

# Cinéma et histoire : chronique d'une réflexion transdisciplinaire, 1930-2010<sup>1</sup>

Marc-André Robert

## Résumé

*La réflexion entourant l'appropriation par l'historien du cinéma comme source d'étude est presque aussi vieille que le cinéma lui-même. Toutefois, elle peine encore à produire une suffisance de fruits au sein de la recherche intellectuelle et académique. Pourquoi donc ? Dans cet article, je chercherai à comprendre l'évolution de la réflexion sur les rapports entre le cinéma et l'histoire à travers ses différentes phases, de façon à statuer sur l'état de la recherche, la place de l'historien dans la réflexion et les avenues encore inexplorées. À travers une revue critique de l'historiographie essentiellement française du champ cinéma/histoire, j'affirme le dynamisme renouvelé de la réflexion depuis les dix dernières années, propulsé surtout par les vents de l'histoire culturelle, et l'occasion pour l'historien de réinvestir ce champ de recherche qu'il a progressivement délaissé aux études cinématographiques depuis les années 1970 et 1980.*

*[L]a rencontre de deux disciplines ne se fait pas lorsque l'une se met à réfléchir sur l'autre, mais lorsque l'une s'aperçoit qu'elle doit résoudre [...] un problème semblable à celui qui se pose aussi dans une autre<sup>2</sup>.*

La réflexion entourant l'appropriation du cinéma (et éventuellement du film dans toutes ses déclinaisons) par les historiens comme source d'études n'est pas récente. L'historien français Antoine de Baecque situe l'origine de la réflexion à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, soit peu de temps après les premières projections cinématographiques commerciales des frères Lumière au Salon indien du Grand Café de Paris en décembre 1895<sup>3</sup>. Dans son plus récent ouvrage *L'Histoire-caméra*, De Baecque révèle l'existence d'une surprenante lettre d'un photographe d'origine polonaise, publiée dans les pages du journal *Le Figaro* le 25 mars 1898, dans laquelle son auteur écrit souhaiter la création prochaine d'un « musée d'archives cinématographiques destiné aux chercheurs et historiens des générations

futures ». Il parle même (déjà !) du cinéma comme une « nouvelle source de l'histoire<sup>4</sup> ». En un peu plus de cent ans, la réflexion s'est poursuivie, raffinée, étendue, peut-être davantage en France qu'ailleurs. Ayant (re) conduit la discussion dans les milieux académiques dès les années 1950, les Français sont aujourd'hui au cœur même de son renouveau. Or, force est de constater que bien peu d'historiens vingtiémistes appuient leurs travaux et recherches sur les produits du septième art sinon même en partie alors qu'on en vient depuis quelques années à « repenser le cinéma comme l'un des moteurs de l'histoire du xx<sup>e</sup> siècle ; non seulement parce qu'il l'illustre, mais aussi parce qu'il est agent et métaphore des actions des hommes en société<sup>5</sup> ».

Pourquoi alors l'historien bute-t-il tant sur l'examen de cette source ? D'où provient cet étrange inconfort ? L'étude même historique du cinéma appartiendrait-elle au champ des études cinématographiques ? Peut-elle véritablement servir à interpréter l'histoire au même titre que d'autres sources plus traditionnelles ? Est-ce plutôt l'absence d'une méthodologie d'analyse du film proprement historique qui fait obstacle à son adoption plus généralisée par la communauté historique ? Ce sont quelques-unes des interrogations auxquelles je tenterai de répondre au cours de cet article. Je chercherai ainsi à comprendre l'évolution de la réflexion sur les rapports entre le cinéma et l'histoire à travers ses différentes phases, de façon à statuer sur l'état actuel de la recherche et les avenues encore inexploitées.

Dans ce bilan historiographique, l'analyse ne discrimine aucunement les formes cinématographiques, à savoir la fiction et le documentaire, pas plus qu'une cinématographie particulière ni même une époque ou un courant cinématographique précis. Elle vise au contraire à circonscrire justement les frontières existantes dans les travaux publiés. Dans son acception contemporaine, le terme « cinéma » renvoie surtout aux documents audiovisuels ayant connu une diffusion publique (souvent payante, mais pas toujours) en salle. Or, dans le cas précis de cette étude, il serait plus juste d'utiliser un mot générique tel que « film », qui définit d'abord et avant tout un support et moins un contenu (valable tant pour le cinéma en salle que le film de famille ou encore l'archive audiovisuelle). Cela dit, puisque les chercheurs emploient davantage le terme « cinéma », je le retiendrai également pour ne pas désincarner la réflexion.

J'examinerai ainsi chronologiquement l'historiographie essentielle française de la dialectique cinéma/histoire. Celle-ci se divise en trois périodes couvrant les années 1930 à 2010. Entre 1930 et 1960 d'abord, alors que le septième art se popularise, sort de son mutisme et répand à grande échelle ses premières couleurs<sup>6</sup>, certains historiens revendiquent l'historicité du cinéma, d'un point de vue disciplinaire, en dénonçant le travail des critiques qui monopolisaient jusqu'alors son analyse. Portés par l'école des Annales, les historiens s'intéressent ainsi au cinéma dans ses constituantes sociale, économique et politique. Ce premier travail de

défrichage amène ensuite d'autres historiens à jeter leur dévolu sur le cinéma entre les années 1950 et 1970. Au moment où la télévision fait son apparition dans le quotidien des gens, terrorisant du coup les studios qui voient leurs publics délaisser les salles au profit de leurs foyers, au moment où la comédie et le western prennent le dessus sur le thriller<sup>7</sup>, les historiens interrogent le cinéma sous l'angle des idéologies, des représentations et des mentalités. En s'intéressant au cinéma en tant que pratique sociale, ils développent une nouvelle approche méthodologique: la sociologie de cinéma. Enfin, ces dernières années, soit depuis le tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, les vents de l'histoire culturelle ont permis l'éclosion d'une nouvelle histoire du cinéma par de jeunes historiens préoccupés davantage par la représentation et la mise en scène de l'histoire dans le cinéma.

### **Le cinéma, nouveau sujet de l'histoire (1930-1960)**

C'est bien aux historiens français que l'on doit majoritairement les développements de la réflexion intellectuelle et disciplinaire autour du rapport entre le cinéma et l'histoire. Cette réflexion s'amorce véritablement à partir des années 1930, alors que le septième art gagne en popularité, surtout en raison de l'avènement généralisé du son et de la couleur. Le 6 octobre 1927, le film *The Jazz Singer* d'Alan Crosland prend l'affiche au cinéma Warner Bros à New York. Premier film commercial présentant des séquences de dialogues complètement synchronisées avec l'image à partir de la technologie Vitaphone (son sur disques), on lui attribue généralement la paternité du cinéma parlant<sup>8</sup>. Dans les faits, la fin des années 1920 amène plutôt la *commercialisation* du cinéma sonore et parlant, car on sait depuis que les premiers films sonores remontent aussi loin qu'au début du vingtième siècle<sup>9</sup>. Quant au cinéma en couleur, le succès commercial vint surtout dans les années 1930 avec des classiques tels que le film d'animation *Snow White and the Seven Dwarfs* de Walt Disney (1937) ou encore *Gone with the Wind* de Victor Fleming (1939)<sup>10</sup>.

