



**HAL**  
open science

## Marc Ferro : un historien et les images

Jean-Pierre Bertin-Maghit

### ► To cite this version:

Jean-Pierre Bertin-Maghit. Marc Ferro : un historien et les images. Théorème : travaux de l'IRCAV, 2020, 31. <hal-03957810>

**HAL Id: hal-03957810**

**<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-03957810v1>**

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.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

## Un historien et les images, entretien avec Marc Ferro<sup>1</sup>

*Jean-Pierre Bertin-Maghit (J-PB-M)* : Nous allons partir de ta filmographie. À propos de *La Grande Guerre*, ton premier film, sorti en 1964, tu parles toujours d'un concours de circonstances. Pourrais-tu l'expliquer ?

*Marc Ferro (MF)* : En 1962, je préparais avec Pierre Renouvin ma thèse sur *L'Opinion publique en Europe devant la Révolution russe*. Un jour de 1963, il me dit qu'une série<sup>2</sup> de films sur les deux guerres mondiales est en projet. Il doit intervenir sur la première série, mais l'image, il ne sait pas trop ce que c'est, comment ça se présente... Il m'a donc proposé de prendre sa place et de devenir le conseiller historique du film. Je lui ai répondu : « Oui Monsieur. » D'abord, Renouvin était mon directeur de thèse et je l'aimais beaucoup. Puis, il m'appréciait, ce qui comptait vraiment, d'autant que j'avais été collé à l'agrégation et qu'être apprécié par le maître des études historiques en France sur l'époque contemporaine ne pouvait que m'inciter à accepter.

C'est ce que j'ai fait, sans trop savoir ce dont il s'agissait. Je devais rencontrer Frédéric Rossif, le cinéaste chargé de la réalisation, pour savoir ce qu'il attendait d'un « conseiller historique ». Par hasard, j'avais visionné quelques mois auparavant son très beau film de montage *Mourir à Madrid*<sup>3</sup>. À l'époque, je ne voyais pas bien ce qui différenciait un « film de montage » de n'importe quel autre film, mais j'avais aimé ce film-là et devenir le conseiller historique d'un cinéaste m'intéressait. J'ai donc rencontré cet homme, très droit, très actif, très sympathique, de grande qualité – mais autoritaire. Il me dit : « Voyez Ferro, j'aurais besoin de vous, et la première question est : à quel moment les soldats français ont-ils changé la couleur de leur uniforme ? Ils étaient bleu et rouge, au début. [*Je le lui indique.*] Et leur fusil ? Quand a-t-il été changé ? Et le 75, quand est-il entré en fonction ? »

J'ai tout de suite compris qu'être un « conseiller historique », c'était être une sorte de dictionnaire d'informations, capable de fournir des réponses sur des points de détail. Mais comme Rossif était un homme intelligent, j'ai eu plaisir à bavarder avec lui de la Grande Guerre et je me suis dit qu'il me poserait peut-être des questions plus théoriques, plus politiques, plus historiques que cette information ponctuelle.

<sup>1</sup> Pour la transcription de cet entretien, mis en forme par Catherine Schapira, Marc Ferro et Jean-Pierre Bertin-Maghit ont choisi de conserver le style oral de leur discussion. L'entretien a eu lieu à Saint-Germain-en-Laye le 5 juillet 2014.

<sup>2</sup> NDE : Précisons que Marc Ferro et Jean-Pierre Bertin-Maghit ne suivent pas nécessairement, au long de l'entretien, la distinction entre « série » et « collection » que Marc Ferro ne formule qu'en fin de dialogue et que nous avons retenue par ailleurs dans le volume. Nous avons préféré conserver leurs propres termes, mais en adaptant la typographie à notre typologie (séries en italiques, collections entre guillemets).

<sup>3</sup> *Mourir à Madrid*, réal. Frédéric Rossif, prod. Nicole Stéphane, France, 1963.

De façon insolite, le courant est passé entre nous et, huit jours après, nous faisons une sorte de jeu : il m'a demandé si je connaissais les archives du cinéma.

« Un peu, quand même.

