1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

66 | 2012

Varia

Les sources orales dans l'écriture de l'histoire du cinéma

Jean Antoine Gili

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4469>

DOI : 10.4000/1895.4469

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2012

Pagination : 124-131

ISBN : 9782913758681

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Jean Antoine Gili, « Les sources orales dans l'écriture de l'histoire du cinéma », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 66 | 2012, mis en ligne le 01 mars 2015, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4469> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4469>

Georges Sadoul.

Les sources orales dans l'écriture de l'histoire du cinéma

par Jean A. Gili

Le récent article de Janet Bergstrom dans le numéro 62, décembre 2010, de *1895* (et les précisions qu'elle apporte dans sa correspondance du numéro 63, printemps 2011), à propos de la «Généalogie du *Carrosse d'or* de Jean Renoir», est l'occasion de revenir sur le problème des sources orales dans l'écriture de l'histoire du cinéma.

Georges Sadoul a sans doute été le premier à poser et à se poser ce problème. Ainsi, il joue un rôle essentiel dans le travail de la Commission historique de la Cinémathèque française créée en 1943 pour recueillir le témoignage des pionniers du cinéma; il y siège de 1944 à 1951¹. Jouissant d'une réputation considérable, Sadoul est associé en 1961 à l'ouvrage consacré dans l'Encyclopédie de la Pléiade à *l'Histoire et ses méthodes*². Il y intervient en signant trois chapitres, «Photographie et cinématographie», «Cinémathèques et photothèques», «Témoignages photographiques et cinématographiques».

En août-septembre 1964, il participe à Venise à une table ronde de trois jours consacrée à l'historiographie du cinéma et il y présente une longue communication introductive intitulée «Matériaux, méthodes et problèmes de l'histoire du cinéma»³.

Dans sa communication, Sadoul énumère trois types de sources :

- les sources sur papier (il distingue sources imprimées et sources manuscrites), c'est aujourd'hui ce que l'on appelle le «non film»;
- les sources orales;
- les sources sur pellicule, c'est-à-dire les films eux-mêmes.

Dans la partie relativement courte consacrée aux sources orales, Sadoul insiste sur l'intérêt des interviews de cinéastes, lesquels constituent «une véritable enquête historique», des «archives sonores sur ruban magnétique». Prudent, il indique :

À propos de ces témoignages oraux, il faut remarquer qu'étant la plupart du temps improvisés, ils sont sujet à caution, surtout s'ils se rapportent à des faits déjà anciens. [...] Un témoignage oral doit être soigneusement critiqué par sa confrontation avec les documents écrits et imprimés contemporains.

Ainsi, Sadoul met en évidence la nécessité d'une critique des sources, mais il ne fait aucune

1. Voir sur ce point l'étude de Bernard Bastide, «La Commission de recherches historiques de la Cinémathèque française», dans Irène Bessière, Jean A. Gili (dir.), *Histoire du cinéma. Problématiques des sources*, Paris INHA/MSH/Université de Paris I, 2004.

2. Charles Samaran (dir.), *l'Histoire et ses méthodes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1961.

3. Ce texte a été publié en Italie dans les actes de la table ronde: Camillo Bassotto (dir.), *La storiografia cinematografica* (Venise, Marsilio, 1966) et en France dans *la Nouvelle Critique* n° 47, 1965; il figure dans *l'Histoire du cinéma mondial* de Georges Sadoul à partir de l'édition de 1974).

remarque sur la nature des témoignages : en quoi apportent-ils des informations complémentaires par rapport à ce que l'on peut trouver dans les sources écrites ? Quelle est la substance de ces informations ?

Il faut noter que dans la longue discussion qui suit le rapport de Sadoul, aucun des intervenants ne revient sur le problème des sources orales : la discussion se focalise sur le problème de la datation des films.