Avant les années 1930, outre quelques exceptions notables et notoires (dont celle mentionnée d'entrée de jeu et relevée par Antoine de Baecque), force est de constater que l'histoire du cinéma est écrite surtout par les scientifiques et les critiques de films. Le chercheur en études cinématographiques et cinéaste Christophe Gauthier propose d'ailleurs deux modèles de référence définissant la production historiographique pré-1930, soit celui de l'histoire techniciste ou histoire technique de l'art, et celui de l'histoire cinéphile:

L'histoire techniciste est la dépositaire de la légitimité première de l'invention [du cinéma] et s'appuie sur son développement scientifique; elle prend sa source dans les conflits d'inventeurs dès les années 1890 et verra la déroute des opposants à Louis Lumière au début des années 1930. L'histoire cinéphile est le fruit d'une approche singulière du cinéma apparue avec la guerre: des « experts » (cinéphiles, critiques, journalistes) tendent à établir une mesure de l'art cinématographique au moyen

d'instruments qu'ils inventent ou qu'ils adaptent ; elle connaît un provisoire aboutissement avec la publication de *l'Histoire du cinéma* de Bardèche et Brasillach, fin 1935<sup>11</sup>.

Les tenants du premier modèle, précise Gauthier, s'appuient surtout sur la méthodologie propre à l'histoire méthodique largement préconisée au XIX<sup>e</sup> siècle. On retrouve donc parmi les sources employées les « rouages traditionnels de l'érudition (citations de brevets, documents d'archives, chronologies, etc.)<sup>12</sup> ». L'objectif est clair : la recherche de la vérité, cachée, enfouie. On cherchera par exemple à déterminer l'apport technique de chaque inventeur, de même que les diverses applications du cinéma, scientifiques, pédagogiques. Le septième art n'en est certes pas (encore) un ; il s'avère ni plus ni moins que l'aboutissement de recherches scientifiques précises.

Quant aux « historiens cinéphiles » qui se dévoilent entre les années 1910 et 1920, l'histoire se veut le prolongement de l'esprit critique. L'analyse qu'ils proposent s'appuie essentiellement sur le souvenir de visionnement des films. En d'autres mots, une « histoire du goût, tant les souvenirs et les prédilections l'emportent souvent sur l'usage des sources<sup>13</sup> ». Il s'agit d'examiner l'esthétique du cinéma (les styles, les courants, les pratiques, les signatures, les techniciens, etc.) pour identifier la mesure des chefs-d'œuvre. L'historien français du cinéma, critique et cinéaste Jean Mitry en est peut-être le plus digne héritier. Auteur d'une douzaine de biographies historiques de cinéastes (dont *John Ford*<sup>14</sup>, et *Charlot et la « fabulation » chaplinesque*<sup>15</sup>), il publie notamment, entre les années 1960 et 1980, une *Histoire du cinéma* en cinq volumes, de même que *Esthétique et psychologie du cinéma* en deux volumes<sup>16</sup>.

Des années 1890 à 1920, le champ du cinéma n'est donc pas encore investi par les historiens. Une situation qui change cependant à partir des années 1930. Le gain de popularité qu'accuse alors le cinéma, nouvellement coloré et sonorisé (aux yeux du grand public du moins) a certainement une incidence sur ce développement. En 1931, nous apprend Antoine de Baecque, Marc Bloch, célèbre historien français fondateur des *Annales*, « ose un défi épistémologique inédit en comparant méthode historique et mode de la narration temporelle propre au cinéma<sup>17</sup> ». Dans *Les caractères originaux de l'histoire rurale française*, Bloch affirme : « Puisque la vie même n'est que mouvement ne pouvons-nous pas estimer que la méthode "régressive" que l'histoire prétend saisir serait comme la dernière pellicule d'un film qu'elle s'efforcerait de dérouler à reculons, résignée à y découvrir plus d'un trou, mais décidée à en respecter la mobilité<sup>18</sup>. » Chose certaine, il y a là un premier contact purement historien (métaphorique cela dit) avec le cinéma, une analogie efficace et signifiante entre l'histoire et le cinéma, à la fois partie prenante et résultante de ce renouveau historiographique qui a cours au même moment et qui influencera toute une génération d'historiens : l'école des *Annales*, défendue justement par Marc Bloch et son collègue Lucien Febvre. En opposition à l'histoire « traditionnelle » (militaire, politique

et diplomatique), le courant des Annales propose de problématiser l'histoire et de tourner le regard de l'historien vers le social, l'économique et les mentalités, de façon à rendre l'histoire plus vivante et complète (l'idée d'histoire « totale »)<sup>19</sup>. En considérant ainsi l'histoire écrite comme une métaphore du cinéma, inversement, on pourrait penser que le film est lui aussi métaphore de l'histoire. Une réflexion qui se défend certainement. D'ailleurs, l'hypothèse sera développée quelques décennies plus tard par l'historien Marc Ferro<sup>20</sup>.

Mais c'est bien à partir du milieu des années 1940 que l'histoire du cinéma prend une première et véritable forme historique par la plume de l'écrivain et journaliste Georges Sadoul surtout, qui publie alors les premiers volumes de son *Histoire générale du cinéma*<sup>21</sup>. Sadoul se voit sitôt consacré historien du cinéma. Œuvre regrettamment inachevée, son *Histoire générale* s'inscrit néanmoins dans l'historiographie et reste encore aujourd'hui une référence incontournable en la matière (pour les initiés du moins). Une référence, dis-je bien, puisque c'est à partir de la synthèse de Sadoul que l'on en vient à reconnaître une possible histoire du cinéma indépendante de la critique. Autrement dit, une histoire vraiment historique. Pierre Durteste, chercheur en études cinématographiques et audiovisuelles à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris-3, souligne avec justesse que Sadoul est « l'un des premiers à dissocier l'activité d'historien de celle de critique, pour laquelle il revendique la dimension subjective<sup>22</sup> ». Par cette synthèse, Georges Sadoul revendique également l'historicité du cinéma, faisant de cette histoire une histoire désormais sociale et non exclusivement cinématographique comme celle des biographies de cinéastes ou encore des analyses de techniques et styles par exemple. Selon Christophe Gauthier, conservateur de la Cinémathèque de Toulouse et professeur en histoire culturelle du cinéma, Sadoul s'inscrit clairement en marge des modèles techniciste et cinéphile précédemment évoqués. Il fonde, à lui seul, le modèle de l'histoire encyclopédique ou l'histoire de synthèse, repris par Jacques Deslandes et Jacques Richard entre 1966 et 1968 dans leur *Histoire comparée du cinéma*<sup>23</sup>. Sadoul cherche surtout à dissocier la discipline historique de l'histoire du cinéma faite par les critiques et cinéphiles. Il confirme ainsi la solidité intellectuelle de son travail par le dépouillement d'une variété impressionnante de sources, dont des films évidemment, des archives, des témoignages et des ouvrages de synthèse. La démonstration est sans équivoque.

Au cours des années 1950, cette réflexion sur la dissociation de l'historien face au critique cinématographique se généralise rapidement au sein de la communauté historique, celle-là intéressée par le cinéma évidemment. Mais il faut se garder de croire en un courant bien marginal à cet égard. Le cinéma, cette nouvelle source de l'histoire, connaît un engouement certain même chez les néophytes, aussi célèbres soient-ils. Il faut lire notamment la pensée de Robert Mandrou sur cette question, ce grand historien moderniste spécialiste de l'histoire de France, disciple de Lucien Febvre et précurseur du courant épistémologique des

mentalités. Dans un article portant sur les rapports entre cinéma et histoire justement et paru dans les *Annales* en 1958, Mandrou condamne vigoureusement l'improvisation historique des critiques de cinéma et proclame l'indépendance catégorique de la discipline de l'histoire face à la critique :

La critique cinématographique travaille sur un plan, qu'elle croit historique, en ce sens que ses fichiers des metteurs en scène, acteurs, styles et Écoles, toujours biographiques, se déroulent dans le temps. La méthode, utilisée avec tact, peut conduire à des succès incontestables, par exemple celui des *Cahiers du cinéma*, d'un André Bazin. Mais ces documents ne constituent guère plus qu'un premier matériau, et la vraie réussite commence au moment où la critique dépasse ce niveau biographique et ces comparaisons au fil des œuvres qui ne vont pas plus loin que l'analyse ou la psychanalyse des vies littéraires : né telle année, ce siècle avait trois ans, une mère doucereuse, un père cocardier, le complexe de Néron... Une certaine histoire littéraire, non la meilleure, a servi trop souvent de modèle en ce domaine<sup>24</sup>.

