



HAL
open science

Un historien, défricheur et médiateur devenu cinéaste face aux images de la première Guerre Mondiale

Laurent Véray

► **To cite this version:**

Laurent Véray. Un historien, défricheur et médiateur devenu cinéaste face aux images de la première Guerre Mondiale. *Théorème : travaux de l'IRCAV*, 2021, *L'Histoire en images. L'œuvre audiovisuelle de Marc Ferro*, 31, pp.163-171. <hal-03974111>

HAL Id: hal-03974111

<https://hal.science/hal-03974111v1>

Submitted on 2 Jun 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Un historien, défricheur et médiateur devenu cinéaste face aux images de la Première Guerre mondiale

Aujourd'hui, plus que jamais, le rapport à l'histoire passe par une sorte de mémoire filmique du passé. C'est surtout vrai pour les événements marquants du ^{xx}e siècle, notamment la Première et la Seconde Guerre mondiale qui ont été abondamment filmées. Les documentaires historiques diffusés par la télévision française, souvent conçus lors de dates anniversaires importantes, ont généralement pour ambition d'offrir à un large public une connaissance synthétique des avancées les plus récentes de la recherche. Ce qu'ils font, selon les cas, avec plus ou moins d'honnêteté intellectuelle et de talent. En fait, ces films ont pris ces dernières années une place conséquente en termes de volume de production. Pour leur réalisation, on fait presque toujours appel à des chercheurs, spécialistes du sujet traité. Mais cette collaboration entre les médias audiovisuels et les historiens ne date pas d'hier, et l'on oublie parfois le rôle pionnier joué à ce propos par Marc Ferro. Dans le monde des études cinématographiques et audiovisuelles, on sait que Ferro a marqué de son empreinte la réflexion sur les rapports entre le cinéma et l'histoire. Il a véritablement contribué à la mise en place d'un champ de recherche que ses disciples ont enrichi depuis cinquante ans. L'originalité de sa démarche tient au fait qu'il a permis de décloisonner la question, en s'intéressant à la façon dont l'historien pouvait se servir des images animées comme sources historiques, mais également les utiliser comme mode d'expression.

Dans le parcours atypique de Ferro, la Grande Guerre joue un rôle capital. Pourtant, tout commence par un hasard. Au fond, on pourrait dire que le point de départ se situe à la Bibliothèque de documentation internationale contemporaine (BDIC, aujourd'hui La Contemporaine). En 1963, alors qu'il prépare un doctorat sur la représentation de la révolution russe en France, Pierre Renouvin, son directeur de thèse, lui propose de devenir conseiller historique de Frédéric Rossif pour un documentaire sur la Première Guerre mondiale destiné à marquer le cinquantenaire du déclenchement des hostilités. Bien que travaillant uniquement sur des archives papier, Ferro accepte de se lancer dans l'aventure. Il se plonge alors dans les actualités filmées de l'époque. C'est pour lui un choc fantastique, déterminant pour la suite de sa carrière et de sa notoriété. Soudain, il prend conscience de la richesse et des caractéristiques propres de cette matière visuelle, entre autres en découvrant, à la Bundesarchiv à Coblenz, les images filmées à Berlin après l'annonce de l'armistice en 1918. Quarante-cinq ans plus tard, il s'en souvient encore :



Berlin fête l'armistice de 1918.

Ces images représentent l'allégresse, la joie de la foule qui lance des fleurs aux soldats de retour du front. Et c'est daté du 11 novembre 1918, c'est marqué. Incroyable ! Cela permet de comprendre ensuite la fureur et la désillusion quand les Allemands apprennent les clauses de l'armistice. Jamais on n'avait imaginé un 11 novembre aussi gai, fleuri et enthousiaste qu'à Paris, à Londres ou aux États-Unis. Alors j'ai amené chez Pathé Pierre Renouvin et Jacques Meyer, un ancien combattant qui a écrit beaucoup de livres sur 14-18, ils ont regardé et ont dit que j'avais fait une découverte formidable. Et c'est là que tout a démarré, à partir du moment où j'ai constaté que l'image ne dit pas exactement la même chose que l'écrit, ou du moins le dit autrement¹.