Histoire du temps présent

Les historiens de l'époque contemporaine – pour être plus précis les historiens du temps présent – se sont interrogés à ce sujet (voir, par exemple, les travaux de Jean-Pierre Rioux dans la revue *XX^e siècle*). Dans un petit ouvrage de la collection Mémo, *Aborder l'histoire*⁴, Philippe Poirrier insiste sur la singularité de l'histoire du temps présent : « C'est une histoire sous surveillance des témoins vivants ». La phrase est totalement applicable à l'histoire du cinéma : lorsque Sadoul commence à publier son *Histoire générale du cinéma* en 1946, il provoque les réactions de Louis Lumière et ce dernier l'aide à rectifier un certain nombre d'erreurs sur les débuts du cinéma. Ces précisions seront intégrées à la seconde édition de l'ouvrage en 1948. Poirrier ajoute, abordant la question de la singularité de ce type de source :

L'historien du temps présent [on pourrait remplacer par l'historien du cinéma] fait son miel des sources orales. « Sources provoquées » (Jacques Ozouf), elles permettent un dialogue entre l'historien et le témoin, et nécessitent une critique étroite qui sache contourner, voire démystifier, les effets de mémoire et de reconstruction. Ces sources orales présentent un double mérite : elles permettent de combler les lacunes des sources écrites et d'ouvrir le questionnement sur des problématiques que les sources écrites ne permettent pas aisément d'atteindre.

La question se précise : les sources orales combler des lacunes et permettent de toucher des domaines non contenus dans les sources écrites. Mais lesquels ?

Histoire orale et histoire du cinéma

Pour ramener ces remarques à l'histoire du cinéma, il est certain par exemple que la réalisation d'un film, de la naissance du sujet à l'écriture du scénario, du financement au choix des comédiens et des collaborateurs de création, du tournage au montage et au mixage, des pressions économiques aux interférences politiques (censure et autocensure, pression morale en fonction de l'état des mœurs – « il comune senso del pudore » des Italiens –, interventions des associations familiales, de l'Eglise, etc.), relève d'une alchimie complexe, parfois obscure ou contradictoire : le témoignage oral vient apporter un peu de lumière sur ces diverses étapes ou sur ces diverses questions.

Lors d'un colloque organisé à l'Institut national d'histoire de l'art en 2003 et qui portait sur les

4. Philippe Poirrier, *Aborder l'histoire*, Paris, Le Seuil, 2000.

méthodes de l'histoire du cinéma⁵, j'avais sollicité le point de vue de l'historien suisse Rémy Pithon qui, pour les besoins de ses recherches, avait rencontré de nombreux protagonistes du cinéma français des années 1930. Il en avait tiré une riche expérience et avait beaucoup réfléchi à sa pratique. Ainsi, sur ce point, il notait :

Les témoignages oraux sont précieux, voire irremplaçables, pour comprendre comment fonctionnait le cinéma d'une époque révolue, les conditions matérielles du travail, l'atmosphère qui régnait sur les plateaux, le mode de recrutement des acteurs ou des collaborateurs, le poids respectif du metteur en scène, du scénariste, du dialoguiste ou du producteur, les habitudes socio-culturelles des publics, etc, etc. En un mot, des éléments moins strictement définis, mais souvent indispensables.

Il ajoutait sur un point particulier : Bien entendu, il faut toujours citer ses sources orales de façon précise (date de l'interview, lieu, conditions matérielles, etc) et indiquer avec quelles autres sources elles ont été confrontées⁶.

Pour revenir à l'ouvrage de Poirrier, on peut encore citer cette remarque :

À l'image de ses collègues qui travaillent sur des périodes plus anciennes, l'historien du temps présent s'évertue à croiser les sources écrites et orales, à les critiquer selon les procédures intellectuelles qui fondent la scientificité de la discipline. Les tentations néopositivistes, certes perceptibles chez certains historiens, ne doivent pas faire oublier que l'« archive » n'est rien sans le questionnement, les recoupements, la hiérarchisation des faits et la contextualisation élaborés par l'historien.

Ainsi, la source orale est un élément en plus, complémentaire, jamais utilisable seul. Il entre dans un faisceau de sources et doit jouer un rôle spécifique qui reste à déterminer au travers d'un certain nombre de cas d'espèce.

