1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

57 | 2009
Varia

Jérôme Bimbenet, *Film et histoire*

Paris, Armand Colin, 2007 (Collection U, Histoire contemporaine), 286 p.

Rémy Python

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4036>

DOI : 10.4000/1895.4036

ISBN : 978-2-8218-0988-8

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2009

Pagination : 180-184

ISBN : 978-2-913758-58-2

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Rémy Python, « Jérôme Bimbenet, *Film et histoire* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 57 | 2009, mis en ligne le 01 avril 2012, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4036> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4036>

Ce document a été généré automatiquement le 16 avril 2022.

© AFRHC

Jérôme Bimbenet, *Film et histoire*

Paris, Armand Colin, 2007 (Collection U, Histoire contemporaine), 286 p.

Rémy Python

RÉFÉRENCE

Jérôme Bimbenet, *Film et histoire*, Paris, Armand Colin, 2007 (Collection U, Histoire contemporaine), 286 p.

- 1 Il y aura bientôt quarante ans, Marc Ferro affirmait, dans un article fondateur, que les films permettent « d'atteindre [...] une zone d'histoire jusque-là demeurée cachée, insaisissable, non visible » (« le Film, une contre-analyse de la société ? », dans *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 61 ; il s'agit de la réédition d'un article publié en 1971). Dès lors, quelques historiens audacieux ont commencé à exploiter ces sources cinématographiques, qui se sont révélées très abondantes et très diversifiées. Peu à peu les méthodologies spécifiques ont été définies, tandis que paraissaient les premiers travaux monographiques et, en parallèle, les premiers ouvrages destinés à guider les chercheurs dans un domaine neuf, très vaste, et encore fort mal balisé : ceux de Paul Smith, Pierre Sorlin, Karl Friedrich Reimers et Hans Friedrich, François Garçon, Michèle Lagny, Peppino Ortoleva, etc. (Paul Smith [dir.], *The Historian and Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976. Pour les autres auteurs cités, on se reportera à notre article « Cinéma et histoire. Bilan historiographique », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 46 [numéro spécial intitulé *Cinéma. Le temps de l'histoire*], avril-juin 1995, pp. 5-13).
- 2 À peine quelques années auparavant, les éditions Armand Colin avaient lancé la « collection U », qui vise à offrir à un public académique d'enseignants, d'étudiants et de chercheurs, des synthèses aisément accessibles et d'une valeur scientifique incontestable. Il eût été logique que ces deux initiatives se rencontrassent. Mais, à l'exception d'une modeste publication de René Prédal, publiée dans la collection « cadette » (*la Société française (1914-1945) à travers le cinéma*, Paris, Armand Colin, 1972 [coll. U2]), il n'en fut rien, à cause des réticences d'un milieu académique sceptique face à ces nouvelles recherches. Mais ces dernières ont désormais fait la

preuve de leur efficacité et de leur sérieux, et de nombreux historiens les ont intégrées dans leur univers mental. Néanmoins l'étudiant ou le chercheur qui s'aventure dans ce domaine encore très neuf est confronté immédiatement à quelques questions fondamentales : comment procéder pour atteindre cette « zone d'histoire [...] cachée, insaisissable, non visible », dont parle Ferro ? selon quelle démarche méthodologique ? sur la base de quels modèles ? Il était donc grand temps que les éditions Colin missent à disposition un ouvrage qui répondît à ces interrogations.

