (Julien Duvivier, 1936).

[27] L'actualité offre un excellent exemple: les téléspectateurs ont pu voir récemment (1er et 8 novembre 1973) sur la première chaîne de l'ORTF *Bonaparte et la Révolution* d'Abel Gance. Le film original a été tourné en 1925, donc en version muette, avec des intertitres; des extraits ont été sonorisés une première fois en 1932; enfin la quasi totalité de cette œuvre monumentale a été remontée en 1972, avec de nombreux raccords tournés pour l'occasion, et une sonorisation adéquate. Le résultat est consternant sur le plan artistique: les admirables scènes lyriques et épiques de la version muette, fondée sur des procédés expressifs adaptés au film muet (montage très court, surimpressions, plans symboliques, etc.) sont ridiculisées par une

doublage dans une langue étrangère, altèrent souvent, pour des raisons de vraisemblance labiale, le dialogue de la version originale. Une première condition de sérieux dans la recherche consiste à indiquer toujours de façon précise quelle copie a été étudiée, si possible avec indication du lieu de conservation, et des caractéristiques essentielles (format 35 mm ou 16 mm, doublé ou version originale, éventuellement durée). Il faut également se documenter sur le scénario, lire des critiques d'époque, consulter tout ce qui peut aider à savoir si la copie visionnée est conforme au film primitif.

Il faut également tenir compte du fait que les producteurs ont souvent modifié au montage un film qui ne leur plaisait pas; ou refait complètement le film avec les mêmes images en cas d'échec commercial[28]. Pis encore, on a parfois utilisé un film plan par plan ou séquence par séquence pour en faire quelque chose d'entièrement nouveau, dont la signification n'a plus aucun rapport avec l'original. Donc on a fait un faux avec des images totalement authentiques[29]. Des cas célèbres, fondés sur l'utilisation de plans

---

sonorisation réaliste; les plans de raccord modernes défigurent les images d'origine. Mais la signification même du film est changée: quand on entend dans le dialogue ou dans le commentaire des allusions à l'invasion de la France (du Directoire!) par la pornographie, ou des expressions telles que «contestataire» ou «ordinateur», on se prend à penser aux anathèmes de Lucien Febvre contre le péché d'anachronisme... D'autre part, les déclarations enflammées mises dans la bouche de Bonaparte à propos d'une certaine image de la France, d'une certaine conception de l'Europe groupée autour de la France, même si elles étaient déjà en substance dans les intertitres de la version de 1925, sonnent tout autrement aujourd'hui. Le film de 1972 est donc, par rapport à celui d'origine, tout différent. Mais il n'en est pas moins, en tant que tel, un document sur 1972: sur la vision, imbibée d'anachronisme et pénétrée des slogans officiels du moment, qu'un cinéaste de génie (au sens romantique de l'expression), resté candide malgré son âge, peut avoir de la mythologie bonapartienne.

[28] Il y a des cas illustres: presque toute l'œuvre de Stroheim cinéaste; plusieurs films d'Orson Welles; *Lola Montès* d'Ophuls, construit entièrement en flash back, a été, après un premier échec commercial, entièrement remonté dans l'ordre chronologique pour une seconde carrière, qui fut d'ailleurs un second échec.

[29] Un cas célèbre et particulièrement caractéristique est offert par Eisenstein, qui remonta complètement, avec la collaboration d'Esther Choub, un

d'actualités[30], sont souvent qualifiés de truquages; pourtant la matière première est authentique! Il faut donc là aussi rechercher des documents annexes, retrouver si possible des témoins du tournage, des reportages, voire des notes inédites du réalisateur ou des techniciens, pour reconstituer le film authentique et le comparer avec ce qui en a été fait. Nous reprendrons plus bas le problème de la bibliographie sur les sources imprimées.

Comme on le voit, une méthode de travail devrait se dégager des recherches en cours. Mais à notre connaissance, elle n'y a guère été abordée sous une forme systématique. En revanche, l'absence de méthode critique dans le dépouillement même des archives cinématographiques a provoqué déjà pas mal de mécomptes. On peut espérer que l'apparition d'enseignements universitaires de cinéma dans divers pays hâtera la mise au point de principes élémentaires pour guider les premiers pas des chercheurs.

En effet, suivant en cela l'exemple des Etats-Unis, où une solide tradition de recherches universitaires en matière de cinéma existe depuis longtemps, plusieurs pays européens ont fait une place au cinéma dans leurs universités. C'est par exemple le cas en France depuis peu. Cela ne va pas sans poser de difficiles problèmes: sans parler des résistances aisément imaginables de ceux qui ne voient pas l'intérêt qu'il peut y avoir à s'occuper de films, il faut se rendre compte que la création d'un enseignement et d'un centre de recherches implique des équipements onéreux: collections de films et de photos, tables de montage et visionneuses, installations de projection 16 et 35 mm, bibliothèques avec ouvrages de référence coûteux, personnel technique, etc. Faute de quoi, le cinéma risque bien d'être enseigné de manière purement orale et écrite, c'est-à-dire sans voir et sans étudier les films eux-mêmes...[31].

---

des films de Fritz Lang, *Dr. Mabuse der Spieler;* d'un serial policier, aux limites du fantastique, Eisenstein fit un film révolutionnaire...

[30] Sur toutes ces questions, on lira avec profit ce qu'écrit Georges Sadoul, et les exemples très intéressants qu'il donne, dans «Témoignages photographiques et cinématographiques» (cf. note 16), pp. 1394–1410.

[31] Le point a été fait récemment sur l'enseignement du cinéma en France par M. Paul Léglise, dans une publication ronéotypée du Centre National de la Cinématographie, sous le titre *Panorama synthétique de l'enseigne-*

Mais cette prise en charge par les universités et les investissements qu'elle implique sont nécessaires pour fournir à l'histoire du cinéma les méthodes, les chercheurs et les travaux dont elle a besoin, et les résultats dont l'histoire tout court aura beaucoup à tirer. Il n'est en effet que de voir quelques travaux de grande valeur qui sont sortis des universités américaines pour s'en convaincre; ces travaux sont malheureusement très difficiles à inventorier et souvent introuvables en Europe.