– Quand voit-on Mussolini de dos sur une voie ferrée ?

– En 1945.

– Ah ! Vous avez gagné ! »

C'est donc par ce biais cinématographique que nous avons sympathisé, puis il m'a informé qu'il ne faisait pas le film : « C'est des cons à la télé ! Ils me demandent ceci, ils me demandent cela. Alors, salut, débrouillez-vous ! Au revoir. J'ai été heureux de vous rencontrer. » Je ne l'ai revu que deux ou trois ans après. Du coup, je me suis retrouvé entre les mains de la productrice, Solange Peter. Tout éperdue de ne pas avoir son Rossif (avec qui elle réalisait une émission sur les animaux<sup>4</sup>, suite de montages très bien faits accompagnés de musique), et ne me connaissant évidemment pas – d'ailleurs je n'avais encore rien écrit –, elle m'avertit qu'elle n'y connaissait rien en histoire et ajouta : « Et puis même en cinéma, je n'y connais rien non plus. C'est Denise Baby, la monteuse, qui va faire ce qu'il faut. Moi, je suis plutôt une organisatrice, voyez-vous ? Un film, c'est compliqué. » Elle m'a donc expliqué les archives, les tournages... et on a démarré !

Rossif n'étant plus là, je me suis retrouvé être l'auteur virtuel du film. J'ai pris un résumé de la Première Guerre mondiale de dix pages écrit par Renouvin et je me suis dit : « bon, d'abord les causes, Sarajevo, etc., il me faut des documents ». Je me suis fait un pense-bête des lieux, des événements... quelque chose de totalement primaire pour débiter. Nous avons donc cherché des documents sur Sarajevo, sur la mobilisation, les résistances, les meetings... Cela a pris un certain nombre de mois, mais, sans aucun doute, ma connaissance de cette période me rendait crédible auprès de l'équipe : Solange Peter

comme la monteuse voyaient bien que j'identifiais les documents, que je pointais les erreurs. Je connaissais un peu mon boulot, puisque travaillant depuis trois ans sur la Révolution russe, donc sur les années 1914-1917, j'avais une connaissance des faits assez pointue. Je me suis très bien entendu avec la monteuse surtout, mais aussi avec la productrice qui gérait le film et me donnait plutôt des instructions. Par exemple, si elle me demandait où il fallait se rendre, je répondais « à Coblenz », car je pensais que les archives allemandes ne devaient pas se trouver à Berlin puisque l'Allemagne était à l'époque divisée Ouest-Est. Bref, je jouais le pilote, j'apportais mon savoir, et elle était la génératrice du projet. Au bout de quelques mois, nous avions des centaines et des centaines de mètres de film en magasin.

*J-PB-M* : Le réalisateur n'avait donc pas été remplacé ?

*MF* : C'est moi qui jouais ce rôle et, en fin de compte, mon nom est apparu au générique comme celui de « l'auteur ». Ce n'était que justice même si, juridiquement, j'étais « conseiller historique » et que, selon la vieille tradition, étaient « auteurs » ceux qui faisaient le commentaire. En l'occurrence, c'était Jacques Legris, un journaliste à la télévision (dont il était l'un des directeurs ou sous-directeurs) et un romancier, Paul Guimard. Mais Guimard<sup>5</sup>, comme tous les commentateurs, n'intervenait qu'une fois le film construit et monté, pour adapter le « monstre », cette sorte de résumé du commentaire non encore ajusté aux images et que j'avais écrit.



Générique de fin de *La Grande Guerre*.

<sup>4</sup> Frédéric Rossif a créé et réalisé l'émission de télévision *La Vie des Animaux* (1952-1966) avec Solange Peter.

<sup>5</sup> Écrivain et journaliste, Paul Guimard (1921-2004) a reçu en 1957 le Prix Interalliés pour *Rue du Havre* et en 1967 le Prix des libraires pour *Les Choses de la vie*, dont l'adaptation au cinéma par Claude Sautet et Jean-Loup Dabadie a reçu le prix Louis Delluc en 1970.

*J-PB-M* : Il est noté que le texte historique de base est de Pierre Renouvin.