- 3 C'est ce qu'on était en droit d'attendre du livre dont la rédaction a été confiée à Jérôme Bimbenet, qui se réfère d'ailleurs plusieurs fois à Marc Ferro ; par exemple lorsqu'il évoque « dans les films de fiction, ces indices évocateurs [qui] sont comme autant de lapsus qui, avec le recul du temps, en disent bien plus que les images souvent convenues » (p. 91). Dans la même perspective, il pose comme principe que le cinéma « reflète les préoccupations de son temps » (p. 118), ou qu'« un film "historique" appartient à son temps. Il est le signifiant plus ou moins conscient de son époque et de ses préoccupations » (p. 100). Même si ces formulations sont assez peu heureuses, le lecteur s'attend à être introduit aux problèmes propres à la recherche et à l'analyse des témoignages qui, dans un film ou dans un corpus de films, sont souvent involontaires, mais toujours révélateurs des idées reçues, des préoccupations sourdes ou des peurs, et plus fondamentalement des représentations du monde que s'était forgée une société à un moment historique donné.
- 4 Hélas, il faut déchanter dès la première phrase de l'*Avant-propos* : « Cet ouvrage traite de la représentation du pouvoir et de l'interaction entre le cinéma, l'histoire et la propagande » (p. 5). Certes le cinéma a très fréquemment fourni un véhicule à la propagande. Mais ce n'est qu'une part, très visible et partant très étudiée, de son apport à la connaissance historique. Et pas nécessairement la part la plus intéressante, et à coup sûr pas la plus originale. Or la quasi-totalité du livre de Bimbenet concerne la propagande. Les occurrences du terme dans les 260 pages de texte sont proprement innombrables (parfois près d'une dizaine par page), et on en compte plus de vingt dans la Table des matières ; comme si, pour l'auteur, il y avait équivalence sémantique entre « film et histoire » et « film et propagande », ou que l'histoire ne transparût dans une œuvre cinématographique que par la diffusion, ouverte ou larvée, d'une doctrine ou d'une idéologie.
- 5 Mais le lecteur n'est pas au bout de ses surprises. Les cinquante premières pages sont consacrées à l'image en général et à son rôle dans la propagande, des « hominidés », qui auraient laissé « des traces [...] pour les Autres » (p. 15), au III^e Reich, en passant par les Magdaléniens, les pharaons, Alexandre le Grand, la tapisserie de Bayeux, Louis XIV, Napoléon I^{er}, l'Église catholique et la Révolution française. Après ce vertigineux panorama préhistorique et historique, on aborde la photo, puis les débuts du cinéma, avec les passages obligés par le Grand Café, la gare de la Ciotat, la porte des usines Lumière, et autres lieux illustres.
- 6 Arrivé à ce point – soit à la p. 83 –, le lecteur ne peut manquer de se demander quel est le public-cible. Les ouvrages de la collection U ne donnent en principe pas dans la vulgarisation généraliste. Ils s'adressent à un public qui est censé disposer d'une formation de base incluant notamment la capacité de consulter, si besoin est, les sources et les travaux spécifiques auxquels on le renvoie. Or *Film et histoire* – qui devrait s'intituler *Film et propagande* – donne des conseils de pédagogie pratique : il est recommandé d'analyser en classe les illustrations des manuels scolaires (p. 29) ; on peut

montrer *Alexandre Nevski* « à des adolescents, à condition [...] de bien cerner les différentes lectures pos-sibles » (p. 175) ; il faut les emmener au cinéma, mais les mettre en garde contre une approche simpliste des images, etc. S'est-on trompé de collection ? Et pourtant certains passages se veulent très savants, comme les « prolégomènes » jargonnants des pages 9 à 15, ou l'approche faite de Lascaux, où sont convoqués « le Je "transcendantal" kantien et [...] l'Être-là au sens d'Être-présent au monde » (p. 17) ; et ce n'est pas si l'on s'adresse à des potaches qu'il serait recommandable de « relire » Lévi-Strauss, pour « se convaincre » que « le mythe et le surnaturel structurent les sociétés » (p. 22, et note 2).

- 7 Reprenons notre lecture. Le chapitre 5 est consacré à la propagande pendant la Première Guerre, et le chapitre 6 à l'image que le cinéma donne de ce conflit, de *J'accuse* à *Un long dimanche de fiançailles*. Quant au chapitre 7, son titre très prometteur (« Le cinéma culture de masse, miroir de son temps ») suggère qu'on va peut-être revenir à ce qui devrait être le sujet de l'ouvrage. Mais, en fait, il porte sur le cinéma français des années trente. Après quoi on passe à la seconde partie du livre, consacrée à quatre « études de cas » spécialement importants, à savoir les cinémas de propagande soviétique, mussolinien et nazi, ainsi que la propagande américaine, de Griffith à la Seconde Guerre mondiale. Or il a déjà été question du cinéma nazi auparavant (pp. 41-45). D'autre part, pourquoi avoir traité du cinéma français dans la première partie ?
- 8 Il ne serait guère utile de discuter le contenu de chacun des quatre chapitres de cette seconde partie. Tous comportent un exposé d'histoire générale et des résumés de films, avec des esquisses d'analyse, dont la plus développée porte sur *Triumph des Willens*¹ (pp. 220-228). L'ouvrage se termine par un bref chapitre conclusif, qui expédie en deux pages la période postérieure à 1945. Il était d'ailleurs annoncé dans l'Avant-Propos que le livre s'interromprait « au début de la Seconde Guerre mondiale » (p. 5), sans que ce choix surprenant fût vraiment motivé. Mais en fait, les années 1939-1945 sont partiellement traitées – si l'on ose dire... –, et même le chapitre 6 déborde sur le XXI^e siècle.
- 9 Resterait à s'interroger sur la fiabilité scientifique de ce qui est affirmé, sur la rectitude méthodologique de la démarche, et sur la qualité rédactionnelle du texte. Il y aurait tant à dire que les dimensions du présent compte-rendu exploseraient. Nous ne relèverons que quelques incongruités qui ont une valeur paradigmatique. Quelques aphorismes énergiques : « les religions [...] sont [...] généralement des instruments de domination des masses » (p. 34) ; « le nazisme [est le] dernier avatar du christianisme » (p. 41) ; etc. Quelques événements historiques surprenants, comme le fait qu'à la mi-août 1914, « l'armée française a déjà subi des assauts décisifs » (p. 86) ; décisifs, vraiment ? Quelques termes utilisés de manière hasardeuse, comme « octobriste » pour renvoyer au groupe Octobre (p. 140), ou « dénoter » dans le sens de détonner (p. 250), ou ce « regard occidental [...] embué de supériorité raciale » (p. 131), ou encore cette « collusion brutale » entre deux visions de la guerre dont souffrirait un film de Griffith (p. 97). Voilà qui se passe de commentaire. Tout comme le Quattrocento assimilé au XVI^e siècle (p. 197, à propos d'un film de Trenker, lequel change de nationalité d'une page à l'autre) ; ou la modeste ville de Weimar promue « pôle de production cinématographique » (p. 123) ; ou encore cette étrange lecture de la fin de la bataille d'*Alexandre Nevski* : « ces plans magnifiques où les tuniques blanches flottent un instant avant de sombrer à tout jamais, lointain hommage à la mort d'Ophélie » (p. 179) ; ou