Les images révéleraient donc des situations sur les sociétés que les archives traditionnelles ne permettraient pas de saisir. À partir de ce constat débute une réflexion sur le cinéma et le film comme document historique dont les résultats sont publiés sous forme d'articles, entre 1968 et 1975, principalement dans la prestigieuse revue des *Annales*. Rossif ayant finalement jeté l'éponge, c'est Solange Peter et Marc Ferro lui-même qui composent *La Grande Guerre, 1914-1918. Der este Weltkrieg*, en 1964. À bien des égards, cette expérience est décisive pour l'historien. Elle est suivie par d'autres réalisations sur le même sujet, notamment trois dont il sera aussi question dans cette étude : *1918 : illusion d'une victoire* et *1918 : le dénouement*, un diptyque produit par l'Office national de radiodiffusion-télévision française et Pathé-Cinéma qui est diffusé sur la première chaîne les 11 et 22 novembre 1968,

et *1914-1918. Transformation de la guerre*, un épisode de la collection « Images de l'Histoire », produit en 1974 par Pathé-Cinéma et la Librairie Hachette, et destiné essentiellement à un usage pédagogique². Dans les deux premiers films, Marc Ferro intervient aux côtés du réalisateur Francis Caillaud, alors qu'il signe le troisième avec Pierre Gauge.

Dans *La Grande Guerre. 1914-1918. Der erste Weltkrieg*, Marc Ferro apporte au contenu toute la rigueur scientifique nécessaire à partir d'un texte de base rédigé par Pierre Renouvin. Ce film³, réalisé sous l'égide et sur l'initiative de Jean Sainteny, Ministre des Anciens combattants et victimes de la guerre, placé sous le patronage du comité national des deux anniversaires dirigé par l'historien Henri Michel, est une synthèse méthodique du conflit traité comme phénomène global. Les commanditaires, ainsi que Jacques Anjubault, directeur de production à la télévision française, voulaient une réalisation classique, se souvient Ferro, c'est-à-dire chronologique et assez académique au niveau de sa conception et de sa structure. Ce qui est le cas. Il n'en demeure pas moins vrai que, grâce au talent de la monteuse Denise Baby, et de Jean Wiener pour la musique, le film est plutôt réussi. En phase avec les exigences du discours historiographique de l'époque⁴, les causes, le déroulement et les conséquences du conflit sont analysés à partir de documents de natures variées (extraits de bandes d'actualité, photographies, lettres, affiches, tracts, articles de presse, cartes d'état-major...) et toutes sortes d'images, y compris de fiction (provenant entre autres de *Verdun, visions d'Histoire* réalisé par Léon Poirier en 1927), qui

¹ Entretien avec Marc Ferro, « De la BDIC à *Histoire parallèle* », in : Odette Martinez et Laurent Véray (dir.), dossier « Écritures filmiques du passé : archives, témoignages, montages », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 89-90, janvier-juin 2008, p. 147.

² Les films de la série, d'une durée moyenne de 13 minutes, sont disponibles en 16 mm sonore et en Super 8 sonore. Pour faciliter l'exploitation pédagogique, chaque titre est fourni avec un livret d'accompagnement de 24 à 32 pages.

³ Ce film, qui est une coproduction avec l'Allemagne, appartient à une série télévisuelle intitulée *Trente ans d'histoire*. Pour plus de détails, voir l'article de Matthias Steinle.

⁴ Sur ce point, voir Annie Kriegel, Marc Ferro, Alain Besançon, « Histoire et cinéma : l'expérience de la *Grande Guerre* », *Annales ESC*, n° 2, vol. 20, 1965, p. 327-336 ; et l'interview de Marc Ferro, dans *Matériaux pour l'histoire de notre temps* (op. cit.), où il évoque les conditions de travail sur ce documentaire.