Au surplus, Mandrou reconnaît alors « la lenteur avec laquelle la réflexion des sociologues et des historiens s'est emparée de cet art<sup>25</sup> » depuis sa naissance, soit une cinquantaine d'années plus tard. Il se réjouit de la multiplication des études approfondies sur le cinéma depuis la Seconde Guerre mondiale, mais en déplore leur maladresse historique, ce qu'il définit chez certains comme Charles Ford<sup>26</sup> comme « d'hyperboliques et pittoresques considérations historiques<sup>27</sup>. » Même les travaux de Georges Sadoul, pionniers, ne sont pas encore, à ses yeux, « une histoire au sens plein du mot<sup>28</sup> ».

Il reconnaît toutefois les mérites d'un jeune sociologue, Edgard Morin, à travers son essai aux contours philosophiques et anthropologiques intitulé *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique* publié en 1956 et réédité en 1978<sup>29</sup>. Dans cet ouvrage, Morin s'interroge sur l'homme façonné par la pratique du cinéma. Il démontre notamment l'incidence de la Grande Dépression de 1929 sur le cinéma muet, de même que l'apparition de la télévision sur le développement du cinémascope après la Deuxième Guerre mondiale : « Ce sont des crises capitalistes qui ont intégré au cinéma le son, la couleur et le large écran<sup>30</sup> », révèle-t-il. Pour Mandrou, il ne fait nul doute que la réflexion de Morin tient davantage du philosophe que de l'historien. Car « dans la création du cinéma, d'autres forces sont en jeu, celles des sociétés avec leurs tensions, leurs poussées collectives<sup>31</sup> ». Au bas mot, Mandrou souhaite une histoire prochaine « large, ambitieuse, du cinéma ». Une histoire pleinement intégrée dans ses contextes économique, social et culturel, témoignage de ces mêmes contextes : « Au vrai, termine-t-il, le cinéma pose à son tour tous les problèmes, jamais résolus et jamais abordés de front, des superstructures de la vie sociale, pour employer ce beau mot, dangereux, mais nécessaire<sup>32</sup>. » Mandrou ne le sait pas (?), mais quelques années plus tôt, un journaliste culturel et critique de cinéma allemand l'avait déjà exaucé.

Cette première phase de réflexion sur la question des rapports entre le cinéma et l'histoire, située plus ou moins entre les années 1930 et 1960, est surtout celle d'une revendication historique initiale du cinéma, en opposition à un exercice de l'histoire désincarné par la critique. Autrement dit, celle d'une légitimation du cinéma comme sujet de l'histoire d'abord. Cette situation s'explique entre autres par la transformation de la pratique qui s'opère alors au sein de la discipline historique. Sous la pression de la nouvelle école des Annales, guidé par l'objectif d'écrire dorénavant une histoire « totale » faisant plus de place aux gens « ordinaires », aux oubliés de l'histoire traditionnelle, orientée celle-là sur l'élite, l'historien délaisse progressivement l'histoire politique, militaire et diplomatique. Mais c'est aussi à cette époque que les grands studios entament la commercialisation du cinéma parlant et en couleur, qui amène de plus en plus de gens dans les salles de cinéma. L'investissement, à ce moment précis, de l'historien dans le champ cinématographique, qui peut être perçu alors comme l'écho par excellence de la culture populaire, n'est donc pas anodin.

### **Le cinéma, objet de l'histoire: la sociologie du cinéma (1950-1970)**

À partir de la fin des années 1950, le renouveau cinématographique qu'amène la « Nouvelle Vague » française (François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Jacques Rivette et Claude Chabrol surtout) transforme la pratique du cinéma et, subséquentement, son étude. Ce nouveau cinéma, caractérisé à la fois par « l'unité éthique et esthétique du film<sup>33</sup> » et le reflet miroir qu'il offre de l'époque d'où il émerge, montre des gens et des héros ordinaires, préoccupés surtout par leur propre vie, en quête d'indépendance<sup>34</sup>. « À leur manière, écrit l'historien Jean-Michel Frodon, les cinéastes de la Nouvelle Vague appartiennent au grand mouvement intellectuel de l'analyse critique, qui veut décrypter ce qui est à l'œuvre "sous" le sens. »

C'est ainsi qu'au tournant des années 1970, la réflexion entourant la relation entre le cinéma et l'histoire s'étend sur un tout autre registre, celui de l'épistémologie de l'histoire, voire de l'herméneutique « historique ». L'historien s'approprie ainsi le cinéma non plus uniquement dans son spectre social, économique ou politique historique, mais plutôt dans son caractère plus fondamental encore, celui de la culture. Évolution tout à fait logique, dira-t-on. Cette réflexion suit ni plus ni moins celle de la pratique de l'histoire. À cette même époque, on assiste en effet à l'émergence et au développement d'une histoire des mentalités, des idéologies et des représentations qui fait suite à une histoire axée davantage sur l'économique et le social<sup>35</sup>. Les historiens Jacques Le Goff et Pierre Nora en sont d'ailleurs les principaux représentants. Ils fondent, dans les années 1970, la Nouvelle Histoire, ce courant phare de l'historiographie axé justement sur l'histoire des mentalités et qui emprunte à l'anthropologie historique<sup>36</sup>. L'historien moderniste Michel Vovelle, spécialiste de la Révolution française, s'en

réclame notamment dans les années 1980 dans son ouvrage *Idéologies et mentalités*<sup>37</sup>. À ce titre donc, le champ cinéma/histoire ne fait pas chambre à part avec la discipline historique. Il s'y adjoint. Il s'agit d'accepter le cinéma avec un petit « c » : le film ou l'audiovisuel comme source d'études et donc comme objet de l'histoire.

Le précurseur de cette seconde phase de réflexion sur les rapports entre le cinéma et l'histoire n'est toutefois pas un historien. Architecte de formation, journaliste et sociologue allemand, Siegfried Kracauer marque l'historiographie avec la publication, en 1947, de *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*<sup>38</sup>, qui sera traduit une première fois en français en 1973<sup>39</sup>. Mais comme le précise le professeur et directeur du programme d'études cinématographiques à l'Université d'Udine en Italie, Leonardo Quaresima, « le premier chapitre de ce livre est introduit très tôt dans la discussion sur le cinéma en France grâce à la *Revue internationale de filmologie*<sup>40</sup> ». À travers cette étude de cas, Kracauer s'est efforcé de comprendre dans quelle mesure et par quelles voies le cinéma allemand des années 1920 à 1933 anticipait sur le fascisme et le nazisme hitlérien. À partir d'une analyse exhaustive des œuvres cinématographiques produites sous la République de Weimar, il soutient l'existence de traits psychologiques dominants chez les classes moyennes qui auraient facilité l'accession d'Hitler à la chancellerie allemande en 1934. Une thèse qui provoqua une véritable onde de choc. En rapportant ainsi un corpus de films à la société qui les a produits, en proposant donc une nouvelle orientation méthodologique dans l'analyse historique du cinéma, Kracauer démontrait que le cinéma pouvait être à la fois sujet et objet de l'histoire.