L'entretien à finalité documentaire

Après ces remarques liminaires, quelques observations s'imposent. À l'égard de tout entretien à finalité documentaire :

1. Il faut faire le partage entre les entretiens à chaud lors de la sortie d'un film et les entretiens après coup qui reviennent sur des films plus ou moins éloignés dans le temps. Il y a une différence fondamentale entre les entretiens avec les cinéastes (ou tout autre témoin) en activité que l'on interroge sur le film

5. Colloque intitulé « Problèmes et méthodes de l'histoire du cinéma ». Parmi les communications qui traitaient de la question, Karim Ghiyati illustrait le souci de centrer l'ensemble des entretiens réalisés autour d'une question unique. Dans son cas : existe-t-il un « style Comédie-Française » au cinéma ?; Priska Morrissey et Alexandre Tsekenis utilisaient le témoignage oral pour cerner l'activité des collaborateurs de création que sont les décorateurs et les chefs opérateurs ; Maria Tortajada abordait la question des sources orales dans l'écriture de l'histoire d'une cinématographie nationale, en l'occurrence la cinématographie suisse ; Alain Carou enfin s'interrogeait sur l'archivage et la conservation des supports enregistrés qu'ils soient audio ou vidéo. Tous définissaient un panorama des diverses formes d'utilisation de l'entretien oral et de sa préservation archivistique.

6. Document écrit en date du 9 décembre 2003.

qu'ils viennent de terminer et les entretiens avec les cinéastes (ou tout autre témoin) à la retraite dont la mémoire est plus ou moins défaillante et que l'on fait parler de films réalisés il y a dix, vingt, trente ans...

2. Quelle est la nature des témoignages? D'abord, il ne faut pas attendre du témoignage oral ce qu'il ne peut pas donner. Comment introduire une nette distinction entre les anecdotes (rarement significatives) et les renseignements utiles? L'entretien informe d'abord sur la personne qui parle, sur son égocentrisme plus ou moins marqué, sur sa perception des choses, sur son rapport à l'entourage, notamment ses collaborateurs. La matière abordée – ce que recherche prioritairement l'historien – se fait jour dans un second temps, lorsque le niveau anecdotique est dépassé et que se font jour des informations documentaires.

3. Privilégier la série d'entretiens plutôt que l'entretien avec une seule personne. Dans le cas d'une série, il convient de noter les thèmes récurrents qui reviennent d'un entretien à l'autre et chercher à approfondir ou à préciser les informations recueillies dans les entretiens suivants. Les entretiens multiples autour d'un objet unique permettent d'exercer plus facilement une critique interne. Il est nécessaire de croiser les sources, pas seulement par rapport aux sources écrites, mais aussi par comparaison entre plusieurs entretiens portant sur des objets communs. À cet égard, on peut citer l'exemple des conditions de production, de tournage et de réception d'*Ossessione* (*les Amants diaboliques*), en 1942-1943, avec le recoupement significatif des témoignages de Luchino Visconti, de Giuseppe De Santis, assistant de Visconti, d'Eitel Monaco, directeur général de la cinématographie, d'Attilio Riccio, responsable de la censure, de Luigi Freddi, ancien directeur général de la cinématographie. C'est par ce recoupement que peut se comprendre comment Visconti a pu réaliser un film profondément à contre courant de la production ambiante, pour ne pas dire clairement antifasciste.

4. Qui interviewer? À des titres divers, tous les témoins peuvent être utiles, les personnalités éminentes comme les collaborateurs de second plan, les comédiens célèbres comme les anonymes des plateaux ou de l'industrie cinématographique? Certes des hiérarchies s'imposent. En premier lieu les producteurs, les cinéastes, les scénaristes, ensuite les collaborateurs de création, enfin les comédiens dont les témoignages se révèlent souvent décevants ou superficiels (hormis les anecdotes).