En outre, de par sa difficulté et son coût même, à cause aussi de la masse des films à étudier, la recherche devrait absolument être organisée sur une base collective et interdisciplinaire; aucun chercheur isolé ne peut prétendre à la fois visionner tous les films, courir à cet effet l'Europe et l'Amérique, dépouiller toutes les revues, appliquer à la fois des méthodes historiques, sociologiques et linguistiques, résoudre les problèmes techniques, etc. Des équipes seules seront à même de faire face aux difficultés nouvelles que pose ce type de recherches. Mais cela, c'est une autre histoire...

*

L'historien qui se risque dans une étude dont les films constituent la base ressent bien entendu le besoin de manuels introductifs[32], d'une documentation de référence et de moyens d'identifier les travaux publiés. Or il ne peut guère, jusqu'à maintenant, que procéder de façon purement empirique. Aussi avons-nous jugé utile de donner, dans un appendice à notre article, quelques renseignements d'ordre bibliographique collectés au cours d'années de re-

---

ment du cinéma en France. Un certain nombre d'articles sur la place du cinéma dans les universités françaises ont paru dans *Cinéma 72* et *Cinéma 73*, nos 164, 165, 166, 168, 172, 173, 174, 176 et 177, avec, dans le no 180, une excellente mise au point de MICHEL CIMENT, qui attire l'attention sur les graves problèmes pratiques en cause.

[32] Signalons une excellente publication qui peut rendre au débutant de grands services: LOUIS CHEVALIER (avec la collaboration de PIERRE BILLARD), *Cinéma et civilisation*, Paris, Les cours de droit, 1967/68 (3 fascicules ronéotypés); il s'agit d'un cours de l'Institut d'Etudes politiques de l'Université de Paris.

cherches, et grâce à de multiples collaborations[33], sans nullement prétendre à être exhaustif, ni même à citer l'essentiel; nous souhaitons simplement donner une sorte de bibliographie de base provisoire. En effet, même les manuels classiques de bibliographie sont quasiment muets ou du moins très insuffisants sur le cinéma[34].

Il faut bien dire que la situation n'est pas très encourageante. L'histoire du cinéma a été écrite jusqu'à maintenant, à quelques précieuses exceptions près, par des amateurs: journalistes, critiques, gens de métier, cinéphiles autodidactes. Ils ont récolté et continuent à récolter, avec une passion parfois dévorante, des masses de renseignements concernant le septième art; ils ont défriché des terres vierges et préparé le terrain aux chercheurs mieux outillés. Mais leur travail n'est malheureusement que provisoire: privés d'instruments scientifiques, peu formés aux méthodes méticuleuses et prudentes de l'érudition historique, ces pionniers ont souvent travaillé de mémoire, de seconde main ou, au mieux, sur des sources partielles et peu sûres. Il est donc temps de reprendre toute l'histoire du cinéma à la base, c'est-à-dire au niveau très humble de l'établissement de filmographies détaillées, du visionnement systématique de ce qui existe encore et de la rédaction de nombreuses monographies, à partir desquelles des synthèses valables pourront enfin être élaborées. Tenter, dans l'état actuel de la documentation de base, d'écrire une histoire vraiment scientifique du cinéma est fort

---

[33] Nous remercions, parmi beaucoup d'autres, Mme Elisabeth Strebel à Princeton, MM. Paul Léglise, Marc Ferro, Marcel Martin et Michel Ciment à Paris, M. Raymond Chirat à Lyon, M. Hans-Peter Manz à Zurich, MM. Hervé Dumont, André Chevailler et Roland Cosandey à Lausanne. Mais surtout nous devons dire ici que ni cet article ni rien de valable ne pourrait être fait en Suisse à propos de cinéma sans l'appui de M. Freddy Buache, conservateur de la Cinémathèque suisse à Lausanne.

[34] Qu'on se reporte par exemple, pour juger de l'insuffisance du dépouillement bibliographique, à un ouvrage qui pourtant est un instrument de travail de haute qualité: L.-N. Malclès, *Les sources du travail bibliographique;* les deux pages (pp. 106–07) du tome 3 (Genève – Paris, Droz – Minard, 1958) consacrées au cinéma ne donnent que des indications dispersées et élémentaires. On trouvera un peu mieux dans le *Guide to Reference Material,* edited by Arthur John Walford & Leonard M. Payne, London, The Library Association, 1959, pp. 341–42. Voir aussi les bibliographies que nous citons en appendice.

risqué. Il circule en effet dans les travaux de détail les plus sérieux de nombreuses erreurs dues à l'impossibilité de contrôler beaucoup de renseignements filmographiques. Certaines de ces erreurs se retrouvent depuis des années d'une publication à l'autre, selon un processus de copie bien connu des philologues! Aussi le seul historien de cinéma qui semble s'être astreint à un travail de première main pour écrire une histoire générale ne progresse-t-il qu'à un rythme extrêmement lent (il s'agit de Jacques Deslandes; cf. *appendice* 3.1).

Il faut aussi remarquer que l'essentiel de la documentation autre que les films mêmes se trouve dans des revues, souvent malaisées à trouver. Mais les revues de cinéma sont essentielles: elles contiennent des indications irremplaçables pour l'établissement des filmographies ou pour résoudre certains problèmes de datation. L'historien ne devra notamment pas négliger les magazines destinés au grand public et fondés sur ce qu'il est convenu d'appeler le «star-system»: ils contiennent souvent des interviews, des reportages de tournage, des critiques et des annonces extrêmement utiles. De même, des publications émanant de milieux extérieurs au cinéma, comme les Eglises par exemple, qui accordent aux films des «cotes morales», permettent souvent de reconstituer la liste des films distribués dans certains pays, et aussi, bien entendu, d'étudier certains aspects de l'impact du cinéma sur le public.