quelques orthographes très personnelles, dont la plus divertissante concerne des Espagnols « magnant [sic] si bien les armes » (p. 137) ! Ajoutons que nombreuses sont les citations dont les références manquent (par ex. pp. 124 sqq, 134, 162, 166), ce que ne compensent nullement celles qui sont données deux fois à la même page (par ex. p. 101 et n. 2). Et sollicitons l'admiration du lecteur pour l'effet rhétorique sur lequel se conclut le chapitre 7 : « Dans *la Fin du jour*, son meurtre condamne l'ouvrier et referme définitivement un Front populaire qui politiquement est mort à l'automne 1938. [...] La fin du jour... le début de la nuit » (p. 148) ; ce qui est néanmoins gênant, c'est qu'à deux reprises (pp. 140 et 148), *la Fin du jour* est attribué à Marcel Carné, et que le résumé qui en est donné est celui du *Jour se lève*.

- 10 L'ouvrage comporte naturellement une bibliographie et des index. Dans la bibliographie, on trouvera deux publications de Marc Ferro, mais aucune de Pierre Sorlin ; aucune des histoires générales du cinéma ; aucun rappel du texte quasiment visionnaire que Georges Sadoul publiait en 1961 déjà dans *l'Encyclopédie de la Pléiade* ; ni l'étude de Joseph Daniel sur la représentation de la guerre au cinéma ; ni les travaux de Jean-Loup Bourget sur le cinéma américain ; ni même le numéro d'hommage à Marc Ferro publié par *CinémAction*². Et encore ne s'agit-il là que de quelques lacunes parmi toutes celles qui frappent à première lecture. Aucun ouvrage dans une langue autre que le français. Si Kracauer est mentionné, c'est parce qu'il est traduit. En revanche il y a Gustave Le Bon, Tchakhotine et Kantorowicz (dont l'orthographe varie). L'index des noms propres est incomplet (ou sélectif ?). Celui des titres brille par l'incohérence et les erreurs dans la transcription des titres allemands et anglais, et il comporte au moins un film imaginaire³. Et on pourrait continuer longtemps, mais à quoi bon ?
- 11 Qu'ajouter en effet ? Deux choses peut-être. D'abord une question : existe-t-il encore, aux éditions Armand Colin, un comité de lecture ? et si oui, pourquoi a-t-il laissé publier ce texte dans une collection qui a pu s'enorgueillir de signatures aussi prestigieuses que celles de René Rémond, de Georges Duby, de Jean Delumeau, de Robert Fossier, d'Henri Grimal ou de Pierre Milza, pour ne citer qu'eux ? On ose espérer que ce n'est pas le signe attardé d'un mépris pour la recherche universitaire sur le cinéma. D'autre part une suggestion : on peut imaginer de recommander l'ouvrage aux étudiants avancés ou aux chercheurs débutants, afin de leur donner un parfait contre-exemple des exigences méthodologiques et critiques auxquelles on leur apprend – ou on devrait leur apprendre – à se soumettre.