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

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Geschichte

Band: 25 (1975)

Heft: 3

Buchbesprechung: Histoire du cinéma muet. III: 1923-1930 [Jean Mitry]

Autor: Pithon, Rémy

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: 06.01.2026

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

Nicht nur das Bild der Historie, sondern auch das Bild und die Wirkung der Historiker leiden unter der sprachlichen Isolation ihrer Heimat. Von den rumänischen Historikern hat sie von sich aus eigentlich nur N. Iorga dank seiner sagenhaften und polyglotten Produktivität überwinden können, nicht aber der methodisch wohl wesentlich interessantere Alexander D. Xenopol (1847–1920). Es ist schade, dass der von L. Boicu und A. Zub herausgegebene Sammelband mit Aufsätzen über Leben und Werk dieses Historikers die Gelgenheit verpasst, hier tatkräftig nachzuhelfen: Die französischen Zusammenfassungen nützen auch in diesem Fall den verfügbaren Raum nur sehr schlecht aus; immerhin führt der Band auf die Spur zu dem original in französischer Sprache erschienenen theoretischen Hauptwerk Xenopols, La théorie de l'histoire (Paris 1908; erste Ausgabe 1899 unter dem Titel: Des principes fondamentaux de l'histoire), das sicher verdiente, in die heutige Theoriediskussion einbezogen zu werden.

Zürich *Werner G. Zimmermann*

JEAN MITRY, *Histoire du cinéma muet.* III: *1923–1930.* Paris, Editions Universitaires, 1973. In-16, 630 p., hors-textes.

Pendant de nombreuses années, le lecteur de langue française n'a guère disposé que d'une histoire générale du cinéma, celle de Georges Sadoul. Actuellement il en existe deux autres en cours de publication: celle que Jacques Deslandes a entreprise en 1966, qui progresse fort lentement, et celle de Jean Mitry, commencée en 1967, qui en est à son troisième volume (sans parler de la réédition un peu mise à jour de l'œuvre de Sadoul). Cette série de livres, tout comme ceux dont on dispose également en allemand ou en anglais, montrent éloquemment dans quelle situation se trouvent les historiens qui les ont entrepris.

En effet, la notion même d'histoire du cinéma est ambiguë. S'agit-il du «7e art»? alors il faut se limiter à la partie de la production de films qui est jugée «artistique», notion qui doit en ce cas être définie; s'agit-il de l'industrie cinématographique? l'étude doit à ce moment être conçue sur des bases économiques et relève au moins en partie de l'histoire quantitative; s'agit-il d'un point de vue sociologique ou d'histoire des idées? la méthode d'approche de la production, en principe dans sa totalité, est encore autre.

D'autre part, écrire actuellement une histoire générale de la production ou de l'art cinématographique suppose, soit d'énormes recherches, qui sont quasiment impossibles dans le cadre d'un projet aussi vaste, ou du moins qui ne peuvent progresser qu'avec une extrême lenteur (c'est le cas de la tentative de Jacques Deslandes), soit une masse considérable de monographies et d'études sur les productions nationales et les gens de cinéma; mais la réalité est que de très vastes domaines sont encore en friche, et que ce qui a été exploré ne l'a pas toujours été d'une manière scientifiquement acceptable. Donc on se heurte à des difficultés d'ordre méthodologique

et bibliographique sur lesquels nous avons déjà attiré l'attention des lecteurs de cette revue[1].

Il est indispensable de rappeler ce qui précède pour dire combien le troisième volume de Jean Mitry, pour louable que soit l'effort qu'il représente, est peu satisfaisant. On entre en effet, avec les années 25, dans une période de l'histoire du cinéma – la fin du muet – qui est mieux connue que celle que couvraient les deux volumes précédents. Les défauts évidents d'une synthèse trop rapide n'en apparaissent que plus gravement. D'abord la distinction entre l'art du film et sa sociologie, que l'auteur prétend établir nettement, ne s'accompagne pas d'une définition claire de ce qui relève de l'art et de ce qui n'en relève pas. Ecrire par exemple de *Feu Mathias Pascal* que c'est «de tous les films de Marcel L'Herbier tournés après 1923 le seul qui puisse être retenu dans une Histoire tant soit peu exigeante» (pp. 377–378), suppose connue cette «exigence» qui rejette hors de l'histoire de l'art des films comme *L'argent* ou *Adrienne Lecouvreur*. Discuter des *a priori* esthétiques n'est pas le propos d'une revue d'histoire, mais encore faudrait-il les formuler clairement, pour que l'historien puisse comprendre où commence son domaine. D'ailleurs Jean Mitry a inséré dans son livre de nombreuses – et précieuses – pages sur l'industrie du film et les maisons de production; cela ne prend son sens qu'en fonction de l'activité totale, de l'importance financière et parfois de l'orientation idéologique de ces maisons. Nous sommes de nouveau hors du domaine esthétique. La limite affirmée n'est pas respectée, et ne peut pas l'être.