Dans le cours de son travail, l'historien qui se hasarde sans préparation préalable dans le monde particulier du cinéma risque de se trouver confronté à des difficultés diverses, notamment à des problèmes d'identification ou de technique. Il existe naturellement des encyclopédies et des dictionnaires du cinéma; ils sont même très nombreux, mais la plupart du temps très marqués eux aussi par des considérations commerciales et par le «star-system». On pourra néanmoins les utiliser avec profit, au prix de quelques précautions méthodologiques élémentaires. Pour ce qui est du vocabulaire technique, la situation est plus délicate, surtout si l'on doit travailler sur des films, des critiques ou des travaux en langue étrangère. Il existe des dictionnaires techniques (voir *appendice* 1.2.4.), dont certains multilingues. Mais des traductions de dictionnaires sont parfois insuffisantes. Certes elles permettent d'éviter des contresens grossiers, mais fréquents, comme par exemple

la confusion aisément explicable entre l'italien *scenografo* (qui signifie *décorateur*) et le français *metteur en scène* (en italien *regista*); mais comme les limites mêmes du travail ne sont pas les mêmes selon les pays et les habitudes industrielles, il est par exemple très malaisé de faire correspondre avec exactitude des séries comme *synopsis*, *scénario*, *continuité*, *découpage* avec la série parallèle *sinopsi*, *soggetto*, *sceneggiatura*, etc.

Enfin, l'abondance récente et caractéristique des travaux concernant le cinéma dans ses rapports avec les milieux économiques, la société, l'opinion publique, etc., doit retenir l'attention de l'historien. Il y a là une source de renseignements qu'il convient de ne pas négliger. Outre que le cinéma joue dans l'histoire économique contemporaine de certains pays un rôle assez important et qu'il entre dans le jeu délicat des négociations douanières et dans le décompte des balances commerciales, avec des normes de contingentement parfois très strictes, il est aussi devenu un instrument de propagande électorale, un moyen de pression sur l'opinion, un témoin des goûts, des idéologies et des combats partisans, un reflet des stéréotypes et, pour tout dire, un document socio-politique et socio-économique de premier ordre. Aussi l'historien aura-t-il intérêt à se tenir au courant de certaines publications qui relèvent à la fois des sciences sociales et de l'histoire du cinéma; on trouvera quelques exemples dans l'*appendice* 3.5.

Nos bibliothèques publiques sont en général assez démunies d'ouvrages sérieux concernant le cinéma. Il existe heureusement les bibliothèques des cinémathèques et des instituts universitaires où le cinéma est enseigné, ainsi que celles des écoles de cinéma, pour les pays qui en possèdent... Le dépouillement des revues, ainsi que celui de certains catalogues de libraires spécialisés, permet de pallier partiellement l'insuffisance des publications bibliographiques systématiques.

*

Qu'est-ce qu'un historien peut attendre de cette science auxiliaire nouvelle que serait pour lui l'histoire du cinéma? Pour répondre à cette question, et pour conclure du même coup, nous voudrions

donner deux ou trois exemples de travaux qui permettront de s'en faire une idée concrète.

Notre premier exemple est classique: on a dit et répété depuis longtemps que le régime hitlérien avait fait du cinéma un grossier instrument de propagande, destiné uniquement à sa glorification, et dont le niveau artistique était très bas. Or les travaux récemment publiés démontrent à l'évidence que les choses ne sont pas aussi simples[35]. Tout d'abord, ils témoignent de la richesse de cette production, de la grande qualité de toute une série de films, de la diversité aussi des orientations. La mainmise de l'Etat sur la production s'est faite par étapes, et selon des modes typiques du système économique en vigueur. La politique de Goebbels a été beaucoup plus combattue qu'on ne le croyait; les films de propagande ont parfois été boudés au profit d'oeuvres de divertissement, souvent ahurissantes de fantaisie plastique. On remarque aussi l'énormité des moyens mis à disposition de certains cinéastes, en pleine guerre, par exemple pour des productions de prestige tournées en 1943, et même jusqu'au printemps 1945, dans des studios bombardés où l'on réunissait d'énormes figurations, des décors coûteux, et où l'on avait encore de l'électricité... Quel historien du IIIe Reich peut refuser d'enregistrer des renseignements de cet ordre?

Le Festival d'Oberhausen 1973 avait choisi comme thème de sa rétrospective «der Kampf gegen das nationalsozialistische Deutschland» et réuni des films soviétiques et des films américains (de la fameuse série: «Why we fight» par exemple). Il est bien certain qu'un historien de la deuxième guerre mondiale aurait eu intérêt à assister à cette rétrospective ou du moins à se documenter à son propos. Car il y a là non seulement des indications sur la formation de l'opinion publique dans les pays en guerre, mais aussi sur l'image de l'entre-deux-guerres et des origines de la guerre qu'on

[35] Outre le livre déjà classique de SIEGFRIED KRACAUER, *From Caligari to Hitler*, Princeton, 1947 (édition à utiliser de préférence à la traduction française, peu satisfaisante, parue à Lausanne en 1973 sous le titre *De Caligari à Hitler*), on se reportera à DAVID S. HULL, *Film in the Third Reich*, Berkeley – Los Angeles, 1969 (excellent); FRANCIS COURTADE et PIERRE CADARS, *Histoire du cinéma nazi*, Paris, 1972; DOROTHEA HOLLSTEIN, *Antisemitische Filmpropaganda*, München – Pullach – Berlin, 1971; WOLFGANG BECKER, *Film und Herrschaft*, Berlin, 1973, etc.

pouvait avoir en URSS et aux USA, sur la documentation filmographique dont on disposait, sur les ressemblances et les différences des motifs qu'on avait de combattre le IIIe Reich à l'Est et à l'Ouest, sur les façons de masquer les différences, etc.

On a déjà étudié l'idéologie du Front populaire à travers le cinéma de l'époque et le cinéma militant. On a tenté, et l'on tente dans des recherches en cours, de voir comment le cinéma français a vu et voit les deux guerres mondiales, comment les Italiens du fascisme et de la République ont vu, sur leurs écrans, le Risorgimento, quelle image de la conquête de l'Ouest le cinéma américain a fournie à ses consommateurs (image liée, dans sa signification et dans son évolution, non seulement à celle de la question indienne, mais à celle de la question noire). Et il y aurait bien d'autres thèmes passionnants. Signalons-en un aux historiens suisses: dès 1938, la production suisse, quasi nulle jusqu'alors, se ranime un peu et s'oriente immédiatement vers les films militaires. Une étude très précise d'un film comme *Fusilier Wipf* (Léopold Lindtberg et Hermann Haller, 1938) permettrait de dégager des thèmes intéressants: l'action se passe en principe pendant la mobilisation de 1914–1918, mais toute la thématique est en fait – de manière quasi préventive – celle de la guerre à venir, par exemple lorsqu'on insiste sur la garde de la frontière italienne et sur les réfugiés qui la franchissent... Il y aurait là un beau sujet de recherche en histoire nationale.

