1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

93 | 2021

Le cinéma du diable : Méliès - L'Herbier - Epstein -
Autant-Lara - Batcheff

Théorème n° 31, « Marc Ferro cinéaste »

François Albera

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/8582>

DOI : 10.4000/1895.8582

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2021

Pagination : 287-290

ISBN : 978-2-37029-093-9

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « *Théorème* n° 31, « Marc Ferro cinéaste » », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 93 | 2021, mis en ligne le 02 décembre 2021, consulté le 14 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/8582> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.8582>

Ce document a été généré automatiquement le 14 février 2022.

© AFRHC

Théorème n° 31, « Marc Ferro cinéaste »

François Albera

RÉFÉRENCE

Théorème n° 31, « Marc Ferro cinéaste »

- 1 Le numéro de *Théorème* qu'ont coordonné Martin Goutte, Sébastien Layerle, Clément Puget et Matthias Steinle est d'abord un bel hommage rendu à la personne et à l'œuvre de Marc Ferro par ses disciples, mais il a surtout l'originalité de découvrir un pan jusqu'ici peu étudié de son travail : son œuvre audiovisuelle (cinéma et télévision). On pouvait penser que l'implication de Ferro dans des réalisations filmiques était venue après sa reconnaissance comme historien et on apprend que c'est l'inverse : il n'avait pas encore soutenu de thèse et avait échoué à plusieurs reprises à l'agrégation quand il eut l'occasion de collaborer à un film de montage que devait réaliser Frédéric Rossif pour la télévision sur la Grande Guerre. Pierre Renouvin, son directeur de thèse, sollicité pour être le « conseiller historique » sur ce film, lui demanda de le remplacer. Rossif finalement « remercié » par la télévision, Ferro se retrouva seul aux commandes de ce projet avec la productrice et la monteuse, et il apprit ainsi « sur le tas » ce qu'étaient des images de cinéma et ce qu'on pouvait en attendre. Le passionnant entretien qui ouvre le numéro, mené par Jean-Pierre Bertin-Maghit en 2014 avec Marc Ferro, rapporte les étapes de cette initiation aux images du professeur d'histoire et doctorant qui le conduiront à la série « phare » de son activité télévisuelle, « Histoire parallèle ». Mais il conte du même coup combien un itinéraire de chercheur et d'auteur dans un registre assez différent d'une carrière académique standard, dépend de circonstances et d'occasions à saisir, de capacités à faire des compromis, ruser, saisir des opportunités au vol et parfois au bluff. Combien aussi des institutions comme la télévision (« la » télévision du temps de la chaîne unique puis des chaînes) et la production cinématographique sont versatiles, pusillanimes, aveugles bien souvent. Peu de ces projets qui eurent un succès soit foudroyant (*la Grande Guerre*) soit de très

longue durée (630 numéros d'*Histoire parallèle*) ont été si peu que ce soit anticipés par les responsables, les décideurs – quand ils ne les interdisent pas (*Lénine par Lénine*) ou n'en font modifier tel ou tel aspect. La verve bien connue de Ferro fait merveille dans cet entretien qui évoque personnes, personnalités, collègues, collaborateurs et autres sans fard ni précaution, maniant l'admiration comme la critique. Le tracé de cette carrière est une succession d'expériences, de tâtonnements et d'ajustements qui amènent, via ses réussites filmiques, à légitimer leur auteur dans le champ académique, tant les historiens à qui il a affaire sont épatés par les premiers films de compilation de Ferro (*la Grande Guerre*, *Lénine par Lénine*) : Renouvin, Labrousse, Braudel. De telle sorte que c'est sur la base de ses réalisations audiovisuelles qu'il est recruté à l'EHESS, avant même d'avoir soutenu sa thèse, et qu'il peut fonder une discipline nouvelle, fondée sur l'analyse des images comme « contre-analyse de la société » et la reconnaissance des sources filmées comme matériau pour l'historien. On pourrait à cet égard comparer Ferro à Jean Rouch dont la carrière d'ethnologue se nourrit de ses productions cinématographiques, lesquelles finirent par susciter, dans sa discipline, une méthodologie venue de cette pratique filmique.