Exode et évacuation des civils en 1914 (*La Grande Guerre*).

sont amalgamées pour compenser le manque causé par l'absence d'archives, car à l'époque, du fait de l'extrême violence et dangerosité du champ de bataille, le combat resta la plupart du temps infilmable. De même, des vues de manœuvres enregistrées pendant les hostilités sont sonorisées afin de donner l'impression d'assister à de vrais assauts. Beaucoup de ces images sont mal identifiées et/ou utilisées de façon erronée. Par exemple, les évacuations de civils par les Allemands en Picardie en 1916 sont montées en début de film pour illustrer l'exode de 1914. De même, pour représenter la bataille de Verdun qui occupe une place centrale dans le film, il est caractéristique qu'on ait choisi, entre autres, les plans exceptionnels – et très connus à l'époque de la guerre – de l'assaut saisi devant Dompierre durant l'offensive franco-britannique sur la Somme, offensive dont le film, du reste, parle peu. Cette tendance visant à associer des plans les uns aux autres en dehors de leur contexte de réalisation ne résulte pas seulement du manque de connaissances sur les images au début des années 1960, mais surtout de l'approche didactique du sujet, de la priorité accordée à la démonstration historique sur la matière visuelle qui lui sert de support. « La cohérence du propos ordonne le choix des images » déclarera plus tard Ferro⁵. On peut d'ailleurs noter que, par-delà les mutations historiographiques, les évolutions techniques, les clivages idéologiques, les thèmes et les éléments factuels retenus, pratiquement tous les documentaires historiques réalisés depuis lors présentent des traits communs avec ce type de représentation.

L'expérience de la Grande Guerre

Revenons à *La Grande Guerre. 1914-1918. Der erste Weltkrieg*. Il est intéressant de s'attarder sur les réactions que le film suscite dans la communauté des historiens en 1964, et de citer notamment « L'expérience de *la Grande Guerre*⁶ », un texte en trois parties signé par Annie Kriegel, Alain Besançon et Marc Ferro. Un article symptomatique des nouveaux enjeux soulevés par l'usage des images d'archives dans la transmission de l'histoire qui fait alors débat. Pour commencer, Annie Kriegel entreprend, de manière assez classique, une analyse érudite du film. Elle en souligne la réussite fondée, à son avis, sur le fait que tous les aspects, pas seulement militaires, mais aussi politiques, diplomatiques, stratégiques, psychologiques (pour les soldats et l'arrière) et économiques, ont été traités, qui

⁵ Déclaration de Marc Ferro, dans les *Cahiers du cinéma*, en 1975, republiée dans *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, coll. « folio/histoire », 1993, p. 69.

⁶ Annie Kriegel, Marc Ferro, Alain Besançon, « L'expérience de *la Grande Guerre* », *op. cit.*

plus est dans leurs dimensions internationales. Certes, elle signale quelques problèmes historiographiques : l'absence de prise de position quant aux origines du conflit ; l'insistance des auteurs à suggérer que cette « guerre civile à l'échelle de l'Europe » était « absurde » alors qu'elle fut perçue par les contemporains comme une nécessité absolue. Cependant, il est intéressant de noter qu'elle ne considère pas le film, comme c'est souvent le cas des historiens qui parlent du cinéma, comme relevant d'une médiocre concurrence avec l'écriture savante de l'histoire. Elle parle au contraire, dans le cadre du cinquantenaire, de « la meilleure contribution, pas seulement éducative, mais ayant valeur problématique, à l'histoire de la Première Guerre mondiale ». Plus intéressant encore, Kriegel insiste sur la spécificité, pour ainsi dire purement cinématographique, du montage qui mène de l'archive à l'écriture et fait surgir l'historicité :

On sait déjà le goût qu'ont les gens de notre époque d'être mis au contact direct des archives. C'est vrai pour les archives littéraires, c'est encore plus vrai pour les archives iconographiques et sonores. Mais, de même que des archives manuscrites, mises bout à bout, qu'elles proviennent d'un même fonds ou de dépôts multiples et contradictoires, ne font pas nécessairement un livre d'histoire, de même les archives iconographiques, mises bout à bout, ne font pas nécessairement un film historique. Il y faut une certaine alchimie (assez mystérieuse même quand l'auteur essaie de comprendre pour son propre usage les manipulations auxquelles il a procédé) et dont le secret est probablement dans l'interprétation – en quelque sorte le supplément d'âme – que l'auteur suggère – insuffle – par les moyens du tri, de la présentation, de l'ordre, de la mise en scène, de la hiérarchisation dans le temps et dans l'espace, du rythme dans lequel sont donnés à voir chaque document et toute la série de documents en eux-mêmes inertes. Eh bien – lance l'historienne pour conclure –, cette alchimie dont le succès est toujours au départ incertain, a cette fois merveilleusement réussi⁷.