Qu'on nous permette de terminer par un exemple personnel: nous avons pu faire, au cours de nos recherches sur le cinéma français des années 1938 à 1940, un certain nombre de constatations qui ne sont apparemment pas sans intérêt pour l'histoire de la fin de la IIIe République. Sur plus de trois cents films, dix à peine sont en prise directe sur la réalité politique du moment; encore faut-il dire que trois ou quatre longs métrages de montage sur la France et la situation européenne ou mondiale datent de la deuxième moitié de 1939 ou du printemps 1940 et qu'ils sont de la propagande apparemment assez grosse. Un seul film sur la guerre d'Espagne, qui n'est pas sorti dans les circuits commerciaux[36]. Deux

[36] Il s'agit naturellement d'*Espoir* (appelé aussi *Sierra de Teruel*) d'André Malraux, interdit par le gouvernement français au début de la guerre!

films de fiction font allusion à Munich, et l'un d'eux est un mélodrame qui ramène les événements à l'anecdote mondaine. En revanche, une avalanche de vaudevilles, de comédies provençales, d'opérettes marseillaises, d'adaptations de succès littéraires ou radiophoniques, etc., avec tout de même un thème assez insistant, celui, déjà mentionné, de l'Empire colonial, du bel et héroïque légionnaire, célébré par une chanson à succès... Si l'on descend dans le détail, c'est-à-dire dans les rapports statistiques entre les divers thèmes, dans l'étude de l'image et du dialogue film par film, on peut préciser beaucoup les orientations et les stéréotypes, constater la fin de l'idéologie du Front populaire, l'image encore vivace du pacifisme universel, la renaissance du thème de la barbarie germanique ou slave (c'est-à-dire soviétique...), et, à condition de travailler avec une grande précision chronologique[37], suivre le virage de la production mise en chantier après septembre 1939.

Nous pensons inutile d'insister davantage : une pareille documentation ne mérite pas le mépris dans lequel on l'a tenue jusqu'ici. Nous espérons avoir un peu contribué à en persuader les lecteurs de cette revue.

APPENDICE

1. Bibliographies, encyclopédies, dictionnaires

1.1. Bibliographies

Il n'existe guère actuellement que des bibliographies partielles, couvrant certains secteurs ou certaines époques de l'histoire du cinéma. La publication, apparemment plus générale, de Jean Mitry et Akakia Viala n'est en

[37] Ce qui pose d'ailleurs un problème de méthode, car la date citée pour la production d'un film est parfois celle du début du tournage, parfois celle de la présentation à la presse et à la profession, parfois celle de la sortie dans le circuit commercial. Les écarts sont donc de quelques mois, voire de deux ou trois ans. Retrouver la date du «premier tour de manivelle» exige des recherches patientes et minutieuses dans la presse professionnelle et dans les revues spécialisées.

fait que le catalogue de la bibliothèque de l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques (IDHEC) de Paris. Cependant, à l'initiative de la FIAF et grâce à la Cinémathèque danoise, une bibliographie annuelle extrêmement précieuse a commencé à paraître en 1972.

— *Bibliografia generale del cinema*, a cura di CARL VINCENT, RICCARDO REDI e FRANCO VENTURINI. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1953.
— *Internationale Filmbibliographie 1952–1962*, ed. HANS-PETER MANZ. Zürich, Hans Rohr, 1963–1965 (1 volume et 2 suppléments).
— JEAN MITRY et AKAKIA VIALA, *Bibliographie internationale du cinéma et de la télévision*. Paris, IDHEC, 1966– . Ont paru jusqu'ici:
  — *France et pays de langue française* (par JEAN MITRY), 1966/67 (3 vol.).
  — *Espagne, Portugal et pays de langue espagnole ou portugaise* (par JEAN MITRY), 1968.
  — *Italie* (par AKAKIA VIALA), 1967 (2 vol.).
— *International Index to Film Periodicals*, edited by KAREN JONES. New-York – London, Bowker, 1973– . (réimpression en volume de fiches périodiques publiées par le Danske Filmmuseum; le premier vol. couvre l'année 1972).
— *Film Research. A Critical Bibliography*, compiled by PETER J. BUKALSKI. Boston, G. K. Hall, 1972.
— RONALD GOTTESMAN & HARRY M. GEDULD, *Guidebook to Film. An eleven-in-one Reference Book*. New-York, Holt, Rinehart & Winston, 1972.
— *The Film Index: a Bibliography*. New-York, Museum of Modern Art Film Library, 1941.
— ERVIN VOICULESCU, *Bibliografie internationala cinema*. Bucuresti, Arhiva Nationala de Filme, 1966– .
— *Répertoire mondial des périodiques cinématographiques*. Bruxelles, Cinémathèque de Belgique, 1955.
— ROBERT STEELE, *The Cataloging and Classification of Cinema Literature*. Metuchen (N. J.), Scarecrow, 1967.

1.2. Encyclopédies et dictionnaires

Il en existe des quantités. Certains contiennent des articles sur les personnes, les films, les termes techniques, etc. D'autres sont uniquement consacrés aux personnes, plus rarement aux œuvres. La situation est très délicate pour les films mineurs, les seconds rôles, les techniciens, etc. On pourra recourir cependant à des publications du type *Who's who?* ou à des annuaires professionnels.

1.2.1. Dictionnaires et encyclopédies généraux

Le meilleur est le *Filmlexicon* italien, dont le titre est trompeur: il contient des notices sur les réalisateurs, scénaristes, acteurs, producteurs, opé-

rateurs, musiciens, décorateurs et costumiers, mais la partie consacrée aux œuvres n'a pas paru.