Cette méthodologie kracauerienne inspire un nouveau courant disciplinaire, celui de la sociologie du cinéma, qui vise à établir des rapports d'homologie entre les films et leur milieu de naissance et de réception. Les sociologues français Edgar Morin et Georges Friedmann s'en réclament d'ailleurs très tôt, dès 1952, dans leur article « Sociologie du cinéma<sup>41</sup> ». Contestée cependant en raison de certaines faiblesses d'ordre historique dans le travail de Kracauer, elle ne connaît pas un succès immédiat. Il faut attendre le début des années 1970 pour que ce renouveau épistémologique prenne véritablement racine dans les milieux intellectuels français, par les plumes surtout de l'historien Marc Ferro, de l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS), puis du sociologue Pierre Sorlin, de l'Institut d'études et de recherches cinématographiques de Paris-III.

Spécialiste de l'histoire de la Russie soviétique et codirecteur des *Annales*, Marc Ferro s'intéresse d'abord à la relation cinéma/histoire au début des années 1970 dans un article épistémologique intitulé « Le film, une contre-analyse de la société 42 ? » Vigoureusement positif, il y dénonce d'emblée le déni des historiens face au cinéma comme source de l'histoire :



Le film serait-il un document indésirable pour l'historien? Bientôt centenaire, mais ignoré, il n'est même pas rangé parmi les sources laissées pour compte. Il n'entre pas dans l'univers mental de l'historien. En vérité, le cinéma n'était pas né quand l'histoire a pris ses habitudes, perfectionné sa méthode, cessé de narrer pour expliquer. Le « langage » du cinéma s'avère inintelligible; comme celui des rêves, il est d'interprétation incertaine. Mais cette explication ne saurait satisfaire qui connaît l'infatigable ardeur des historiens acharnés à découvrir de nouveaux domaines, leur capacité à faire parler les troncs d'arbre, vieux squelettes, et leur aptitude à considérer comme essentiel ce qu'ils jugeaient jusque-là inintéressant<sup>43</sup>.

Pour Ferro, il ne fait nul doute que le film (ou le cinéma) a sa place au sein de la discipline historique. « Déjà, poursuit-il, les historiens ont remis à leur place légitime les sources d'origine populaire, écrites d'abord, puis non-écrites [*sic*]: folklore, arts et traditions populaires, etc. Il reste à étudier le film, à l'associer au monde qui le produit<sup>44</sup>. » Car, « le film, image ou non de la réalité, document ou fiction, intrigue authentique ou pure invention, est Histoire. Le postulat? Que ce qui n'a pas eu lieu (et aussi pourquoi pas, ce qui a eu lieu), les croyances, les intentions, l'imaginaire de l'homme, c'est autant l'Histoire que l'Histoire<sup>45</sup>. » On comprend ici l'influence du courant des mentalités, des idéologies et des représentations. Ferro poursuit sa réflexion ensuite avec *Analyse de film, analyse de sociétés: une nouvelle source pour l'histoire* en 1974 (qui reprend globalement son article de 1973), puis avec *Cinéma et histoire* en 1977 qui le consacre. Le sociologue et chercheur au Groupe d'analyse du social et de la sociabilité (GRASS) de l'Université Paris-VIII et du CNRS, Yann Darré, souligne d'ailleurs qu'avec ce dernier ouvrage, Ferro se voit accorder la paternité d'un nouveau courant spécifique de l'histoire, « le seul concernant le cinéma à être ainsi reconnu<sup>46</sup> », par le *Dictionnaire des sciences historiques* en 1986. Dans *Cinéma et histoire*, Ferro applique surtout sa réflexion méthodologique au cinéma russe de la révolution.

Y a-t-il une vision filmique de l'histoire, se demande Ferro? Pour lui, le film est surtout agent de l'histoire. Agent d'une contre-histoire, pour reprendre ses mots exacts: « Actualité ou fiction, la réalité dont le cinéma offre l'image apparaît terriblement vraie; on s'aperçoit qu'elle ne correspond pas nécessairement aux affirmations des dirigeants, aux schémas des théoriciens, à l'analyse des opposants, aux conclusions des historiens. Au lieu d'illustrer leurs discours, il lui advient d'en accuser la dérision<sup>47</sup>. » Point de vue partagé notamment par l'historien Remy Pithon: « le film de fiction [et les documentaires] permet[tent] de se représenter comment une époque a vu un problème, s'est représenté un autre pays, a imaginé un personnage ou une situation historique [...]. Le fait est assez connu à propos des régimes dictatoriaux de l'entre-deux-guerres<sup>48</sup>. » Par ailleurs, dans le même article, Pithon propose l'ébauche critique d'une méthodologie d'analyse historique du film, une première! Quant à Ferro, ses détracteurs lui reprocheront toutefois cette hypothèse d'une contre-histoire par le film, que certains associent à une vulgaire

théorie du complot. Un peu comme si Ferro ne trouvait au fond que ce qu'il cherchait.

Autre grand théoricien de cette seconde phase de réflexion sur les rapports entre le cinéma et l'histoire, le sociologue et historien Pierre Sorlin est aussi réalisateur de documentaires historiques ayant pour thème la Révolution française, le Front populaire et l'Affaire Dreyfus<sup>49</sup>. En 1974, il publie d'abord un premier article portant sur le rôle de l'historien au cinéma, la définition de ce qu'est un film historique par rapport aux films à prétexte ou coloration historique et les risques d'anachronismes<sup>50</sup>. Son analyse s'étend toutefois plus largement au travail d'analyse du film par l'historien. Il pose d'ailleurs une question intéressante: « Comment les historiens peuvent-ils aborder, analyser, éventuellement utiliser des réalisations qui n'ont pas pour objectif principal la reconstitution d'un moment du passé<sup>51</sup>? » Un peu comme son collègue Marc Ferro, il croit qu'il s'agit surtout pour l'historien d'étudier « non ce que le film veut exprimer, mais ce qu'il dit<sup>52</sup> ». Mais comme le précise l'historienne française spécialiste de la III<sup>e</sup> République Madeleine Reberieux, « Alors que Ferro cherche dans le cinéma un type de source susceptible de rompre avec les appareils institutionnels ou bureaucratiques, ce à quoi Sorlin nous appelle, c'est à l'analyse d'un produit culturel parmi d'autres, un produit qui porte trace d'une société sans la refléter et qui contribue à en modifier la mise en scène<sup>53</sup>. » C'est d'ailleurs ce à quoi il s'attarde ensuite. Recherches culminant avec la publication, en 1977, de *Sociologie du cinéma: ouverture pour l'histoire de demain*<sup>54</sup>, un ouvrage majeur dans l'historiographie de la dialectique cinéma/histoire, mais qui, curieusement, n'a pas fait école.

Dans cet ouvrage surtout méthodologique, Pierre Sorlin présente le fruit de sept années de recherches sur les conditions d'approche du cinéma (même de façon plus large l'audiovisuel dans son ensemble) selon une perspective historique, valable donc aussi bien pour les historiens que pour les sociologues et autres chercheurs. D'entrée de jeu, en guise d'avertissement, il évoque toutefois les difficultés inhérentes à un tel travail:

Le bornage d'un nouveau territoire, opération toujours délicate, se trouve, dans le cas du cinéma, compliqué par trois difficultés supplémentaires. D'abord, les historiens arrivent bons derniers; d'autres ont, auparavant, balisé le secteur, organisé une signalisation qu'il faut bien accepter puisqu'elle est déjà utilisée par la majorité de ceux que le cinéma intéresse... [...] Ensuite, le terrain recèle une mine d'or; alors que les papiers conservés dans les archives ou les bibliothèques n'ont sans doute fait la fortune de personne, pellicule et bande magnétique sont d'étonnantes sources de profits... [...] Enfin, cinéma et télévision conjuguent différentes matières d'expression (image, mouvement, son, parole) alors que les historiens n'ont jamais appris à domestiquer que les textes; l'étude de l'audiovisuel suppose une véritable reconversion qui commence avec l'acceptation du fait que les combinaisons image-son produisent souvent des impressions

intraduisibles en mots et en phrases, qui se poursuit avec l'apprentissage d'autres règles d'analyse et d'exposition<sup>55</sup>.