Alain Besançon souligne pour sa part l'action vivifiante du matériau archivistique sur l'imagination du chercheur comme du spectateur. S'il n'écarte pas la nécessité d'un travail d'identification des sources iconographiques, pour séparer l'original et le faux, éviter les anachronismes, il avance que l'écriture filmique de l'histoire ouvre des perspectives inédites. Car il y a, dit-il, « un supplément d'information énorme qu'il faut attribuer tout bonnement à la supériorité du cinéma comme moyen de communication ». L'effet des images, reprend l'historien, ne se réduit pas à la reproduction de ce qu'elles représentent : « Le cinéma suscite une identification à l'homme qui est là, sur l'écran, hors de laquelle il ne peut y avoir de pleine compréhension. La participation à l'histoire que requérait Michelet, s'opère quasi automatiquement⁸. » À ce titre, il est intéressant de noter au passage que Besançon voit dans le film de Peter et Ferro la confirmation de la valeur historique des bandes d'actualité de 1914-1918, ces fragments arrachés à la réalité de la guerre, dont de nombreux observateurs, au premier rang desquels Ricciotto Canudo, avaient souligné l'incomparable qualité documentaire dès l'époque de leur tournage. Marc Ferro, de son côté, invite les historiens à se confronter à la réalisation de films afin de se rendre compte des spécificités liées à ce type d'écriture de l'histoire. Pourtant, il est amusant de constater, comme s'il s'agissait pour lui de se dédouaner, que des trois auteurs du texte publié par les *Annales*, il semble le plus prudent, insistant davantage sur les précautions à prendre. Il évoque ainsi la défaillance de la documentation, la difficulté de rédiger un commentaire, les nécessités du montage qui imposent d'importants aménagements à la composition du film. Il commente notamment les passages où les images d'archives sont absentes ou insuffisantes pour servir le discours historique :

⁷ *Ibid.*, p. 330.

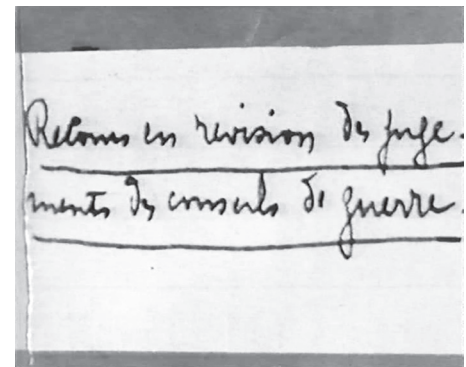
⁸ *Ibid.*, p. 335.

Substituer des gravures, estampes, etc. aux représentations animées est sans doute possible, mais le secours de ces bancs-titres est souvent illusoire. Ils coupent la cadence des images, en rendent la succession intolérable et ils ne sont utilisables que lorsqu'un montage-images englobe plusieurs plans fixes ; seule l'insertion d'une photographie ou d'une estampe au milieu de représentations animées donne – très rarement – des résultats valables pour le spectateur⁹.

Et pour illustrer son propos, Ferro prend l'exemple des mutineries de 1917 pour lesquelles, faute d'avoir trouvé des images, il a dû procéder à tout un détour, en utilisant d'autres documents, afin de signifier le ras le bol des soldats qui en fut la cause.