— *Filmlexicon degli autori e delle opere*. Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1958–1967 (7 vol.).
— *Enciclopedia dello spettacolo*, diretta da SILVIO D'AMICO. Roma, Le Maschere, 1954–1962 (9 vol. + 1 supplément de 1966).
— *The World Encyclopedia of Film*, edited by TIM CAWKWELL & JOHN M. SMITH. London, Studio Vista, 1972.
— *The International Encyclopedia of Film*, edited by ROGER MANVELL. London, Michael Joseph, 1972.
— *Glenzdorfs Internationales Film-Lexicon*. Bad Münder, Prominent-Film-Verlag, 1960/61 (3 vol.).
— *Encyclopédie du cinéma*, dirigée par ROGER BOUSSINOT. Paris, Bordas 1967–1970 (2 vol.).
— MAURICE BESSY et JEAN-LOUIS CHARDANS, *Dictionnaire du cinéma et de la télévision*. Paris, J. J. Pauvert, 1965–1971 (4 vol.).
— RENÉ JEANNE et CHARLES FORD, *Dictionnaire du cinéma universel*. Paris, Robert Laffont, 1969.
— GEORGES CHARENSOL, *Le cinéma*. Paris, Larousse, 1971.
— HENRI COLPI, *Le cinéma et ses hommes*. Montpellier, Causse, Graille et Castelnau, 1947.
— *Dictionnaire du cinéma*, publié sous la direction de RAYMOND BELOUR et JEAN-JACQUES BROCHIER. Paris, Editions Universitaires, 1966.
— ROY A. E. PICKARD, *Dictionary of 1000 Best Films*. New-York, Association Press, 1971.
— GEORGES SADOUL, *Dictionnaire des films*. Paris, Ed. du Seuil, 1965.
— GEORGES SADOUL, *Dictionnaire des cinéastes*. Paris, Ed. du Seuil, 1965.
— DAVID SHIPMAN, *The Great Movie Stars*. London, Angus & Robertson, 1971/72 (2 vol.).
— *Univers du cinéma*, sous la direction de JEAN-CLAUDE DORRIER. Paris, Editions Touron, 1966.
— *Film. Kleine Enzyklopädie*. Leipzig, VEB bibliographisches Institut, 1966.

1.2.2. Dictionnaires et encyclopédies nationaux

— JEAN-PIERRE COURSODON et BERTRAND TAVERNIER, *Trente ans de cinéma américain*. Paris, Editions C.I.B., 1970 (couvre la période 1939–1968).
— *The American Movies Reference Book. The Sound Era*, edited by PAUL MICHAEL. Englewood Cliffs (N.J.), Prentice-Hall Inc., 1969.
— GIANNI RONDOLINO, *Dizionario del cinema italiano 1945–1969*. Torino, Einaudi, 1969.
— CRISTINA CORCIOVESCU, *Cineasti romani*. Bucuresti, Arhiva Nationala de Filme, 1969.

Ainsi que les guides de la collection «Screen Series» publiés par Zwemmer & Barnes, London–New-York, soit:

— FELIX BUCHER, *Germany*. 1970.
— MARCEL MARTIN, *France*. 1971.
— ARNE SVENSSON, *Japan*. 1971.
— PETER COWIE, *Sweden*. 1970 (2 vol.).

1.2.3. Dictionnaires et encyclopédies par genre

— JOHN BAXTER, *The Gangster Film*. London–New-York, Zwemmer & Barnes, 1970.
— JOHAN DAISNE, *Dictionnaire filmographique de la littérature mondiale*. Gand, Editions scientifiques, 1971– . (1 vol. paru).

1.2.4. Dictionnaires techniques

— W. E. CLASON, *Elsevier's Dictionary of Cinema, Sound and Music in six Languages*. Amsterdam–Paris, Elsevier-Dunod, 1956.
— S. I. VAN NOOTEN, *Vocabulaire du cinéma*, publié par le Conseil de l'Europe (en 6 langues). La Haye, Staatsdrukkerijen Uitgeverjbedrifj, 1963.
— JEAN-BAPTISTE FAGES, CHRISTIAN PAGANO, PIERRE CORNILLE, BERNARD FÉRY, *Dictionnaire des media. Technique, linguistique, sémiologie*. Tours–Paris, Mame, 1971.
— JEAN GIRAUD, *Le lexique français du cinéma des origines à 1930*. Paris, CNRS, 1958.

2. Sources

Il faut distinguer sommairement deux types de sources en histoire du cinéma: les sources iconographiques (films, photos et documents analogues) et les textes (notes, scénarios, découpages, écrits théoriques, souvenirs, correspondance, critiques, etc.).

2.1. Sources. Les films et les archives photographiques

Nous avons déjà exposé ce qui concerne l'identification, le stockage et le cataloguement dans les dépôts; nous n'y revenons pas. Le grand problème est celui des filmographies systématiques. Pour reconstituer la filmographie d'un cinéaste, d'un scénariste, d'un producteur, d'un opérateur, ou bien la production complète d'un pays à un moment déterminé de son histoire, la source de base est évidemment l'index de la production cinéma-

tographique, par maison de production ou en général par pays. Le problème est compliqué par l'absence presque complète d'enregistrement de la production par les Etats. Pour les vingt premières années de l'histoire du cinéma, soit en gros jusqu'à la première guerre mondiale, il est à peu près impossible de reconstituer la production, sauf peut-être – et au prix de quels efforts! – pour les Etats-Unis. Quand les Etats se sont mis à tenir un registre de leurs films, en général assez récemment, ce registre est rarement complet. Notamment les co-productions (deux ou plusieurs pays s'associant pour produire un film coûteux) échappent la plupart du temps à l'enregistrement.

On consultera avec profit, pour l'Europe occidentale, la thèse de droit de

— LUCY WILLEMETZ, *Les registres publics de la cinématographie*. Lausanne, Held, 1970.

2.1.1. Les index généraux

— JEAN MITRY, *Filmographie universelle*. Paris, IDHEC, 1963 – (15 vol. parus).

2.1.2. Les index nationaux

Il en existe un certain nombre, de valeur variable: un index devrait en effet comporter au moins les indications suivantes: générique complet, c'est-à-dire titre, réalisateur, scénariste, dialoguiste, opérateur, décorateur, costumier, musicien, monteur (et leurs assistants), distribution, ainsi que l'indication de la société de production, un résumé du scénario, une date (généralement celle de la première projection publique), la durée et le format. La publication américaine entreprise en 1971 (cf. ci-dessous) semble devoir être un modèle du genre.

Nous n'avons pas pu consulter

— ERVIN VOICULESCU, *Repertoriu mondial al filmografiilor nationale*. Bucuresti, Arhiva Nationala de Filme, 1970.