Sorlin commence son essai en délimitant les circonstances intellectuelles et caractéristiques du cinéma dans la recherche, en s'appuyant sur le courant des mentalités et des représentations. Il s'attarde aussi à définir les domaines de recherche en cinéma (histoire du cinéma, sociologie historique et sémiotique) desquels il se dissocie en partie. Il s'emploie ensuite à analyser le cinéma comme produit culturel. S'il développe beaucoup sur la sociologie du cinéma, il s'intéresse plus spécifiquement « aux milieux du cinéma », cet ensemble social de production culturelle. La deuxième partie de son ouvrage y est d'ailleurs consacrée. Sorlin propose ainsi l'ébauche d'une méthodologie d'analyse du film comme document historique. Il s'en défend d'entrée de jeu, mais sa conclusion le fait mentir. Il énonce d'ailleurs des principes qui « sont des règles de simple bon sens » : 1) il est absurde de travailler sur le cinéma si on est insensible au plaisir que comporte la vision d'un film ; 2) on ne parle pas des films que l'on n'a pas vus ; 3) un film n'est pas un texte. L'auteur résume : la tâche de l'historien consiste alors à déterminer quels types de construction sont en usage durant les périodes auxquelles il s'attache, autrement dit, à définir suivant quelles règles le monde est transcrit en images sonorisées. Enfin, alors que les deux premières parties du livre déterminent et circonscrivent l'approche méthodologique, la troisième et dernière partie en est l'application, d'abord de façon isolée (analyse portant sur un seul film) avec le film italien *Voleurs de bicyclettes* (*Ladri di biciclette*, 1948) de Vittorio de Sica comme cas de figure, puis en série (analyse portant sur un échantillon de films) avec six films du répertoire italien d'après-guerre. La démarche est somme toute convaincante, rigoureuse et ingénieuse. Étape par étape, Sorlin explique ainsi comment il opère le découpage des films, aborde leurs univers sociaux, les sujets, récits, les thèmes, les notions de « réel » et de « visible », les modèles mimétiques, la périodisation, le temps et l'espace, les mentalités, les idéologies.

À savoir maintenant pourquoi cet ouvrage n'a pas fait école, la question demeure sans réponse. Au Québec, l'historien du cinéma Yves Lever s'en est tout de même inspiré dans son étude du cinéma de la Révolution tranquille<sup>56</sup>, tout comme Christiane Tremblay-Davault dans son essai sur les longs métrages de fiction réalisés au Québec entre 1942 et 1953<sup>57</sup>. En dépit des contributions notoires de Ferro et Sorlin, entre autres, la sociologie du cinéma (ou des œuvres cinématographiques) ne voit pas de grand déploiement subséquent en histoire. L'historien Yann Darré explique cette faillite par des considérations épistémologiques :

Épistémologiquement, la théorie du reflet [le cinéma comme reflet d'une société] rencontre deux obstacles. L'un est affronté par les auteurs et se traduit dans un choix : faut-il étudier tous les films d'une période ou seulement les œuvres les plus importantes, le talent et la postérité garantissant le caractère représentatif de l'œuvre. L'autre obstacle est

généralement ignoré, ou contourné grâce à l'argument de la reconnaissance (à tous les sens du terme) par le public : de quelle fraction de la société les cinéastes sont-ils représentatifs<sup>58</sup> ?

Darré soutient que malgré la réponse partielle de Ferro, dans l'importance qu'il accorde au contexte sociohistorique de production des films pour éviter justement ces obstacles, les historiens en viennent à relativiser les résultats. En d'autres mots, la démarche ne convainc guère : « [D]ès lors qu'est écrit l'ouvrage fondateur [*Cinéma et histoire* de Ferro], écrit-il, le cinéma cesse d'être l'objet de la recherche pour n'être qu'une source parmi d'autres, que les historiens du cinéma ne sont pas les mieux à même d'exploiter<sup>59</sup>. » C'est ainsi que le champ des « études cinématographiques » prendra le relais au cours des décennies suivantes. La sociologie des publics, dérivée du concept de « milieux du cinéma » avancé par Sorlin, puis la sémiologie supplantent également bientôt la sociologie des œuvres, jusqu'à aujourd'hui. On pense, entre autres, aux travaux de l'historien Christian Delage sur la production cinématographique de la Seconde Guerre mondiale<sup>60</sup>, du sociologue Jean-Pierre Esquenazi sur la sociologie de la culture et du langage<sup>61</sup> et du sociologue Emmanuel Ethis sur le concept de spectateur et de perception du spectacle cinématographique<sup>62</sup>.

### Une « nouvelle histoire du cinéma » (2000-2010)

Après les années 1970, il faut attendre le passage au XXI<sup>e</sup> siècle pour que se poursuive la réflexion épistémologique et méthodologique du rapport entre cinéma et histoire. Les décennies 1980 et 1990 marquent, en effet, un certain temps d'arrêt sur la discussion, ce qui ne veut pas dire que les études de cas dans le domaine n'aboutissent guère. On recense une quantité d'articles et d'ouvrages intéressés par l'histoire du cinéma et qui intègrent surtout le courant de l'histoire des représentations. Les auteurs analysent par exemple la représentation des noirs<sup>63</sup>, des femmes<sup>64</sup> ou des ouvriers<sup>65</sup>. Sinon, des articles de synthèse sur l'état de la recherche dans le champ cinéma/histoire<sup>66</sup> et d'autres commémorant le centenaire de l'invention du Cinématographe par les frères Lumière (1995)<sup>67</sup>.

Il existe certes quelques exceptions : paru en 1992, un ouvrage méthodologique de l'historienne Michèle Lagny, professeure d'histoire de la culture à l'Université Paris-III, notamment. *De l'Histoire du cinéma : méthode historique et histoire du cinéma*<sup>68</sup> se veut à la fois un essai de synthèse des chantiers de l'histoire du cinéma et de ses outils et un guide méthodologique d'application de la démarche historique à l'histoire du cinéma. C'est un ouvrage d'une richesse et d'une rigueur jusqu'alors inégalée, et dont s'inspireront plusieurs des travaux en histoire du cinéma de la période qui suit (2000-2010), auxquels je reviendrai. Autre exception, une étude en deux tomes du philosophe Gilles Deleuze, parue au milieu des années 1980<sup>69</sup>, qui est moins une histoire du cinéma qu'un essai de classification des images et des signes cinématographiques.

Quelques années donc de latence. Puis, à partir des années 2000, on observe un retour en force de la réflexion, portée surtout par de jeunes professeurs d'audiovisuel et de cinéma, tous historiens du cinéma, dont Antoine de Baecque, Christian Delage, Édouard Arnoldy et Laurent Véray, inspirés par leurs prédécesseurs. Le dynamisme qu'insufflent ces chercheurs à la discussion donne même à penser à une « nouvelle histoire du cinéma » tant ce renouveau méthodologique et épistémologique contraste avec la période « stagnante » qui lui précède. Ces historiens, formés à l'école de l'histoire culturelle<sup>70</sup>, reconnaissent d'emblée le caractère transdisciplinaire de la dialectique cinéma/histoire. Édouard Arnoldy, professeur en études cinématographiques à l'Université de Lille 3, le confirme : « Et voilà peut-être une des singularités de l'histoire du cinéma : une *nécessité de travail* impose de traverser des frontières, entre disciplines et objets – précisément parce que le cinéma lui-même est à la jonction de pratiques artistiques et médiatiques, parce que l'intermédialité constitutive du cinéma depuis ses origines participe autant à le situer aux croisements de champs de savoir multiples<sup>71</sup>. » Je n'énumérerai pas l'abondante littérature produite de leurs plumes, mais mentionnerai plutôt quelques travaux que j'estime plus marquants que les autres.