La prudence exprimée par le jeune historien apprenti cinéaste après ce coup d'essai l'honore. Mais l'histoire vue par Ferro est avant tout une affaire de passion, de conviction et d'engagement dans l'appréhension du passé. De sa confrontation avec l'extraordinaire matière visuelle de la Grande Guerre et de la Révolution russe va naître une vocation. Dès lors, il fait du cinéma l'élément principal de ses recherches. Ayant trouvé sa voie, il s'y consacra entièrement. Il est ainsi l'un des premiers historiens à s'intéresser prioritairement aux actualités, aux documentaires et aux fictions, comme agents et sources de l'histoire, prenant en considération la nature des images filmées, et leur apport en tant que document. Mais motivé par un fort désir de transmission, il est surtout le premier à s'en servir dans des réalisations audiovisuelles prolongeant ses travaux académiques ou ceux de ses collègues afin d'en élargir la portée. Selon lui, ces formes de médiation de l'histoire en faciliteraient la compréhension, de sorte qu'il collabore activement à des projets pour la télévision ou l'Éducation nationale. Pour cela, Ferro explore de nombreuses collections publiques ou privées dans le monde et visionne des milliers de mètres de pellicule afin de montrer les événements du passé, mais aussi d'en étudier les représentations et d'en révéler les spécificités. À l'époque, la démarche n'est pas fréquente. Son objectif est de toucher un large public à travers une interprétation historique des images donnant à voir et à comprendre l'histoire. En rassemblant des plans ou des séquences de provenances diverses, Ferro et ses collaborateurs cherchent à construire un tout historique cohérent, respectant la teneur des matériaux tout en faisant surgir des éléments signifiants du montage. C'est flagrant dans le diptyque sur l'année 1918.

Cette réalisation soignée, avec des choix musicaux judicieux et un formidable travail sur le son (par exemple, sur des images de foules en liesse à l'armistice sont mixés, avec des chansons et les hymnes des nations alliées, des ambiances et des bruits de manifestations de 1968), brosse un tableau de l'après-guerre très complet, abordant les questions militaires, politiques, sociales et économiques, et mettant en parallèle la situation de différents pays, vainqueurs et vaincus. Les aspects culturels sont également abordés : « Après avoir occupé



Carte animée, affiche de propagande et cahier de censure (*La Grande Guerre*).

⁹ *Ibid.*, p. 332.

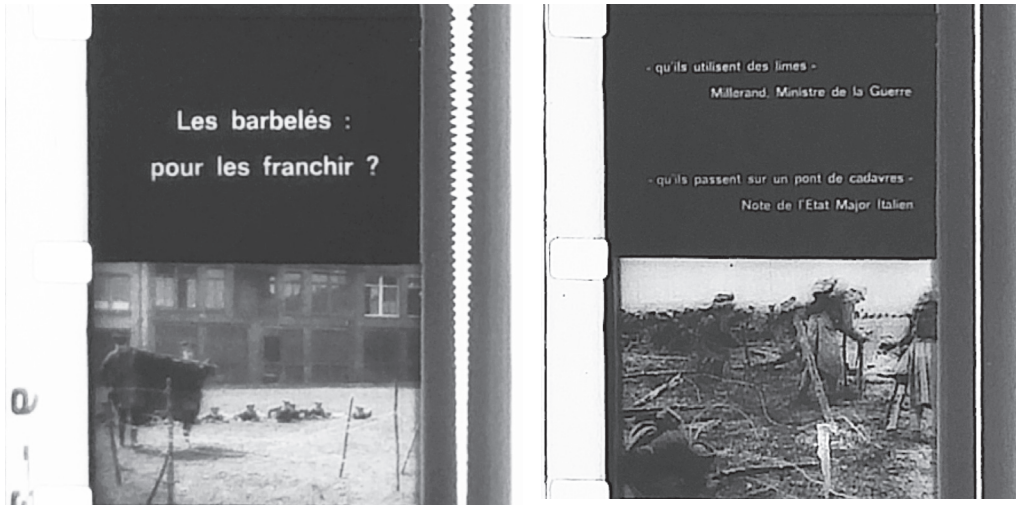


Un tableau de l'après-guerre : un patrimoine en ruines, Mistinguett et le défilé du 1^{er} mai à Vienne (*L'Année 1918*).