La liste donnée ci-dessous est donc loin d'être complète:

Allemagne

— GERHARD LAMPRECHT, *Deutsche Stummfilme*. Berlin, Deutsche Kinemathek, 1969/70 (9 vol. + 1 vol. d'index).

— ALFRED BAUER, *Deutscher Spielfilm Almanach 1929–1950*. Berlin, Filmblätterverlag, 1950.

Angleterre

— DENIS GIFFORD, *The British Film Catalogue 1895–1970*. Newton Abbot, David & Charles, 1973.

Autriche

— WALTER FRITZ, *Die österreichischen Spielfilme*. Wien, Österreichische Gesellschaft für Filmwissenschaft, 1967/68 (2 vol. couvrant la période 1907–1944).

Belgique

— FERNAND RIGOT, *Nomenclature des films réalisés en Belgique de 1907 à 1955*. Bruxelles, Direction des Relations Culturelles, 1958.

Etats-Unis

— *The American Film Institute Catalogue of Motion Pictures*, compiled by KENNETH W. MUNDEN. New-York–London, Bowker, 1971– . (2 vol. parus).
— *Biograph Bulletins 1896–1908*, compiled by KEMP R. NIVER and edited by BEBE BERGSTEN. Los Angeles, Locare Research Group, 1971.
— *Motion Pictures from the Library of Congress Paper Print Collection 1894–1912*, compiled by KEMP R. NIVER and edited by BEBE BERGSTEN. Berkeley, University of California Press, 1967.
— RICHARD B. DIMMITT, *A Title Guide to the Talkies*. New-York, Scarecrow, 1965 (2 vol.).

Finlande

— KARI UUSITALO, *Suomalaisen elokuvan vuosikymmenet. Johdatus kotimaisen elokuvan ja elokuva-alan historiaan 1896–1963*. Helsinki, Otava Publishers, 1965.

France

— La publication d'un index des films français des années 1930 à 1945, dû à RAYMOND CHIRAT, est annoncée depuis plusieurs années.

Hongrie

— FERENC KOVÁCS & IRÉN PÓR, *Magyar Filmográfia*. Budapest, Szinháztudományi és Filmtudományi Intézet, 1958–1963 (6 vol.).

Inde

— FIROZE RANGOONWALLA, *Indian Film-Index (1912–1967)*. Bombay, J. Udeshi, 1968.
— FIROZE RANGOONWALLA, *Indian Filmography (1897–1969)*. Bombay, J. Udeshi, 1970.

Italie

— On trouve un index des films italiens de 1930 à 1958 en annexe à VINICIO MARINUCCI, *Tendances du cinéma italien*. Roma, Unitalia Film, 1959.

— *Catalogo Bolaffi del cinema italiano. Tutti i film italiani del dopoguerra*, diretto da GIANNI RONDOLINO. Torino, Bolaffi, 1967.

Norvège

— *Norsk Filmografi 1908–1969*. Oslo, Norsk Filminstitut, 1969.

Roumanie

— ION CANTACUZINO & BUJOR T. RIPEANU, *Productia cinematografica in România 1897–1970*. Bucuresti, Arhiva Nationala de Filme, 1970– . (2 vol. parus).

URSS

— VENIAMIN VICHNIEVSKY, *Khoudojestvennyé Filmy Dorevolutionnoï Rossii*. Moscou, Goskinoizdat, 1945 (période antérieure à 1918).
— *Sovietskié Khoudojestvennyé Filmy*. Moscou, Ed. Iskoustvo, 1961–1968 (4 vol. couvrant la période 1918–1963).

Yougoslavie

— *Filmografija Jugoslovenskog Filma 1945–1965*. Beograd, Institut Za Film, 1970.

2.1.3. Répertoires et publications périodiques diverses

A défaut d'index, on peut utiliser des publications périodiques, généralement annuelles, destinées soit aux exploitants de salles, soit à l'exportation. Il s'agit de publications à buts commerciaux. Elles contiennent parfois non seulement la production nationale, mais aussi les films étrangers distribués dans le pays. Le dépouillement doit évidemment tenir compte de ces caractéristiques. Pour les pays où la production est étatisée, comme les pays de l'Est, les répertoires commerciaux peuvent tenir lieu d'index général. On peut aussi recourir aux listes du copyright, quand elles sont disponibles.

Faute de sources de ce genre, il faudra dépouiller les rubriques des grands journaux et la presse spécialisée, voire des histoires détaillées du cinéma. Cette méthode de reconstitution, qui n'offre évidemment guère de garantie d'exhaustivité, est notamment la seule applicable pour le moment au cinéma français d'avant 1945.

Parmi les publications les plus utiles, on peut citer:

— *International Film Guide*, edited by PETER COWIE. London – New-York, The Tantivy Press – Barnes, paraissant depuis 1964.
— *Film Daily Year Book of Motion Pictures*. New-York, Film Daily, paraissant depuis 1918.
— *The New-York Times Film Reviews*. New-York, New-York Times & Arno Press, 1970 (5 vol. + 1 index).
— *Catalog of Copyright Entries. Motion Pictures*. Washington, Library of Congress, 1951– (4 vol. parus).

A peu près tous les pays ont des publications périodiques destinées aux gens de la profession, comme

— *Filmstatistisches Jahrbuch*. Wiesbaden – Biebrich.
— *Filmbibliographischer Jahresbericht*. Berlin, paraissant dès 1965.
— *British Film Yearbook*. London, dès 1946.
— *Österreichischer Film Almanach*. Wien, dès 1947.
— *Annuaire du film belge*. Bruxelles.
— *Film Canadiana*. Ottawa, dès 1971.
— *Anuario cinematografico español*. Madrid, dès 1953.
— *Index de la cinématographie française*. Paris, dès 1947.
— *Annuario del cinema italiano*. Roma.
— *Schweizer Filmkatalog*. Zürich, dès 1972.

De même, il existe de très nombreuses revues destinées à la publicité de la production nationale à l'étranger, comme les publications

— *Die deutschen Filme*.
— *Uniespaña*.
— *Unifrance Film*.
— *Unitalia*.
— *Japanese Films*.
— *Film Polski*.
— *Sovexportfilm*.
— *Le film tchécoslovaque*,
etc...