Antoine de Baecque d'abord, qui incarne peut-être la figure de proue de ce renouveau réflexif, est l'auteur de plusieurs articles et ouvrages de grande qualité portant sur la relation Cinéma/Histoire. Dans *L'Histoire-caméra*<sup>72</sup>, prolongement d'un article paru en 2007 dans la revue *1895*<sup>73</sup>, il développe sur les représentations de l'histoire au cinéma ce qu'il définit comme les formes cinématographiques de l'histoire. Pour De Baecque, les films ne sont plus que de simples fenêtres sur le monde ; ils constituent un des instruments dont une société dispose pour se mettre en scène et se montrer. C'est ainsi qu'il affirme que « l'histoire du cinéma est autant celle d'une pratique culturelle que celle d'une représentation de la société<sup>74</sup> ». Il s'emploie d'ailleurs à le démontrer en posant son regard sur le cinéma moderne d'après la Deuxième Guerre mondiale, qui incarne selon lui « l'âge de l'histoire » dans les représentations cinématographiques, tant les cas sont nombreux et puissants. Ces formes cinématographiques de l'histoire, il les puise à travers le cinéma des années 1950, inspiré du traumatisme de la mort de masse ; ou encore du cinéma de la « Nouvelle Vague », qui recèle le mal-être de la jeunesse face à la guerre d'Algérie entre autres. La grande majorité des historiens du cinéma des récentes années se sont inspirés ou s'inspirent des travaux et réflexions d'Antoine de Baecque. C'est dire son importance dans l'historiographie.

Le philosophe et historien du cinéma Édouard Arnoldy, professeur en études cinématographiques à l'Université Charles-de-Gaulle Lille-3, propose quant à lui une variante des formes cinématographiques de l'histoire, une « histoire *en* cinéma », c'est-à-dire une étude des représentations de l'histoire dans le cinéma, à l'occasion de la présente vague cinématographique (fictions et documentaires) commémorant certains

événements historiques tragiques du xx<sup>e</sup> siècle (comme le génocide rwandais et la *Shoah*), étude qui emprunte et s'appuie sur les notions de devoir de mémoire ou de lieux de mémoire explorées entre autres par le philosophe Paul Ricoeur et l'historien Pierre Nora. Arnoldy explique que :

Ces œuvres de fiction ou documentaires privilégiées par *une histoire en cinéma* – qui revendique donc des *choix* – sont prioritairement celles qui révèlent ces entrecroisements des idées (philosophie, histoire) et des arts (images cinématographiques, photographiques, vidéographiques). Si, comme le postule Jacques Rancière, « le temps du cinéma est le temps d'une histoire et d'une historicité déterminées », ces films parlent dans un même mouvement du monde et du cinéma dans ce monde, de ce monde dans le cinéma. Au cœur d'une histoire *en cinéma*, une « méthode expérimentale » si l'on veut (surtout quand un historien de l'envergure de Revel en défend la tenue), certains films, entre autres de Jean-Luc Godard, de Johan van der Keuken, de Jonathan Caouette, de Boris Lehman, de Jean Renoir et de Gus Van Sant (dans un beau désordre), ont tous en commun, sans surprise, d'interroger le cinéma, de s'interroger sur le cinéma, d'en éprouver les contours. Et ce cinéma pose autant des questions d'histoire qu'il s'interroge sur les *mouvements du temps* au cinéma<sup>75</sup>.

Dans un ouvrage paru 2004, Arnoldy définit plus largement la méthode qui l'inspire dans ses travaux sur le cinéma et son projet de produire une histoire du cinéma surtout culturelle<sup>76</sup>. Bien qu'il se défende d'avoir lui-même achevé une méthode d'histoire culturelle du cinéma (dans la conclusion de son ouvrage), il « multiplie les audaces intelligentes et tente, précisément, de provoquer des mouvements à l'intérieur de l'histoire du cinéma », pour reprendre les mots de Dick Tomasovic, professeur en théorie et pratique des arts du spectacle à l'Université du Liège<sup>77</sup>. Chose certaine, *Pour une histoire culturelle du cinéma* est novateur, prometteur et occupe une place de choix dans l'historiographie du champ cinéma/histoire.

## Conclusion : et maintenant ?

À la lumière de ce bref bilan historiographique, force est de constater que la réflexion sur les rapports entre le cinéma et l'histoire se porte aujourd'hui relativement bien, rajeunie surtout depuis les dix dernières années par une nouvelle vague d'historiens du cinéma formés à l'école de l'histoire culturelle. Il faut noter toutefois l'abandon progressif du champ cinéma/histoire par la discipline historique, depuis les années 1970 et 1980 du moins. Il n'est pas dit que les historiens ne s'intéressent plus à cet enjeu épistémologique et méthodologique. Or, monopolisée davantage par le domaine des « études cinématographiques », la dialectique cinéma/histoire semble avoir amené avec elle les historiens qu'elle comptait dans ses rangs. En France comme au Québec, d'ailleurs. L'historien québécois Pierre Véronneau, spécialiste de l'Office national du film et du cinéma canadien et québécois, en est un parfait exemple. Pour les plus jeunes, ils finissent tous, tôt ou tard, par faire le saut en

raison de l'absence de communauté dynamique d'historiens intéressés par le cinéma.

L'inconfort de l'historien face au cinéma serait-il donc la conséquence de cette situation ou encore l'inverse? Certes, le tiraillement transdisciplinaire qui semble constituer l'histoire du cinéma (pas seulement l'histoire et les études cinématographiques, l'histoire de l'art aussi, la sociologie, les communications, voire la littérature et l'ethnologie) demeure un facteur dissuasif. L'historien doit ainsi sortir de sa coquille, de sa méthode historique, pour emprunter aux disciplines sœurs de l'histoire.

Le problème réside également dans l'utilisation isolée de la source cinématographique par rapport aux autres sources dans les travaux, démarche indirectement proposée et adoptée par les chercheurs en cinéma et histoire. À ce chapitre, le croisement des sources demeure une avenue prometteuse bien qu'ignorée, puisqu'elle s'apparente déjà davantage au travail commun de l'historien. Un spécialiste de la Nouvelle-France par exemple dépouillera peut-être à la fois des greffes de notaire, des édits, des proclamations royales et la correspondance des Jésuites via les recueils *Relations des Jésuites*. Trois types de sources différentes qu'il croisera ensuite aux fins de son analyse. Pourquoi alors ne pourrions-nous pas appliquer cette méthode au cinéma pour croiser la source cinématographique avec des articles de journaux, de la correspondance, des textes de loi? Dans un contexte historique, on aura de toute façon avantage à le faire pour éviter le piège des anachronismes et de la désincarnation de l'objet cinématographique. Il faut dire également que les historiens investis dans le champ cinéma/histoire, jusqu'à maintenant, s'intéressent surtout aux films dits « historiques » (qui traitent de divers événements historiques et dans lesquels sont représentés notamment les guerres et conflits mondiaux<sup>78</sup>, la Russie soviétique sous Staline par exemple<sup>79</sup>) ou aux films produits dans des contextes historiques bien documentés (le cinéma de la Seconde Guerre mondiale<sup>80</sup>). On semble ainsi délimiter une frontière virtuelle autour d'un certain type de cinéma qui emprunte, dans son contenu, à la discipline historique ou qui s'y réfère. Or, tout film est historique, qu'il soit documentaire, comédie, suspense, d'action. Mais les historiens n'envisagent pas encore la possibilité d'écrire l'histoire *avec* le cinéma, quel qu'il soit.