*MF* : En effet, je suis parti de ce texte de dix pages dû à Renouvin. Mais, sans lui manquer de respect, ces dix pages n'avaient pas assez de substance pour faire un film de trois heures. Même son gros ouvrage sur la crise de 1914-1918 paru aux Presses universitaires de France<sup>6</sup> n'était pas d'une grande aide. Mais il avait écrit ce qu'on fait pour tout projet cinématographique à la télévision ou au cinéma : un synopsis de quelques pages. On ne vous demande pas deux cents pages ! Je m'en suis servi, tout en sachant par cœur ce qu'il contenait.

*J-PB-M* : C'était donc pour une chaîne télé ?

*MF* : C'était destiné à « la » télévision puisqu'il n'y avait alors qu'une seule chaîne. On avait prévu que cela passerait « peut-être » au cinéma, mais tout le monde était sceptique, car le producteur Jacques Anjubault jugeait qu'un film d'archives n'intéresserait personne. En réalité, annoncer qu'un projet est destiné au cinéma (alors qu'il l'est pour la télévision) permet d'obtenir de meilleurs crédits et de demander des documents en 35 mm et pas seulement en 16. Le film est ensuite sorti en salles, mais c'est une autre histoire.

*J-PB-M* : Est-ce parce qu'on t'a connu avec *La Grande Guerre* qu'on t'a demandé par la suite de faire *Indochine 45* (1965) ou *Chronique d'une paix manquée* (1966) ?

*MF* : Absolument. *La Grande Guerre* a connu un vrai succès. Mais il faut dire comment, car à l'époque mes collègues profs ne regardaient pas la télévision. D'ailleurs, comme l'appelaient mes élèves du lycée Rodin dans les années 1960, on disait « la télé ». C'est amusant de penser qu'en 1962 aucun prof, pas plus moi d'ailleurs, n'avait la télé chez soi. C'était une distraction populaire, pas destinée aux gens cultivés ! Néanmoins, le succès du film ayant débordé le strict cadre de la télévision – puisque sa coproduction franco-allemande lui a valu de passer en même temps en Allemagne *et* en France – la télévision avait apprécié. Un film franco-allemand de deux heures et demie sur la Grande Guerre passant en même temps dans les deux pays l'a fait connaître au monde cultivé, au monde instruit. Et ce succès public et dans la presse, en France comme en Allemagne, a donc incité les gens de la télé à continuer.

*J-PB-M* : Y avait-il déjà un formatage ? As-tu reçu des instructions ? T'a-t-on imposé un cahier des charges, comme c'est le cas maintenant selon l'heure du passage du film : *prime time* ou seconde partie de soirée ? Devais-tu te soumettre à ce genre de contraintes ?

*MF* : Non. La seule obligation, vu qu'il s'agissait d'une coproduction franco-allemande, fut d'avoir un collègue allemand auquel, en tant qu'auteur, je soumettrais mes choix, l'organisation du film, etc. J'ai donc rencontré plusieurs fois pour qu'il consulte mon découpage, mon « scénario » si j'ose dire, le Pr Eckert, enseignant dans je ne sais plus quelle université [Brunswick, nde] et dont le nom figure au générique.

*J-PB-M* : La filmographie mentionne : « avec l'aide d'Ernst Weisenfeld de la télévision allemande ».

*MF* : Weisenfeld était le « vrai » coproducteur allemand détaché, comme l'était Anjubault, directeur de production documentaire. Il était mon interlocuteur direct, mais l'interlocuteur « scientifique » était le Pr Eckert, cependant beaucoup moins présent.

*J-PB-M* : Apparaissent aussi les noms de Jacques Meyer et Pierre Huber.

<sup>6</sup> Pierre Renouvin, *La Crise européenne et la Grande Guerre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962 [4<sup>e</sup> édition, 1948].