2.2. Sources. Les textes

2.2.1. Sources manuscrites

Il existe des collections nombreuses de notes, scénarios, découpages et documents inédits de ce genre. On peut y assimiler les croquis de mise en scène, maquettes de décors et costumes, etc. Ces collections sont dispersées dans des archives privées (celles de quelques metteurs en scène ou décorateurs ou de leurs héritiers, par exemple), dans des musées, des cinémathèques ou des bibliothèques. Elles ne sont pour la plupart pas répertoriées; il est donc impossible de donner des indications plus précises, et même d'évaluer l'importance quantitative et qualitative des documents conservés.

2.2.2. Sources imprimées

Elles sont innombrables, à tel point que nous devons renoncer à donner même un choix. Il faut distinguer plusieurs catégories.

Il y a d'abord les scénarios, découpages et dialogues de films publiés. Il existe plusieurs collections spécialisées dans ce genre de publications:

en français, *L'Avant-scène cinéma*, paraissant à Paris sous forme de plaquettes mensuelles; en anglais, les *Classic and Modern Film Scripts*, sous forme de volumes publiés à Londres (Lorrimer); en italien, la série *Dal soggetto al film*, paraissant à Bologne (Cappelli) également sous forme de volumes.

De nombreuses gens de cinéma ont publié des livres ou des articles, soit sur des problèmes théoriques, soit sur des souvenirs, soit encore sur des questions techniques. On les retrouvera par les voies habituelles de la bibliographie (cf. 1.1), en n'oubliant pas qu'il ne s'agit pas seulement de réalisateurs et d'acteurs, mais aussi de scénaristes, techniciens, décorateurs ou critiques.

On peut aussi classer dans les sources imprimées les revues de cinéma, pour les raisons que nous avons signalées dans le corps de notre article.

3. Travaux

3.1. Les histoires générales du cinéma

— Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*. Paris, Denoël, 1947 à 1954 (seuls les 4 vol. consacrés à la période de 1832 à 1920 et le vol. 6 sur le cinéma pendant la guerre ont paru). Une réédition due à Bernard Eisenschitz a commencé en 1973 (3 vol. parus).

— Jean Mitry, *Histoire du cinéma*. Paris, Editions universitaires, 1967–1973 (3 vol. parus).

— Jacques Deslandes et Jacques Richard, *Histoire comparée du cinéma*. Tournai, Casterman, 1966–1968 (2 vol. parus).

— Maurice Bardèche et Robert Brasillach, *Histoire du cinéma*. Paris, André Martel, 1953–1954 (2 vol.).

— Ulrich Gregor & Enno Patalas, *Geschichte des Films*. Gütersloh, Siegbert Mohn, 1962.

— Ulrich Gregor & Enno Patalas, *Geschichte des modernen Films*. Gütersloh, Siegbert Mohn, 1965.

— Jerzy Toeplitz, *Historia Sztuki Filmowej*. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1955–1969 (4 vol. parus).
Le premier volume d'une traduction allemande, due à Lilli Kaufmann, a paru sous le titre *Geschichte des Films*, Berlin, Henschelverlag, 1972.

— Paul Rotha & Richard Griffith, *The Film till now*. London, Spring Books, 1967.

— René Jeanne et Charles Ford, *Histoire encyclopédique du cinéma*. Paris, Laffont, puis SEDE, 1947–1962 (5 vol.).

— Heinrich Fraenkel, *Unsterblicher Film*. München, Kindler-Verlag, 1956 – 1957 (2 vol.).

— GEORGES SADOUL, *Histoire du cinéma mondial.* Paris, Flammarion, 1949. Réédition en 1972.

3.2. Les histoires des cinémas nationaux

La situation est extrêmement variable selon les pays. Il est évidemment impossible de dresser ici une liste complète. Nous nous sommes limité aux travaux couvrant la totalité ou au moins une vaste période d'une production nationale, à l'exclusion des études sur un moment déterminé ou une école; cela nous a conduit à éliminer impitoyablement des travaux excellents sur certains sujets essentiels, comme l'expressionnisme, le cinéma nazi, le néo-réalisme italien; nous en avons néanmoins cité quelques-uns dans le corps de l'article.

Algérie

— YOUNÈS DADCI, *Dialogues Algérie-cinéma. Première histoire du cinéma algérien.* Paris, chez l'auteur, 1970.

Allemagne

— ROGER MANVELL & HEINRICH FRAENKEL, *The German Cinema.* London, JM Dent, 1971.

Angleterre

— RACHAEL LOW, *The History of the British Film.* London, Allen & Unwin, 1948–1971 (3 vol. parus).

Australie

— JOHN BAXTER, *The Australian Cinema.* Sidney – London, Angus & Robertson, 1970.
— ERIC READE, *Australian Silent Films.* Mystic (Conn.), Verry, 1970.

Autriche

— WALTER FRITZ, *Geschichte des österreichischen Films.* Wien, Bergland-Verlag, 1969.

Belgique

— PAUL DAVAY, *Cinéma de Belgique.* Gembloux, Duculot, 1973.

Brésil

— ADHEMAR GONZAGA & P. E. SALLES GOMES, *70 anos de cinema brasileiro.* Rio de Janeiro, Ed. Expressão e Cultura, 1966.

Bulgarie

— SERGIO MICHELI, *Il cinema bulgaro.* Padova, Marsilio Editore, 1971.

Canada

— GILLES MARSOLAIS, *Le cinéma canadien*. Montréal, Ed. du Jour, 1968.

Chine

— TCHEN KI-HOUA, *L'histoire du cinéma chinois*. Pékin, Editions cinématographiques de Chine, 1963 (3 vol., en chinois).
— JAY LEYDA, *Dianying. Electric Shadows. An Account of Films and the Film Audience in China*. Cambridge (Mass.), M.I.T. Press, 1972.

Danemark

— EBBE NEERGAARD, *Historien om dansk film*. København, Gyldendal, 1960 (traduction anglaise par Elsa Gress, *The Story of Danish Film*. Copenhagen, Gyldendal, s. d.).

Espagne

— JUAN ANTONIO CABERO, *Historia de la cinematografia española 1896–1948*. Madrid, Graficas cinema, 1949.