Voici, sur ce dernier point, la position de Rémy Pithon qui privilégie les témoins de second plan (d'autant que parfois les protagonistes se sont déjà exprimés) :

Choisir de préférence d'interroger celles et ceux que personne n'a jamais interviewés; ils sont souvent ravis qu'on se souvienne d'eux et qu'on leur parle d'un passé qui n'intéresse apparemment plus personne, et ils se donnent beaucoup de peine pour évoquer des souvenirs précis, voire pour fouiller dans leurs papiers. Eviter tout témoin qui a déjà publié ses souvenirs, ou qui a donné de nombreux interviews: en général, il ne fera que ressasser les mêmes histoires. Il faut donc, à mon avis, privilégier les «troisièmes couteaux» et «les petits, les obscurs, les sans grade». En ce qui me concerne, j'ai choisi Pierre Billon ou Max de Vaucorbeil, et non Marcel Carné; Nane Germon et non Michèle Morgan; etc.

Ainsi, dans la pratique de l'entretien, des règles élémentaires doivent être observées:

– Préparer l'entretien en se documentant le plus possible, tenir compte de l'âge de la personne rencontrée. Ne pas hésiter à l'aider en lui rappelant certains événements de sa vie professionnelle (à

partir de documents préparatoires). Il s'agit de réactiver une mémoire défaillante et qui quelquefois réagit de façon satisfaisante au rappel d'un fait.

Là encore, on peut citer Python :

Le témoin qui raconte sa carrière ou le cinéma du passé est comparable à celui qui écrit ses mémoires : il évoque des faits vieux de plusieurs décennies. Il peut donc avoir oublié ou confondre les gens, ou mélanger les époques, ou vouloir donner une bonne impression, voire mentir sciemment ou se mentir. Il appartient à l'intervieweur de déterminer le degré de crédibilité ou le « coefficient de fiabilité » à appliquer. Il faut contrôler tout ce qui est contrôlable grâce à des sources écrites d'époque, mais en n'oubliant pas que ces sources peuvent, elles aussi, donner des informations fausses.

– Fuir l'anecdote, ne pas laisser la personne interrogée parler trop librement. Relever les contradictions ou les erreurs factuelles évidentes et les soumettre immédiatement à l'interviewé.

– Dans la mesure du possible, surtout si la personne rencontrée se révèle intéressante, ne pas hésiter à fractionner l'entretien en plusieurs séances et à revenir sur des questions déjà abordées. D'une séance à l'autre, le témoin fait travailler sa mémoire et se met même parfois à la recherche de traces écrites de sa carrière.

– Dans le cas d'une série d'entretiens programmés autour d'un objet ou d'une époque unique, il est nécessaire d'avoir une hypothèse de travail, une préoccupation centrale, que l'on va soumettre de façon plus ou moins directe aux personnes interviewées. Je m'explique en prenant un exemple personnel. Lorsque j'ai rencontré une cinquantaine de protagonistes (des cinéastes célèbres aux modestes collaborateurs de création) du cinéma italien des années trente, j'essayais de répondre à une question qui me semblait essentielle : mesurer le poids du régime sur l'activité cinématographique. Le fascisme était-il ou non omniprésent ? Agissait-il de façon sournoise ou déclarée ? En d'autres termes, quel était le degré de conditionnement du cinéma par rapport au pouvoir en place ? Certes, je n'attendais pas une réponse objective, irréfutable de mes interlocuteurs, mais j'essayais plutôt de comprendre comment se vivait au quotidien l'activité cinématographique dans un pays soumis à un régime autoritaire.

La réponse fut quasi unanime : à la condition de ne pas aborder de sujets directement politiques, le cinéma jouissait d'une grande liberté. L'expression est souvent revenu dans les propos des témoins : le cinéma n'était ni fasciste, ni antifasciste, il était a-fasciste. Ainsi, à côté de la rhétorique officielle – « Le cinéma est l'arme la plus forte » selon l'expression de Mussolini –, et à l'exception de quelques cinéastes qui aimaient étaler leurs convictions politiques (Alessandro Blasetti par exemple), le cinéma vivait une douce saison de bluettes sentimentales, de comédies à l'eau de rose, de films d'aventures sans enjeux sinon le divertissement. Pourtant, quant un cinéaste essayait de capter un peu de l'air du temps, finalement, avec un minimum de courage, il y parvenait : que l'on songe à cet égard aux films de Mario Camerini voire à ceux de Raffaello Matarazzo, de Gianni Franciolini, de Mario Soldati ou de Ferdinando Maria Poggioli.