Par ailleurs, il n'existe toujours pas de méthodologie avérée d'analyse historique du film et du cinéma. Les nombreuses ébauches développées par Marc Ferro, Pierre Sorlin, Michèle Lagny, Antoine de Beacque ou Édouard Arnoldy, certaines plus complètes que d'autres, suffisent pourtant sur les plans de la rigueur et des fondements disciplinaires et intellectuels, mais ne jouissent pas d'une reconnaissance disciplinaire soutenue. Il est vrai que les départements d'histoire, au Québec à tout le moins, ne fourmillent pas de spécialistes sur la question<sup>81</sup>. Sans maître pour enseigner la méthode, peut-on espérer autrement?

Si je déplore la susceptibilité de l'historien face au cinéma au sein même de la discipline historique, j'estime qu'il peut et doit réinvestir ce champ d'études ne serait-ce que pour jouer le rôle d'agent fédérateur entre les chercheurs de tout acabit investis en histoire du cinéma. Et puisqu'on parle précisément d'*histoire* du cinéma, qui de mieux placé pour l'étudier que l'historien lui-même? Michèle Lagny l'a admirablement démontré dans *De l'Histoire du cinéma*: la méthode historique est plus que nécessaire dans ce domaine. Au fond, le cinéma n'est-il pas une source de l'histoire comme bien d'autres? Il appartient aux historiens de le prouver.

## Notes

1. L'auteur tient à remercier le Fonds québécois sur la recherche et la culture (FQRSC) pour son soutien financier dans le cadre de ses études doctorales, soutien qui lui a permis de rédiger le présent article.
2. Gilles Deleuze, cité dans Serge Cantin, *Deleuze au cinéma*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, p. 33.
3. Pour l'occasion, les frères Lumière présentent une série de dix films, dont « La sortie de l'usine Lumière à Lyon », le tout premier film commercial: un court métrage d'une quarantaine de secondes montrant des femmes à leur sortie d'une usine. Le film peut être visionné à l'adresse suivante: <http://www.youtube.com/watch?v=HI63PUXnVMw>. Voir Émilie Houssa, « Entre document immédiat et fiction de mémoire: Histoire et enjeux du désenchantement des actualités visuelles », *Conserveries mémorielles* [En ligne], n° 10, 2011, <http://cm.revues.org/911> (page consultée le 12 septembre 2012).
4. Antoine de Baecque, *L'Histoire-caméra*, Paris, Gallimard, 2008, p. 22-23.
5. *Ibid.*, p. 30.
6. Le cinéma en couleur fait son apparition courante dans les années 1920, mais se généralise surtout à partir de la fin des années 1930 par le technicolor, un procédé lancé par la Technicolor Motion Picture Corporation. Récemment, le National Media Museum de Bradford en Grande-Bretagne a par ailleurs dévoilé la surprenante pellicule d'un film en couleur daté de 1902 et qui s'avère, à ce jour, le plus vieux film en couleur de l'histoire. La BBC l'a mis en ligne à l'adresse suivante: <http://www.bbc.co.uk/news/uk-england-19423951>.
7. « Dossier cinéma: les années cinquante (1950-1959) », *Krinein Magazine*, <http://cinema.krinein.com/06-dossier-cinema-1950-1959-4018/dossier-4031.html> (page consultée le 10 mars 2012).
8. « Le cinéma au Québec au temps du muet, 1986-1930 », [http://www.cinemamuetquebec.ca/content/theme\\_cap/59?lang=fr](http://www.cinemamuetquebec.ca/content/theme_cap/59?lang=fr) (page consultée le 12 septembre 2012).
9. Selon Dion Hanson des Laboratoires Dolby, il existe des exemples de films sonores remontant aussi loin que 1900: « Using Edison's phonograph Frenchman Auguste Baron synchronised sound with picture in 1896 and gave a demonstration at an exposition in 1900 featuring Sarah Bernhardt reading Hamlet ». Voir Dion Hanson, « The History of Sound in the Cinema », *Cinema Technology*, juillet-août 1998, p. 8.
10. Hervé Le Sourd, « La couleur au cinéma », <http://www.cndp.fr/crdp-lyon/LA-COULEUR-AU-CINEMA.html#> (page consultée le 12 septembre 2012).



11. Christophe Gauthier, « Le cinéma: une mémoire culturelle », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], n° 52, 2007, <http://1895.revues.org/1012> (page consultée le 5 juin 2012).
12. *Ibid.*, p. 12.
13. *Ibid.*, p. 13.
14. Jean Mitry, *John Ford*, Paris, Éditions universitaires, 1954.
15. Jean Mitry, *Charlot et la «fabulation» chaplinesque*, Paris, Éditions universitaires, 1957.
16. Jean Mitry, *Histoire du cinéma*, Paris, Éditions universitaires, 1968-1980.
17. Antoine de Baecque, « Les formes cinématographiques de l'histoire », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], n° 51, 2007, <http://1895.revues.org/1312> (page consultée le 5 juin 2012).
18. Marc Bloch, *Les caractères originaux de l'histoire rurale française*, Paris, Les Belles Lettres, 1931, p. 14, cité dans Antoine de Baecque, *loc. cit.*, p. 13.
19. Voir entre autres ce classique, publié d'abord en 1952, puis réédité, Lucien Febvre, *Combats pour l'histoire*, Paris, Armand Colin, 1992, 456 p.
20. Marc Ferro, « Le film, une contre-analyse de la société? », *Annales*, vol. 28, n° 1, 1973, p. 109-124; Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, Paris, Denoël et Gonthier, 1977.
21. Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, Paris, Denoël, 1946-1975.
22. Pierre Durteste, « Faut-il oublier Georges Sadoul? Georges Sadoul, une jeunesse nancéienne », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], n° 44, 2004, <http://1895.revues.org/299> (page consultée le 12 septembre 2012).
23. Jacques Deslandes et Jacques Richard, *Histoire comparée du cinéma*, Tournai, Casterman, 1966-1968.
24. Robert Mandrou, « Histoire et Cinéma », *Annales. ESC*, vol. 13, n° 1, 1958, p. 140-141, citation reprise par Christophe Gauthier, *loc. cit.*, p. 10.
25. Robert Mandrou, *loc. cit.*, p. 140.
26. Charles Ford, *Histoire populaire du cinéma*, Paris, Mame, 1955, 352 p.
27. Robert Mandrou, *loc. cit.*, p. 142.
28. *Ibid.*, p. 141.
29. Edgard Morin, *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Éditions de minuit, 1978, 250 p.
30. Edgard Morin, *op. cit.*, p. 151.
31. Robert Mandrou, *loc. cit.*, p. 145.
32. *Ibid.*, p. 149.
33. Jean-Michel Frodon, *Le cinéma français: de la Nouvelle Vague à nos jours*, Paris, Cahiers du cinéma, 2010, p. 27.
34. Léo Bonneville, « Qui sont ces héros? », *Séquences*, n° 35, 1964, p. 28-33.
35. Philippe Poirrier, *Aborder l'histoire*, Paris, Seuil, 2000; Philippe Poirrier, *Introduction à l'historiographie Cours-Documents-Entraînement*, Paris, Belin, 2009.
36. Voir entre autres Jacques Le Goff et Pierre Nora (dir.), *Faire de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1974; et la nouvelle édition du recueil d'essais dirigé par Jacques Le Goff en 1978, Jacques Le Goff (dir.), *La Nouvelle Histoire*, Paris, Éditions complexe, 2006.
37. Michel Vovelle, *Idéologies et mentalités*, Paris, Maspero, 1982, 331 p.
38. Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1947, 361 p.
39. Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler: une histoire psychologique du cinéma allemand*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, 409 p.