- 2 Comme le dit Pierre Sorlin dans sa postface, si des historiens britanniques, danois, hollandais s'étaient déjà emparé du cinéma documentaire et d'actualités comme source historique (Boleslaw Matuszewski ne le préconisait-il pas dès... 1896 ?) et, dans le monde anglo-saxon, des sociologues (Tony Bennet, James Donald) s'intéressaient déjà aux fictions (ajoutons aussi des historiens de l'histoire culturelle comme Jeffrey Richards dès les années 1970), il n'en allait pas de même en France. Pourtant en 1961, l'Encyclopédie de la Pléiade consacrée à « L'histoire et ses méthodes » sous la direction de Charles Samaran – qui met son ouvrage sous la lumière du recueil des « témoignages » du passé – insistait sur l'existence, désormais, des « témoignages enregistrés » grâce à la photographie, au cinéma, au microfilm et aux machines parlantes [sic] et sur les ressources archivistiques que sont les « cinémathèques, discothèques, tenidlothèques [sic] (ou réserves de bandes magnétiques) » – avait confié un chapitre sur « Photographie et cinéma » à Georges Sadoul. Ferro innovait cependant en théorisant cette question sur la base de ses expériences concrètes de réalisation, de montage, de recherche d'archives filmées dont certaines sont hautes en couleur (auprès des Black Panthers par exemple) (1964-2006).
- 3 L'ensemble comporte quatre parties et de précieuses annexes (biographie, bibliographie et filmographie de Marc Ferro). La première est vouée à « L'historien au travail, [et] au travail avec l'historien » (outre l'entretien déjà cité, trois interventions de Jorge Novoa et Soleni Biscouto Fressato sur « Les formes filmiques de l'histoire », de Pierre Gauge, réalisateur ayant collaboré avec l'historien, et de Sébastien Layerle qui retrace la genèse du scénario du film *Pétain*, adaptation du livre homonyme de Ferro – dont il a été écarté dès l'origine, dit-il dans l'entretien – et les multiples aléas, rebondissements conduisant à l'accueil mitigé du film à sa sortie et à la faillite du producteur). La seconde partie s'intitule « Films unitaires, collections et séries documentaires : questions de formats » (avec des interventions de Matthias Steinle, Pietsie Feenstra, Martin Goutte – sur l'inattendue *Histoire de la médecine* que conçut Ferro avec Jean-Paul Aron –, Sylvie Dallet et Layerle – sur les projets non réalisés de Ferro et Gauge). La troisième partie porte sur le même corpus mais sous l'angle des « thèmes et contextes » – la Première Guerre mondiale, la montée du nazisme, la révolution russe, la question coloniale, la guerre d'Indochine et la question arménienne

(avec Laurent Véray, Kristian Feigelson, Sébastien Denis, Delphine Robic-Diaz, Astrig Atamian). La quatrième partie est entièrement consacrée à *Histoire parallèle* (avec Michèle Lagny, Régine-Mihal Friedman – sur Israël, naissance d’une nation –, Sheila Schvarzman – sur le débat Godard-Hobsbawn –, Alain Schifres et Pierre Sorlin, auxquels s’ajoutent deux entretiens menés par M. Steinle avec Louissette Neil, productrice et Didier Deleskiewicz, réalisateur, ainsi qu’avec Pauline Kerleroux, documentaliste). Toutes ces études et entretiens analysent et documentent le travail de Ferro de manière très fidèle aux préceptes de l’intéressé et se réfèrent beaucoup à ses propres déclarations qui sont nombreuses. Ni l’entretien ni l’introduction, ni l’une ou l’autre des contributions n’esquissent de perspective soit engagée, soit envisagée grâce à lui et au-delà de lui. On peut le regretter, cela eût enrichi ce volume.