Dans son ouvrage fondamental, *l'Historien, l'archiviste et le magnétophone*⁷ – une somme de

7. Florence Descamps, *l'Historien, l'archiviste et le magnétophone. De la constitution de la source orale à son exploitation*, Paris, Comité pour l'Histoire économique et financière de la France, 2001.

864 pages –, Florence Descamps pointe toutes les difficultés méthodologiques liées au recueil de témoignages, à la constitution d'un corpus spécifique et à l'exploitation des sources orales. Elle conclut sa vaste entreprise par une série de questions qui soulignent les écueils de l'entreprise et qui sont toutes transposables au domaine cinématographique :

Première famille de questions, celles qui tournent autour de l'individu-acteur. Puisque dans les archives orales, on demande à des *personnes* de parler d'elles et de ce qu'elles ont fait, vu ou entendu, on ne peut faire l'économie d'une réflexion philosophique, si élémentaire soit-elle, sur la place et le rôle que l'on attribue aux individus dans l'histoire. [...]

Deuxième famille de questions, méthodologiques et épistémologiques, celles qui tournent autour de la personne-témoin en tant que source : de quelles informations sur le passé la mémoire d'une personne est-elle porteuse ? [...]

Troisième famille de questions, celles qui tournent autour de l'écriture de l'histoire et de la place que l'historien accepte de faire au témoignage dans son récit. [...]

Quatrième famille de questions, celles qui tournent autour des liens entre mémoire et histoire : quelle différence y a-t-il entre la mémoire et l'histoire ? Comment articuler ces deux notions ? [...] (p. 742-743)

Elle cite enfin Marc Bloch et son *Apologie pour l'histoire* :

Enfin, si nous nous mettons à la suite de Marc Bloch qui nous dit que l'histoire est un champ infini où l'historien fait la « vaste expérience des variétés humaines », alors, il nous semble que les archives orales, paroles d'hommes volées à l'engloutissement du silence, constituent l'un des lieux privilégiés où l'historien a la possibilité charnelle d'approcher d'un peu plus près ces hommes du passé et d'en faire la « rencontre fraternelle ». (p. 744)

Retour au *Carrosse d'or*

Revenons maintenant à l'étude de Janet Bergstrom sur *le Carrosse d'or* de Jean Renoir. Telle qu'elle est parue dans 1895, cette étude repose principalement en effet sur un entretien avec le prince Francesco Alliata qui « lui a donné sa version de l'histoire » en tant que producteur du film avec sa société Panaria Film. Elle offre donc un bon exemple des enrichissements que peut fournir à l'historien un témoignage oral en même temps qu'elle en montre les limites.

Si Alliata apporte des informations convaincantes sur l'arrivée de Renoir sur le projet du *Carrosse d'or* et si Janet Bergstrom croise le témoignage du producteur sicilien avec de nombreuses sources écrites, par contre on ne peut qu'être dubitatif sur la manière dont Alliata évalue le rôle de Visconti dans la naissance et le développement du projet. Focalisée sur Renoir, l'étude de l'historienne américaine ne remet pas en cause le point de vue du témoin et n'émet aucune critique ou ne propose aucun croisement de sources. Certes, on connaît mal le degré d'engagement du cinéaste milanais. Selon Alliata, lorsque Visconti s'intéresse au *Carrosse d'or*, « il n'avait alors réalisé qu'un seul long métrage de fiction » (p. 80). En fait, après *Ossessione* en 1942-43, il avait tourné *La terra trema* (*La terre tremble*) en 1947-48. Alliata l'ignore-t-il ou considère-t-il ce film comme un documentaire ? Pour le scénario, dit-il encore, Visconti travaille avec « les plus grands écrivains de notre temps : Alberto Moravia, Piero Tellini, Antonio