le devant de la scène pendant quatre ans, les généraux laissent la place à d'autres vedettes de ces années qui seront folles pour une minorité » annonce la voix *off*. L'esprit de parodie et le comique burlesque sont de plus en plus à la mode. Les loisirs de masse, comme le cinéma, prennent une importance qui va *crescendo*. Il est alors question de l'opérette Phi-Phi, de Mistinguett et de Charlot, mais aussi du jazz et des Girls acclamés par un public en quête de nouvelles sensations. Mais on passe brutalement de ces images de spectacles et de divertissement à celles des luttes du prolétariat, aussi bien en Europe qu'aux États-Unis. Le commentaire, bien que moins littéraire par rapport à certains essais documentaires contemporains, est finement écrit et lu. Le récit n'est pas continu, des plages sonores ou musicales laissent aux spectateurs le temps de regarder les images et les unes de journaux filmées en bancs-titres. Énoncé par la belle voix grave du comédien Jean Négroni, immédiatement reconnaissable et faisant penser aux films de Chris Marker, le texte livre des éléments historiques clairs et précis. Souvent, on sent que ce dernier a été rédigé à partir des images elles-mêmes.

Une démarche exploratrice et pragmatique

Un palier supplémentaire dans l'expérimentation formelle est franchi avec *1914-1918. Transformation de la guerre*. Un film court, sobre et efficace. Ferro le distingue d'ailleurs des autres épisodes de la collection « Images de l'Histoire », en affirmant qu'il a été réalisé dans l'esprit des *Annales*. Et il est vrai que cet historique de la façon de faire la guerre en France au début du xx^e siècle est moins didactique que les œuvres précédentes. C'est un film d'historien qui confronte le discours des images à celui des textes. En effet, des cartons, comme au temps du muet, comportant des citations de personnalités politiques ou militaires de l'époque, sont insérés dans le montage. Leurs déclarations sur les choix stratégiques sont démenties par les faits relatés et s'avèrent absurdes au regard de l'histoire telle qu'elle est expliquée dans le film. Une démonstration implacable que Ferro appelle « le contrepoint tragique de la société mystifiée ». La guerre telle qu'on l'avait imaginée avant 1914 était une guerre imaginaire. Les offensives allaient échouer. Tapis dans les tranchées, les soldats devaient s'enterrer pour survivre. Alors, la guerre des effectifs ferait place à la guerre industrielle, à la guerre totale. « Tout pour la guerre, à l'avant et à l'arrière » insiste le commentaire avant d'ajouter en guise de conclusion : « En 1914, on répétait 1870, en 1918, on répète déjà



Le texte et l'image (1914-1918. *Transformation de la guerre*).

« Les barbelés : pour les franchir ? "Qu'ils utilisent des limes" Millerand, Ministre de la culture / "Qu'ils passent sur un pont de cadavres" Note de l'Etat Major italien »

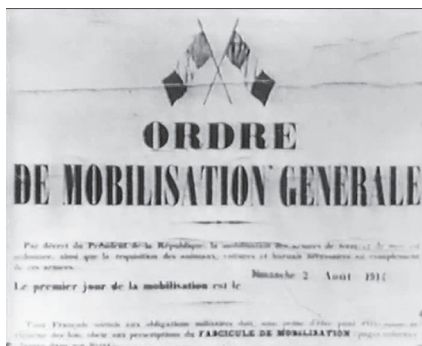
1940 ». Puis le film se termine par des vues aériennes impressionnantes du champ de bataille¹⁰ et des plans de blessés et de cadavres gisant sur le sol.