40. Leonardo Quaresima, « Relire *From Caligari to Hitler* de Siegfried Kracauer », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], n° 57, 2009, <http://1895.revues.org/4008> (page consultée le 13 juin 2012).
41. Edgar Morin et Georges Friedmann, « Sociologie du cinéma », *Revue de films*, n° 3, 1952, p. 95-112.
42. Marc Ferro, « Le film, une contre-analyse de la société? », *Annales. ESG*, vol. 28, n° 1, 1973, p. 109-124.
43. *Ibid.*, p. 109.
44. *Ibid.*, p. 113.
45. *Ibid.*, p. 113-114.
46. Yann Darré, « Esquisse d'une sociologie du cinéma », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n° 161-162, 2006, p. 132.
47. Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, Paris, Denoël et Gonthier, 1977, p. 9-10.
48. Remy Pithon, « Le film comme document historique et sociologique. Quelques réflexions méthodologiques et critiques », *Cahiers V Paerto: revue européenne des sciences sociales*, 1973, p. 125.
49. En dépit du fait que plusieurs sites Web rapportent cette information, je ne suis parvenu à identifier qu'un seul film réalisé par Pierre Sorlin : « La Raison d'État : Chronique de l'Affaire Dreyfus » (1994).
50. Pierre Sorlin, « Clio à l'écran, ou l'historien dans le noir », *Revue d'histoire contemporaine*, avril-juin 1974, p. 253-278.
51. *Ibid.*, p. 253.
52. *Ibid.*, p. 268.
53. Madeleine Rioux, « Cinéma et histoire, histoire et cinéma. Quelques textes récents », *Le Mouvement Social*, n° 121, 1982, p. 121.
54. Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma : ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier, 1977, 315 p.
55. *Ibid.*, p. 7-8.
56. Yves Lever, *Le cinéma de la Révolution tranquille, de Panoramique à Valérie*, Montréal, Y. Lever, 1991, 732 p.
57. Christiane Tremblay-Daviault, *Un cinéma orphelin. Structures mentales et sociales du cinéma québécois (1942-1953)*, Montréal, Québec/Amérique, 1981, 355 p.
58. Yann Darré, *loc. cit.*, p. 132.
59. *Ibid.*
60. Christian Delage, *La vision nazie de l'histoire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1989 ; Christian Delage et Vincent Guigueno (dir.), *L'historien et le film*, Paris, Gallimard, 2004 ; Christian Delage, « L'ouverture des camps et les gestes d'attestation cinématographique des Alliés (1944-1945) », *Cinémas*, vol. 18, n° 1, 2007, p. 13-27.
61. Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des publics*, Paris, Armand Colin, 2003 ; Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des œuvres : de la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin, 2007 ; Jean-Pierre Esquenazi, « Éléments de sociologie du film », *Cinémas*, vol. 17, n° 2-3, 2007, p. 117-141.
62. Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Armand Colin, 2009 ; Emmanuel Ethis, *La petite fabrique du spectateur : être et devenir festivalier à Cannes et Avignon*, Avignon, Éditions universitaires d'Avignon, 2011.
63. Voir, entre autres, Marie-France Briselance, « Le Noir dans le cinéma blanc », *Le monde diplomatique*, juin 1975, p. 21.
64. Xavier Lardoux, « Le cinéma français au féminin pluriel », *Le débat*, vol. 4, n° 116, 2001, p. 94-104.

65. Nicolas Hatzfeld, « L'ouvrier en personne, une irruption dans le cinéma documentaire (1961-1974) », *Le mouvement social*, vol. 1, n° 226, 2009, p. 67-78.
66. Voir entre autres, Pascal Dupuy, « Histoire et cinéma. Du cinéma à l'histoire », *L'Homme et la société*, vol. 4, n° 142, 2001, p. 91-107 ; Rémy Pithon, « Cinéma et Histoire: bilan historiographique », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 46, avril-juin 1995, p. 5-13.
67. Yves Laberge, « Mot de présentation: un centenaire », *Cap-aux-Diamants: la revue d'histoire du Québec*, n° 38, 1994, p. 9 ; Michel Marie, « Texte et contexte historique en analyse de films », dans François Garçon (dir.), *Cinéma et histoire, autour de Marc Ferro*, Paris, Corlet, 1992, p. 22-28.
68. Michèle Lagny, *De l'Histoire du cinéma: méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992, 298 p.
69. Gilles Deleuze, *Cinéma: l'image-mouvement*, Tome 1, Paris, Éditions de Minuit, 1983, 297 p. ; Gilles Deleuze, *Cinéma: l'image-temps*, Tome 2, Paris, Éditions de Minuit, 1985, 378 p.
70. Selon Philippe Urfalino, directeur de recherche au CNRS (Centre national de la recherche scientifique), l'histoire culturelle est moins un domaine privilégié (celui de la culture) qu'un regard spécifique: « [Cette histoire] concerne, dans l'histoire des hommes, la part des représentations, qu'il s'agisse de leur formation, de leur circulation ou de leur impact. » Voir Philippe Urfalino, « L'histoire culturelle: programme de recherche ou grand chantier? », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, vol. 57, n° 57, 1998, p. 117. Sur l'histoire culturelle, on lira aussi Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997, 455 p. ; Christophe Prochasson, « Introduction: Autour de l'histoire culturelle », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], n° 31, 2003, <http://ccrh.revues.org/305>; DOI: 10.4000/ccrh.305 (page consultée le 24 septembre 2012).
71. Édouard Arnoldy, « Le cinéma, outsider de l'histoire? Propositions en vue d'une histoire en cinéma », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 55, 2008, <http://1895.revues.org/4099> (page consultée le 12 septembre 2012).
72. Antoine de Baecque, *L'Histoire-caméra*, Paris, Gallimard, 2008, 490 p.
73. Antoine de Baecque, « Les formes cinématographiques de l'histoire », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 51, 2007, <http://1895.revues.org/1312> (page consultée le 12 septembre 2012).
74. Antoine de Baecque, *L'Histoire-caméra, op. cit.*, p. 30.
75. *Ibid.*, p. 23-24.
76. Édouard Arnoldy, *Pour une histoire culturelle du cinéma, (Au-devant de « scènes filmées », de « films chantants et parlants » et de comédies musicales)*, Liège, Éditions du Cefal, 2004, 203 p.
77. Dick Tomasovic, « Édouard Arnoldy, *Pour une histoire culturelle du cinéma, (Au-devant de « scènes filmées », de « films chantants et parlants » et de comédies musicales)* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 44, 2004, <http://1895.revues.org/1992> (page consultée le 12 septembre 2012).
78. Michèle Lagny, « L'imaginaire de la guerre dans le cinéma français », dans Gérard Canini, *Mémoire de la Grande Guerre*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1989, p. 115 à 128 ; Philippe Buton (dir.), *La Guerre imaginée. L'historien et l'image*, Paris, Sell Arsian, 2002, 254 p. ; Christian Delage, « Cinéma, Histoire: la réappropriation des récits », *Vertigo*, 1996, p. 12-22.
79. Kristian Feigelson (dir.), *Caméra politique: cinéma et stalinisme*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2005, 317 p.

80. Voir entre autres Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le cinéma français sous l'Occupation*, Paris, Perrin, 2002 ; Christian Delage, « Louverture des camps et les gestes d'attestation cinématographique des Alliés (1944-1945) », *Cinémas: revue d'études cinématographiques*, vol. 18, n<sup>o</sup> 1, 2007, p. 13-27.
81. L'historienne et documentariste Stéphanie Lanthier, chargée de cours au Département d'histoire de l'Université de Sherbrooke, est une des rares exceptions.