MF : Là, c'est autre chose. À cette époque, je pensais qu'étant né en 1924, je ne pouvais faire un film sur la guerre de 1914 sans l'œil d'un témoin qui non seulement l'aurait faite, mais serait également un connaisseur des événements. J'avais lu, à l'occasion, le livre de Ducasse, Meyer et Perreux, *Vie et Mort des Français pendant la Grande Guerre*<sup>7</sup>, paru chez Hachette. Il ne traitait pas de la vie quotidienne, mais comme c'était un bon livre et que je tenais à m'entourer de conseils de témoins, j'ai demandé à Jacques Meyer de bien vouloir venir me « contrôler ». Autrement dit, contrairement à ce qu'on croit aujourd'hui, à savoir que l'histoire par « en bas » serait née en 1980 avec de nouveaux historiens, plus jeunes que moi ou que celui qui m'interroge, l'histoire par « en bas », j'y avais pensé tout de suite ! Je tenais à ce que, pour parler de la Grande Guerre, il y ait quelqu'un qui avait été dans les tranchées et à n'être pas seul face à mes archives écrites ou cinématographiques. Jacques Meyer a joué très gentiment ce rôle. C'était un homme énergique qui, ravi de participer au film, ne l'a pas « contrôlé », mais il est venu plusieurs fois voir ce qui se faisait et a toujours été de très bonne compagnie et de bon conseil.

J-PB-M : La rencontre entre un historien et un témoin est parfois difficile, dans la mesure où le témoin n'a de réalité que son vécu, c'est-à-dire un espace assez réduit de l'événement, alors que l'historien a plutôt une vue d'ensemble.

MF : Et des concepts, aussi.

J-PB-M : Et des concepts. Donc ce mariage s'est bien effectué ?

MF : J'ai tout de suite senti qu'il aurait été présomptueux de m'autoriser à me passer de témoins alors qu'il y en avait. La présence de Jacques Meyer a donc été très enrichissante pour moi. J'avais lu ses livres, évidemment, mais son œil m'était utile pour ne pas me fourvoyer.

J-PB-M : Et inversement, lui, acceptait-il aussi ta vision de l'histoire ?

MF : Absolument ! Nous nous sommes souvent revus après et j'en ai été très heureux... Mais là, je tiens à m'adresser de façon un peu perverse aux petits camarades pour rappeler à ceux qui prétendent avoir découvert l'histoire par « en bas », depuis vingt ans, avec des lettres de soldats et tout ça, que c'était déjà dans *La Grande Guerre* et dans un mémoire de Jean-Noël Jeanneney [rires et « dont acte », dit Jean-Pierre Bertin-Maghit].

Je voudrais ajouter deux mots sur *La Grande Guerre*. En faisant ce film, j'ai découvert une chose : j'avais le Renouvin comme base, j'avais aussi les livres de Meyer, mais en allant aux archives françaises, allemandes, anglaises, italiennes, autrichiennes, américaines – pas les russes à l'époque –, j'ai vu des scènes dont je n'avais pas idée ! Et ça m'a causé un choc ! La plus fantastique de ces scènes se trouvait dans les archives allemandes : c'était cette image du 11 novembre 1918 montrant les Allemands *certain*s d'avoir gagné la guerre ! Ce plan, tiré d'une séquence qui se trouve à la fin de *La Grande Guerre*, a bouleversé Renouvin, Eckert et tout le monde. Personne n'imaginait combien grande fut l'illusion des Allemands à l'annonce de l'Armistice : ils croyaient avoir gagné... Et les images le prouvent. Cela a été une révélation, car ces images révélaient une méprise sur le sens des événements qu'on n'avait pas identifié dans les ouvrages sur la guerre. Ceux de Renouvin ou d'autres disaient la grande contrariété des

Allemands qui trouvaient les clauses de l'Armistice très dures alors que leur territoire n'avait pas été envahi : tout cela est vrai, mais de ces lignes ou de ces livres ne jaillissait pas *la colère* qui va animer ensuite les nationaux-socialistes et nourrir

<sup>7</sup> André Ducasse, Jacques Meyer et Gabriel Perreux, *Vie et mort des Français, 1914-1918*, présentation par Maurice Genevoix, Paris, Hachette, 1959.

le nationalisme allemand. Seule l'image en rend compte, qui les montre découvrant les clauses de l'Armistice. Sans parler de Versailles, après. Pour moi, découvrir que l'image dit des choses qui ne sont pas dans les textes écrits a été le premier choc.