Etats-Unis

— PIERRE ARTIS, *Histoire du cinéma américain*. Paris, D'Halluin, 1947.
— KEMP R. NIVER, *The First Twenty Years. A Segment of Film History*. Los Angeles, Locare Research Group, 1968.
— LEWIS JACOBS, *The Rise of the American Film. A Critical History*. New-York, Teachers College Press, 1971 (4e éd.).

Finlande

— KARI UUSITALO, *Eläviksi syntyneet kuvat*. Helsinki, Otava Publishers, 1971.

France

— GEORGES SADOUL, *Le cinéma français (1890–1962)*. Paris, Flammarion, 1962.
— PIERRE LEPROHON, *Cinquante ans de cinéma français (1895–1945)*. Paris, Ed. du Cerf, 1954.

Grèce

— AGLAE MITROPOULOS, *A la découverte du cinéma grec*. Paris, Seghers, 1968.

Hongrie

— ISTVAN NEMESKUERTY, *Word and image. History of the Hungarian cinema*. Budapest, Corvina Press. 1968.

Inde

— Erik Barnouw & S. Krishnaswamy, *Indian Film*. New-York – London, Columbia University Press, 1963.

Italie

— Carlo Lizzani, *Storia del cinema italiano*. Firenze, Parenti, 1961.
— Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*. Milano, Poligono, 1951 (vol. I, seul paru).
— Pierre Leprohon, *Le cinéma italien*. Paris, Seghers, 1966.

Japon

— Joseph L. Anderson & Donald Richie, *The Japanese Film*. Rutland – Tokyo, Charles E. Tuttle Co., 1959.
— Junichiro Tanaka, *Nihon eiga hattatsu shi*[38]. Tokyo, Chuokoron Sha, 1957 (3 vol.).
— Donald Richie, *The Japanese Movie: an illustrated History*. Tokyo, Kodansha International Ltd., 1966.
— Shinobu et Marcel Giuglaris, *Le cinéma japonais*. Paris, Ed. du Cerf, 1956.
— Max Tessier, *Histoire du cinéma japonais*. Paris, Seghers, à paraître en 1974.

Mexique

— Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*. Mexico, Ediciones Era, 1969–1972 (4 vol. parus).

Norvège

— Tor Torstad, *Histoire du cinéma norvégien*. Hvalstad, chez l'auteur, 1970.

Pologne

— *La cinématographie polonaise*. Varsovie, Ed. Polonia, 1962.

Roumanie

— *Contributii la istoría cinematografiei în România 1896–1948*. Bucuresti, Acad. Rep. Soc. România, 1971.

Suède

— Jean Béranger, *La grande aventure du cinéma suédois*. Paris, Eric Losfeld, 1960.

---

[38] Littéralement: histoire du développement du cinéma japonais.

Suisse

— FREDDY BUACHE, *Le cinéma suisse*. Lausanne, Ed. de l'Age d'Homme, à paraître en 1974.

Tchécoslovaquie

— JAROSLAV BROZ & MYRTIL FRÍDA, *Historie Ceskoslovenského Filmu*. Praha, Orbis, 1959–1966 (2 vol. parus).
— *Il film cecoslovacco*, a cura di ERNESTO LAURA. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1960.

URSS

— NIKOLÁJ LÉBEDEV, *Ocerk istorii kino SSSR*. Moskva, Goskinoizdat, 1947 (traduction italienne: *Il cinema muto sovietico*. Torino, Einaudi, 1962).
— JAY LEYDA, *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*. London, Allen & Unwin, 1973.
— MARCEL MARTIN, *Le cinéma soviétique*. Paris, Seghers, à paraître en 1974.

Pour les autres travaux d'histoire du cinéma, leur abondance même interdit de dresser ici une bibliographie digne de ce nom. Nous suggérons simplement les catégories suivantes:

3.3. Les histoires des genres cinématographiques

Sauf en ce qui concerne le western, elles sont plutôt rares et assez peu satisfaisantes.

3.4. Les études sur les hommes de cinéma

Ce serait le chapitre le plus abondant d'une bibliographie complète. Sur certains réalisateurs illustres et sur les acteurs et actrices célèbres, on écrit beaucoup, et parfois des études de haute qualité. Les hommes et femmes de deuxième plan, ainsi que les techniciens (opérateurs, décorateurs, etc.) ou les scénaristes, sont beaucoup plus mal connus; sur les producteurs, il n'y a à peu près rien. Le chercheur aura intérêt à commencer par repérer les collections spécialisées de publications sur les cinéastes ou les acteurs. Mais il existe une foule de livres et d'albums isolés.

3.5. Cinéma et vie politique, vie économique, vie sociale

Nous avons insisté dans le corps de l'article sur l'importance et l'abondance de ce type de travaux. Nous citons, pour donner au lecteur une idée plus précise de ces publications, quelques titres essentiels, qui ne sont là qu'en qualité d'exemples:

3.5.1. Cinéma et politique

— JEAN PIVASSET, *Essai sur la signification politique du cinéma*. Paris, Ed. Cujas, 1971.
— LEIF FURHAMMAR & FOLKE ISAKSSON, *Politics and Film*. New-York, Praeger, 1971.
— PAUL LÉGLISE, *Histoire de la politique du cinéma français. Le cinéma et la IIIe République*. Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1970.
— JOSEPH DANIEL, *Guerre et cinéma*. Paris, A. Colin, 1972.

3.5.2. Cinéma et économie

— PETER BÄCHLIN, *Der Film als Ware*. Basel, Burg-Verlag, 1945 (traduction française de Maurice Muller-Strauss sous le titre *Histoire économique du cinéma*. Paris, La Nouvelle Edition, 1947).
— CLAUDE DEGAND, *Le cinéma... cette industrie*. Paris, Editions techniques et économiques, 1972.

3.5.3. Cinéma et société

— MARION KRONER, *Film – Spiegel der Gesellschaft?*. Heidelberg, Quelle & Meyer, 1973.
— JEAN-PATRICK LEBEL, *Cinéma et idéologie*. Paris, Ed. sociales, 1971.
— JACQUES BELMANS, *Cinéma et violence*. Bruxelles, Renaissance du Livre, 1973.
— ANNIE GOLDMANN, *Cinéma et société moderne. Le cinéma de 1958 à 1968*. Paris, Editions Anthropos, 1971.