Pietrangeli, Franco Zeffirelli » (p. 82). L'affirmation est pour le moins superficielle, mis à part Moravia, et en tout cas absurde pour Zeffirelli dont la principale raison d'être là est qu'il était le décorateur du cinéaste dans ses mises en scène de théâtre (et au plan privé son compagnon). En fait – sans préjuger d'ultérieures recherches –, selon la meilleure biographe française de Visconti, Laurence Schifano (le biographe italien Gianni Rondolino se contente d'une très brève allusion au projet), c'est Suso Cecchi D'Amico qui était à cette époque – elle le restera longtemps – la principale collaboratrice du cinéaste :

Visconti – note Laurence Schifano – discute avec sa scénariste Suso Cecchi D'Amico de deux projets nés de l'admiration forcenée qu'il voue à deux « monstres sacrés », Totò et Anna Magnani. [...] C'était chez lui devenu une idée fixe que de faire interpréter à Totò le rôle de l'acteur napolitain Antonio Petito, le plus grand Pulcinella du XIX^e siècle. L'autre projet, qui prit la forme d'un scénario en bonne et due forme, c'était d'adapter *le Carrosse du Saint-Sacrement* de Mérimée et de donner à la Magnani le rôle de la Perichole. Mais Visconti s'enlisa dans de telles discussions avec la production qu'il finit par retirer son scénario ; la Magnani, elle, restait liée par son contrat. On avança le nom de Renoir pour assurer la mise en scène du film ; la Magnani demanda alors conseil à Visconti ; « Qu'est-ce que je fais ? – Comment, qu'est-ce que tu fais ?... Avec Renoir ! Et tu hésites ?... » Et ce fut *le Carrosse d'or*...⁸

Il serait intéressant de retrouver le scénario de Visconti pour *le Carrosse d'or*. Peut-être dort-il à l'Institut Gramsci ? Par ailleurs, on mesure le degré de ressentiment d'Alliata à l'égard du cinéaste lorsqu'il déclare que « Visconti vivait comme un satrape » et qu'il « traitait ses domestiques pour ainsi dire comme des esclaves » (p. 99). On peut évidemment lui laisser la responsabilité de pareilles affirmations.

On peut enfin apporter quelques correctifs de détail pour le lecteur (peut-être dus à des problèmes de traduction) : les *littoriali* (p. 82) ne sont pas « une compétition entre universités » mais entre lycées. Autre petit détail, c'est bien évidemment *après* et non *pendant* la guerre (p. 99), que les Français récupèrent le navire allemand *Europa* construit à Hambourg en 1928 et qui va devenir, sous pavillon français, le *Liberté* à partir de 1950. Giulio Macchi, à la différence de Marc Maurette, n'est pas « un ancien collègue » de Renoir (p. 86).

Il y a un dernier aspect que je voudrais évoquer qui n'est pas lié au témoignage d'Alliata, mais qui concerne les illustrations de l'article. Une précision d'abord vaut d'être donnée à propos de la photographie de la page 87 : entre Anna Magnani et Jean Renoir, on reconnaît Jacques Sernas (future vedette de *peplums*, installé en Italie depuis 1947). Quant aux caméras que l'on voit sur les photos de tournage, on peut noter que pour *le Carrosse d'or*, Renoir tourne avec une caméra Technicolor tripack (photo p. 92), très grosse caméra chargée avec trois négatifs que le cinéaste avait déjà utilisée pour *The River (le Fleuve)*. Cette même caméra Technicolor tripack sera adoptée par Visconti en 1953 pour le tournage de *Senso*. Pour ces appareils, il faut envoyer les négatifs à Londres pour le développement et le tirage, donc aller de l'avant dans les prises de vues sans visionner les *rushes*. La caméra Debie Super Parvo (photo p. 85) suppose l'emploi d'une pellicule standard. *Le Carrosse d'or* n'a-t-il donc pas été tourné entièrement en Technicolor *tripack* (l'écharpe et le costume à chevrons indiquant bien qu'il s'agit du même tournage) ou la Debie n'a-t-elle servi qu'à enregistrer des bouts d'essai ? En l'état, la question reste sans réponse.

8. Laurence Schifano, *Visconti. Une vie exposée*, Paris, Gallimard, « Folio », 2009, p. 352.