La grande originalité de Ferro tient par conséquent à sa démarche exploratrice, son approche pragmatique qui évolue de film en film. Durant les années 1960 et 1970, il forge sur le tas une méthode d'analyse des images d'actualité en découvrant des corpus sur lesquels il travaille pour la réalisation des films de vulgarisation historique auxquels il participe. Le foisonnement des archives cinématographiques de la Grande Guerre le surprend et nourrit son inspiration. Simultanément, et c'est sans doute le plus remarquable, ces images stimulent sa réflexion. Ainsi, celles des cortèges de manifestants dans les rues de Petrograd en février-octobre 1917, ou celles déjà citées du retour des troupes allemandes à Berlin en novembre 1918, l'amènent à formuler de nouvelles hypothèses qu'il développe ensuite dans ses livres. Il va même, à ce propos, jusqu'à parler de « petite révolution historiographique ». Il est vrai que l'analyse de la situation allemande au moment de la demande d'arrêt des hostilités en octobre 1918 est très pertinente : « Hindenburg et Ludendorff imposent au pouvoir civil d'abandonner la lutte. Néanmoins l'extrême droite inventera plus tard la légende du coup de poignard dans le dos selon laquelle les vaillantes armées du Kaiser auraient été trahies par l'arrière » dit le commentaire de *L'Année 1918 : le dénouement*. Bien plus tard, des historiens, à l'instar de Gerd Krumeich, s'appuieront sur d'autres sources pour confirmer ces interprétations novatrices. Tous les recours aux images sont valables et légitimes, affirme Ferro¹¹, à condition qu'ils s'accompagnent d'une analyse des images elles-mêmes et du contexte dans lequel elles ont été produites. Et l'historien propose dès 1976 de décliner sa méthodologie sous trois aspects : la critique d'authenticité (s'agit-il d'une prise de vue sur le vif ou d'une reconstitution ?), la critique d'identification

¹⁰ Il s'agit d'un extrait du film *En dirigeable sur les champs de bataille* (1919). Prises de vue Lucien Le Saint et Camille Sauvageot, co-production Albert Kahn et Section cinématographique de l'armée.

¹¹ Marc Ferro, « La critique des documents d'actualité », 1976, texte repris dans *Cinéma et Histoire* (nouvelle édition refondue), Paris, Gallimard, 1993, p. 110.

(rechercher l'origine du document, le dater, identifier les personnages et les lieux, interpréter le contenu) et surtout la critique d'analyse (étude des conditions de production, de réalisation et de réception). Cependant, les déductions visuelles de Ferro n'ont pas toujours été justes. Débordé par son enthousiasme face aux images, il a parfois fait fausse route, ce qui est en quelque sorte le propre des défricheurs. L'exemple le plus criant à cet égard concerne *La Grande Guerre. 1914-1918*, lorsque l'historien prétend, après un examen détaillé des bandes tournées au mois d'août 1914, que la mobilisation avait été accueillie avec enthousiasme : « On savait déjà, et les archives cinématographiques le confirment, qu'en 1914, les soldats partirent à la guerre la fleur au fusil, pleins d'illusions, fort loin d'imaginer ce que l'avenir leur réserve¹² ». Or, s'il est indéniable que ces images existent et que ce qu'elles montrent a bien existé, il faut rester prudent dans leur interprétation. Dix ans plus tard, Jean-Jacques Becker, après une étude minutieuse des rapports préfectoraux conservés dans les archives départementales, montra de manière irréfutable combien le constat de Ferro était trompeur. Ces quelques mètres de pellicule représentant des soldats euphoriques dans les gares parisiennes, au moment du départ des premiers trains pour le front, ne donnent en réalité qu'une vision superficielle, pour ne pas dire erronée, de l'état d'esprit qui régnait en France au moment de l'entrée en guerre.



Un départ « fleur au fusil » ? (*La Grande Guerre*)

On retrouve un autre cas en 1975, lors d'un entretien avec les *Cahiers du cinéma*, dans lequel Ferro parle de caméras automatiques allemandes placées sur le parapet des tranchées qui auraient enregistré d'inoubliables images de soldats français ou anglais se faisant faucher par les mitrailleuses. Or, de telles caméras n'ont jamais existé. Et les plans donnant à voir des assauts de face sont des reconstitutions datant des années 1920 et 1930. Ceux qui figurent dans *1914-1918. Transformation de la guerre*¹³, juste avant le générique et à la fin du film, sont des extraits de *Der Weltkrieg (La Guerre mondiale)*, un documentaire en deux parties avec des reconstitutions fictionnelles réalisé par le cinéaste allemand Leo Lasko en 1927, et de *All Quiet on the Western Front (À l'Ouest, rien de nouveau, 1930)* de l'Américain Lewis Milestone. Ferro et Gauge ont utilisé ces extraits de films spectaculaires, sans les contextualiser, probablement parce qu'ils en ignoraient l'origine exacte. La voix *off* du narrateur précise néanmoins que ces images ont été tournées après coup, sur les lieux mêmes de la bataille. Des images, il est vrai, qui, par bien des aspects, s'apparentent à la réalité des combats telle qu'elle fut décrite par les soldats. Très clairement, l'historien n'a pas toujours

¹² Marc Ferro, *La Grande Guerre 1914-1918*, Paris, Gallimard, nouvelle édition, 1990, p. 29.