- 4 Si l’on prend le numéro tardif d’*Histoire parallèle* qu’est « Autour et à propos du 1^{er} mai » (n° 561, 6 mai 2000) avec Jean-Luc Godard et Eric Hobsbawn, et qu’on le confronte aux expériences antérieures et aux réflexions de Ferro sur l’image, peut-on tirer une sorte de bilan de son entreprise ? À visionner cet épisode atypique de la série – puisque d’ordinaire Ferro ne reçoit qu’un invité, témoin ou historien, à la suite de la diffusion des actualités « parallèles » d’une date donnée –, on est frappé, au contraire, par la permanence d’attitudes, certes opposées, mais tout autant prédéfinies de la part des participants confrontés à des images et des sons. Hobsbawn, s’il a été un amateur et connaisseur de jazz et s’il lui a accordé une place dans son travail d’historien (*Rébellions – La résistance des gens ordinaires : jazz, paysans et prolétaires*, Aden, 2010) ne s’est jamais intéressé ni n’a recouru aux images dans son travail d’historien – qu’il s’agisse des *Bandits*, de *l’Ère du capital*, *l’Ère des Empires*, *Nations et nationalismes depuis 1780* ou des deux chapitres consacrés aux « arts » dans *l’Âge des extrêmes*, plutôt désolants. Il représentait donc, sur le plateau d’*Histoire parallèle*, l’antithèse de Godard pour qui le livre d’Hobsbawn, passé la couverture, ne contient « que du texte » tandis que dans le sien « il y a du texte mais beaucoup d’images : deux façons de raconter l’histoire ». Devant ces exclusions réciproques Ferro, soucieux de synthèse, dit à ses interlocuteurs qu’ils étaient « complémentaires », alors qu’elles signaient d’une certaine façon l’échec de sa démarche. Quand il travailla sur *la Grande Guerre*, il était parti de dix pages écrites par Renouvin, sur *Indochine 45* il devait « faire un film sans images », son *Lénine par Lénine* était fondé sur les écrits et les discours de Lénine, etc., ce qui ne l’empêcha nullement d’être attentif à « l’autre discours », celui des images, lesquelles apportent « d’autres informations que l’écrit » auquel elles doivent être confrontées (et réciproquement). Ainsi la découverte qu’il fait dans les actualités sur les manifestations de Petrograd en 1917 que les ouvriers en étaient absents car ils « voulaient l’autogestion. Ils s’en foutaient de la révolution politique », contrairement à ce que disait la doxa soviétique. Ou dans un *agitfilm* de 1918 ou dans *Dura Lex* de Koulékhov où « la fiction avanc[e] des hypothèses dont on ne parl[e] jamais nulle part ». A *contrario*, il reconnaît que l’image peut tromper, que tout film de montage est une « falsification parce qu’il implique un choix », car « tout ne vient pas de l’image », il faut faire « de constants allers-retours ». Dès lors, en dehors des images à décrypter au sens propre (comme celles des banderoles de manifestants), les documents iconiques, ce sont des images censées dévoiler sans le vouloir, par lapsus, une sorte d’inconscient collectif, qui se trouvent valorisées : la joie des Allemands le 11 novembre 1918 « persuadés qu’ils avaient gagné la guerre » par exemple.
- 5 Dans les défilés de la Place rouge du 1^{er} mai 1950, Godard voit la joie de la foule bon enfant tandis que les dirigeants sont tristes (bien qu’un plan rapproché de Mototov et

Staline les montre souriant et montrant du doigt quelque chose ou quelqu'un hors-champ). La foule, continue Godard, fait des gestes de la main, comme on le fait au départ ou à l'arrivée d'un train, tandis que les dirigeants font « le même geste qu'autrefois en Allemagne » (en fait ils agitent les mains et saluent la foule). Il apprécie qu'on s'approche des individus et dit qu'en prenant chaque visage un à un, on pourrait voir « dessous » « un inconscient joyeux ou enfantin », venu « de l'enfance de 1917 ». Hobsbawm dit de son côté que « ce qu'on ne voit pas mais qui est un fait, c'est que c'est la première fois depuis la guerre que Staline et le communisme avaient été intériorisés par le peuple russe à travers la terrible expérience de la guerre. C'est une manifestation sincère ». À l'inverse, tous deux récuse le film allemand tourné à Berlin : Godard y voit des « copies », de la tristesse, et Hobsbawm que l'on fait « semblant » car la situation était alors « minable » en RDA, alors que rien dans les images de ces deux documents ne permet de faire ces distinctions dictées par un savoir préalable, extérieur à ce qui est donné à voir. Chacun est resté dans son rôle et demeure la division du travail entre « l'artiste » qui « pressent », voire peut se montrer « prophétique » et le savant qui s'astreint à l'analyse des faits. Hobsbawm éclaire cependant plus le spectateur sur les documents visionnés que le cinéaste (S. Scharzman donne une version très personnelle de l'échange, ajoutant sa part d'interprétation).

- 6 Si Ferro a soulevé un immense « interdit » qui pesait dans la corporation historienne sur les images et ouvert un champ désormais largement travaillé, en sortant le document iconique soit de l'ignorance où on le tenait, soit de son caractère ancillaire, ne faut-il pas aujourd'hui insister sur le retour des procédures historiennes dans l'analyse des images, l'identification des sources, l'examen matériel des supports, la confrontation avec d'autres documents, la documentation sur les conditions de production, de tournage, les normes auxquelles obéissent les opérateurs, l'organisation sociale dont ils filment la mise en scène, le montage auquel on a procédé avant de diffuser les actualités et leur utilisation, etc. afin de progresser dans l'utilisation du cinéma comme « contre-analyse de la société » ?