Le deuxième choc, plus banal mais très porteur, événementiel, si je peux dire, a eu lieu quand j'étais sur 1917 : j'étudiais les causes de l'intervention américaine et j'ai pu lire, dans les archives publiées, les lettres qu'Allemands et Américains s'envoyaient, début 1917 à propos de la guerre sous-marine, du blocus. Lettres fort peu amènes où l'on s'insultait et s'injurait. Or voilà que dans les archives américaines de février ou mars 1917, un petit sujet de deux minutes, intitulé *Départ des diplomates allemands des États-Unis à cause des incidents diplomatiques*, montrait ce départ : des officiers américains viennent chercher les Allemands pour les accompagner au bateau après la rupture des relations diplomatiques. Et que voit-on ? Allemands et Américains se saluent gentiment, se faisant des grâces et des politesses (c'est muet bien sûr), bref se comportant comme s'ils s'invitaient à une partie de bridge ou se quittaient le temps des vacances. Rien ne transparait de la violence des lettres écrites par ces *mêmes* personnages ! Il m'est alors paru évident que l'histoire de la guerre par les diplomates, ce n'est pas l'histoire de la guerre par les combattants ni l'histoire de la guerre par des neutres. Il y a toutes sortes de versions – ce que j'ai appelé plus tard « l'histoire plurielle » : plusieurs regards sur la guerre, totalement différents. Et j'ai retrouvé ça partout. J'ai compris que je devais veiller au comportement des officiers par rapport aux soldats, à celui des officiers par rapport aux membres du gouvernement quand ceux-ci rendaient visite aux armées. D'un seul coup s'est ouvert ce champ d'une diversification des regards sur le même événement, ce qui a provoqué un « bond dans ma tête » sur la manière de faire de l'histoire. Je dois dire que ce fait a constitué le fondement de mes réflexions sur le cinéma et son approche nouvelle de l'analyse historique.

*J-PB-M* : Tu as précédé ma question : est-ce cette pratique de la production documentaire qui t'a permis de mettre en place ta réflexion théorique sur le rapport cinéma/histoire ?

*MF* : Au départ, ce n'était pas le rapport cinéma/histoire, c'était le fait que l'image apporte *d'autres* informations que l'écrit : d'une autre nature ou bien, sur le même champ, de natures différentes en puissance ou en signification. C'est tout. Le problème de la relation « Cinéma et Histoire » n'est venu qu'après.

*J-PB-M* : Quel rôle a joué la monteuse Denise Baby dans cette prise de conscience de l'écriture de l'histoire par le film ? Tu parles d'elle avec émotion, preuve qu'elle a dû compter pour toi.

*MF* : Denise Baby a été mon « professeur de cinéma ». Je ne savais pas lire les images. Je les regardais d'un œil innocent, sans posséder de technique de regard. C'est venu petit à petit, mais il y a eu un moment stratégique. Elle me disait par exemple : « Pourquoi l'ont-ils datée "juillet 1917", il n'y a pas de feuilles ! C'est donc l'hiver. » Déjà, la classification des images par le paysage ! Pourquoi y aurais-je pensé ? Denise me faisait en passant des réflexions qui m'indiquaient une manière de regarder : « Ah ça, ça a été tourné après, me disait-elle, ça n'a pas été tourné sur le moment. » Je lui demandais pourquoi. « Parce que c'est "régulier". Or, à la guerre, au moment d'une attaque, ce n'est pas régulier : on avance, on s'arrête, on parle. Là, c'est régulier. C'est donc une caméra qui a "glissé". » Ainsi apprenais-je tout



Liesse berlinoise à la signature  
de l'Armistice (*La Grande Guerre*).

doucement de petites choses, des détails. Une autre leçon s'est donnée le jour où nous parlions de la paix de Brest-Litovsk. Faisant mon Trissotin, je lui avais dit : « Le problème avec Brest-Litovsk, c'est que les bolcheviks veulent que la négociation dure pour que les soldats russes aient le temps par leur propagande d'enrégimenter les Allemands, afin de les amener à des fraternisations et à des manifestations pour la paix. Ils se sont arrangés pour rompre les négociations, les reprendre, les rompre à nouveau, puis les reprendre... pour que ça dure. Alors il faudrait montrer Trotski qui arrive et puis repart, puis Kamenev qui arrive et repart ; montrer qu'il y a eu plusieurs négociations dont la fonction était de durer et pas d'obtenir plus ou moins.