D'autre part il faut bien dire que, si l'on se réjouit de trouver à la fin de l'ouvrage des index et une bibliographie, la confiance qu'on peut leur témoigner s'amenuise lorsqu'on parcourt les fiches filmographiques, les noms propres et les titres de l'ensemble du texte: les titres allemands par exemple comportent d'innombrables et grossières erreurs de langue; eût-il été difficile de faire relire le manuscrit par un germanophone?

Enfin, dans sa conception comme dans sa documentation, cette histoire donne l'impression d'avoir été écrite il y a dix ou quinze ans. Prenons l'exemple caractéristique du cinéma soviétique. Les années 1920–1930 sont, de toute évidence, les plus brillantes de son histoire; on a découvert, depuis une dizaine d'années, des œuvres et des auteurs tout à fait originaux, qui ont trouvé leur place aux côtés des gloires consacrées, parfois au-dessus d'elles, de l'avis d'une critique quasi unanime; des auteurs jugés mineurs se sont révélés beaucoup plus importants, quantitativement et qualitativement, qu'on le croyait. De tout cela, l'histoire de Jean Mitry ne semble pas tenir compte. L'œuvre, essentielle de tout point de vue, d'Alexandre Medvedkine, notamment *Le bonheur* (1934), relève du volume suivant, mais l'auteur annonce: «nous examinerons dans le prochain volume les derniers

---

[1] Dans le tome XXIV (1974), pp. 26–65, où l'on trouvera les références aux histoires du cinéma que nous mentionnons.

films muets – à vrai dire d'importance très secondaire – produits en URSS après 1929» (p. 341); un tel jugement laisse stupéfait, tout comme le mépris avec lequel est présenté en moins d'une page Boris Barnett, un des cinéastes les plus doués, mais aussi les plus révélateurs d'un climat politique et d'un certain stade de la société soviétique. Il est inouï qu'en 1973 on expédie en deux lignes (p. 331) un film essentiel comme *La maison de la rue Troubnaïa* (cité inexactement comme *La maison de la place Troubnaïa*) ou qu'on décrète allègrement que *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov, œuvre dont on peut discuter le résultat, mais qui est une tentative en tout point passionnante et prophétique, de film «qu'il vaut mieux oublier malgré son retentissement à l'époque» (p. 257).

Il n'est naturellement pas question ici de reprocher à Jean Mitry de n'avoir pas revu systématiquement les films dont il parle: une telle entreprise est doublement impossible, parce que les films ne sont pas tous disponibles et parce que l'effort exigé dépasserait de loin les forces du chercheur le plus résistant. Mais il faut admettre qu'un historien isolé, même le plus documenté, ne peut sans doute pas écrire seul une histoire du cinéma, ou qu'il doit limiter fortement ses ambitions. L'histoire du cinéma en est à ses premiers balbutiements; c'est un stade qu'il serait grand temps de dépasser.

Allaman *Rémy Pithon*

Konservativismus. Hg. von HANS-GERD SCHUMANN. Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1974. (Neue Wissenschaftliche Bibliothek 68. Geschichte.) 394 S.

Der Absicht nach geradeso verdienstvoll, wie sie in der Ausführung enttäuscht, ist die von Hans-Gerd Schumann herausgegebene Aufsatzsammlung ‹Konservativismus›. Die einzelnen Beiträge, bei denen es sich ausnahmslos um Zweitdrucke handelt, sind stark überaltert – die Mehrheit stammt aus den fünfziger Jahren –, und die neuste Konservatismusdebatte wurde ausser in ein paar präludierenden Worten des Herausgebers vollständig ignoriert. So dürfte es in erster Linie dem Herausgeber selbst anzulasten sein, wenn die lobenswerten Auswahlkriterien, nämlich «einerseits den beschriebenen Zustand der Konservativismus-Forschung einsichtig zu machen, andererseits aber auf Ansätze hinzuweisen, die m. E. den Weg für eine erforderlich gewordene Korrektur der Forschungsaspekte eröffnen» (16), kaum befolgt wurden. Statt dessen entstand durch radikale Abszenz von neuern Theoriedebatten wie durch vergilbte Informationsbeiträge ein zeitlich ebenso überholtes wie inhaltlich einseitig akzentuiertes Konterfei des Konservatismus.

Was soll denn, wie Wilhelm Ribhegge es mit weitschweifendem Anspruch unternimmt, eine am kybernetischen Modell orientierte Konservatismustheorie, an der, man verzeihe die pointierte Schärfe, ausser einem dutzendfachen Gebrauch des Wortes «kybernetisch» kaum etwas kyberne-