¹³ Sur ce film, voir les extraits du livret reproduits en annexes, p. 269-270.

appliqué aux plans utilisés dans les films dont il fut l'auteur les critiques d'authenticité et d'identification qu'il avait pourtant mises au point peu de temps avant. Peut-on le lui reprocher ? Il ne semble pas, dans la mesure où, à ce moment-là, personne n'avait une connaissance précise des conditions de tournage des vues d'actualité de la Grande Guerre. Il faut ici rappeler que les cinémathèques, en France et à l'étranger, étaient beaucoup moins bien organisées qu'aujourd'hui et que les collections étaient souvent mal inventoriées. Par conséquent, dans ces conditions, il était difficile d'identifier avec précision toutes les images, de faire la part des choses malgré les précautions prises. Du reste, le problème n'était pas nouveau. Tous les auteurs de films de montage, comme on disait dès les années 1930, c'est-à-dire composés de *stock-shots*, y ont été confrontés et leurs réalisations sont truffées d'erreurs du même genre¹⁴.

Ce qui frappe en premier lieu, en regardant les films sur la Grande Guerre pour préparer cette étude, c'est la qualité et la diversité des plans qui ont été retrouvés et soigneusement sélectionnés dans diverses institutions : ECPA, Pathé Cinéma, Société nouvelle des établissements Gaumont, collection Kahn de la ville de Paris, Associated british Pathé (Londres), National Film Archives (Londres), Imperial War Museum, Bundesarchiv à Coblenz, Staatliches Filmarchiv de la RDA, Hearst Metronome News à New York, Sherman Grinberg Film Libraries à Hollywood, Archives cinéma (URSS), Sovexport, Comité d'état de la radio et de la télévision soviétique, Sveriges radio (Stockholm). En outre, la démarche de Ferro, qui se caractérise par la combinaison d'une lecture historique du film avec une lecture cinématographique de l'histoire, transparait fortement. Là où l'historien cinéaste innove également, c'est dans la prise en considération de la valeur émotionnelle des images, de leur capacité unique à créer du lien social au moment de leur diffusion, aujourd'hui comme hier. Il reprend ainsi en les prolongeant, sans que l'on sache du reste s'il les avait lues, les intuitions de Siegfried Kracauer et de Walter Benjamin sur la part de non-voulu, de non-perçu, de non-prévu dans les prises de vues. Un film, dit Ferro, quel qu'il soit, est toujours débordé par son contenu, il peut révéler des aspects ayant échappé à ceux qui l'ont enregistré. Ce sont les fameux lapsus des images. Étant entendu que Ferro s'intéresse également, à travers l'analyse qu'il fait des films, aux liens qui unissent le passé au présent. Une telle démarche, pratique et sensible, ce qui ne veut pas dire dénuée de méthode et de pertinence, reste encore de nos jours une démarche essentielle. À l'heure du multimédia et de la profusion des images numériques, il serait bon de ne pas l'oublier.



Un assaut filmé de face (1914-1918.
Transformation de la guerre).

¹⁴ Pour un historique des différentes formes d'appropriation des images d'archives, entre documentaires, fictions et réalisations expérimentales, voir Laurent Véray, *Les Images d'archives face à l'histoire. De la conservation à la création*, Paris, Scérén CNDP-CRDP, 2011.

Le cinéma au prisme de l'histoire

Les laboratoires « Cinéma et Histoire »



19 - 20 - 21 mai 2010

EHESS : 105 boulevard Raspail, 75006 Paris
MSH Paris Nord : 4 rue Croix Faron, 93210 La Plaine St-Denis

Affiche du colloque « Les laboratoires Cinéma et Histoire » (2010).
Programme complet en ligne (voir note 2).