« – Ah, c'est ce que tu veux, Marc ? – me dit-elle en riant.

– Oui. Pourquoi ? Ça te choque ?

– Non, non, non, ça ne me choque pas. Je vais faire ce que tu veux. »

Et elle m'a monté ça, comme je viens de le dire : Trotski arrive, Trotski s'en va ; Kamenev arrive, Kamenev s'en va ; Kamenev et Trotski arrivent, Kamenev et Trotski s'en vont. C'était un film des Marx Brothers [rire] ! Et cela n'indiquait en rien cette durée que je voulais montrer. J'ai alors compris ce jour-là qu'il existe un art du montage et une pratique qui s'apprennent. On ne peut pas plaquer le récit par écrit et le récit par images : cela ne fonctionne pas de la même façon. J'ai compris qu'il fallait connaître l'ensemble d'un métier si on voulait faire quelque chose et, peu à peu, j'ai tout appris sur le tas. Mais ma vraie leçon vient de Denise Baby, une femme extraordinaire. Le succès du film est dû en très grande partie à son montage par 2 h 30, et pas une minute d'ennui – et puis aussi, à la très bonne musique de Jean Wiener. Ces deux qualités ont joué autant que le reste.

*J-PB-M* : 1965, *Indochine 45* ; 1966, *Chronique d'une paix manquée* ; 1967, *L'Année 1917* ; 1968, *L'Année 1918*. Puis la série *Histoire contemporaine : la Grande Guerre*, 21 films de 3 minutes. Ces projets sont-ils venus de la production, des gens de la télévision, ou de toi, comme pour tes livres ? As-tu proposé de faire tel ou tel film ou est-on venu te voir pour te le proposer, comme une sorte de commande ?

*MF* : C'est plutôt autre chose. Le film sur l'Indochine a été demandé par Jean Sainteny, ministre des Anciens Combattants<sup>8</sup>. Ce dernier avait été à l'origine de la série *Trente ans d'histoire* conduite par Henri Michel<sup>9</sup> qui avait bien marché et comprenait : la Grande Guerre, l'Entre-deux-guerres et la Seconde Guerre mondiale. Sainteny avait été l'interlocuteur d'Hô Chi Minh, au début de la guerre d'Indochine. Il connaissait donc ce pays et avait envie de faire réaliser un film sur son occupation par les Japonais en 1944-1945. Il m'en a parlé et en a parlé à la télévision. Comme il avait déjà fait faire *La Grande Guerre*, la télévision a donné son accord pour que soit réalisé quelque chose sur l'Indochine. C'était un sujet important, l'occupation japonaise en Indochine ! Et puisque *La Grande Guerre* avait bien marché, on m'a demandé de faire *Indochine 45*. Mais, au vrai, la réalisation est souvent plus de l'auteur du film que de celui qu'on dénomme « l'auteur ».

*J-PB-M* : Là, étais-tu conseiller historique ou auteur ?

*MF* : Auteur, puisque j'avais gagné ce statut grâce à l'équipe de *La Grande Guerre* et que je le méritais bien. Donc on m'a mis « auteur » d'*Indochine 45*. Ayant été en Algérie et connaissant un peu le problème colonial, je me sentais moins loin de l'Indochine que de la guerre de 14. Hors du problème indochinois lui-même, il y a des ressemblances, des corrélations. Donc j'accepte, sauf... qu'il n'existait

<sup>8</sup> Jean Sainteny (son nom de résistant), 1907-1978, fut ministre des Anciens Combattants et Victimes de guerre, de novembre 1962 à janvier 1966.

<sup>9</sup> Henri Michel (1907-1986) était historien, spécialiste de la Seconde Guerre mondiale. À l'origine de la commande du film *Nuit et Brouillard* à Alain Resnais en 1955, il en fut aussi le conseiller historique. Voir l'article de Matthias Steinle dans ce volume.



*Indochine 45-46* : Hô Chi Minh (de dos) et témoignage de Jean Lacouture.

pas d'images : on allait donc faire un film *sans* images ! On en avait peut-être en tout trois, quatre minutes : de l'Indochine d'avant, oui, de celle d'après forcément, mais rien de l'Indochine du temps des Japonais, exception faite d'un plan de ceux-ci arrivant à Saïgon, alors municipalité anglaise. Par contre, il y avait des témoins. Sainteny, qui avait été parachuté en Indochine, était resté en relation avec ses copains des divisions parachutées et il nous a fourni une vingtaine de noms de personnes que nous avons interviewées : le film a été fait à partir de ces entretiens. Tantôt ils apparaissaient à l'image, tantôt non, mais les images, c'était du décor, plus des voix off et des actualités venues d'ailleurs qui servaient de cadre. J'ai appris ainsi qu'on pouvait réaliser un film de ce type, assez intéressant (hélas, le film a été perdu<sup>10</sup>) parce qu'il contenait des informations totalement inédites sur l'occupation japonaise – comme ces témoignages de Français parachutés au Tonkin ou un peu partout et qui racontaient leur odyssée.

*J-PB-M* : C'est la première fois qu'en tant que praticien tu rencontrais, en quelque sorte, le concept de « témoignage » au cinéma ?

*MF* : Oui. Ce n'était pas « le concept de témoin », parce que ça c'est théorique...

*J-PB-M* : Disons le « témoignage au cinéma » ?

*MF* : Non plus. Parce que le témoignage au cinéma, c'est un concept que Bertin-Maghit ou Ferro peuvent utiliser trente ou quarante ans après en parlant du cinéma. Mais pour moi, débutant dans le cinéma, c'était juste une manière de me servir des témoins pour faire un film.

*J-PB-M* : Quand tu as écrit sur *Le Chagrin et la Pitié*<sup>11</sup>, ce n'est donc pas venu de cette expérience-là ?

*MF* : Pas du tout. Il faut bien comprendre que pour ce qui est de ma réflexion sur le cinéma, j'étais un besogneux, un besogneux créateur peut-être, mais qui n'a pas agi au départ comme quelqu'un qui a des idées. Les idées, je les ai eues après, mais jusque-là, non, aucune idée.

<sup>10</sup> NDE : ... et finalement retrouvé, comme le montre l'article de Delphine Robic-Diaz, p. 194.

<sup>11</sup> *Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls, France-Suisse, 1969.

*J-PB-M* : Le traitement de ces témoignages t'a-t-il enseigné, comme tu l'as appris avec *La Grande Guerre*, que les images ne disent pas ce que disent les écrits ?

*MF* : Je ne l'ai pas perçu comme ça. J'ai plutôt perçu ce qui s'était déjà passé pour *La Grande Guerre*, où on ne pouvait pas parler des mutineries puisqu'il n'en existait pas d'images et où on a utilisé des lettres venues d'un mémoire écrit par Jean-Noël Jeanneney. À mes yeux, ces lettres, c'était du remplissage parce qu'on n'avait pas d'images. Et de même pour *Indochine 45*, les images faisant défaut, c'étaient les témoins qui me servaient de remplissage. C'est ainsi que je l'ai perçu au début. Mais ce qui a compté pour moi – et pour le travail par la suite – c'est que la télévision a voulu faire un film *rien* que sur 1917. Le producteur Jacques Anjubault devenait un personnage important puisque ses émissions du soir commençaient à intéresser et qu'après il y a eu *Chronique d'une paix manquée* sur l'entre-deux-guerres. C'est lui qui l'a proposé, et non moi. Ça m'intéressait, mais moi, toujours hors champ, si je puis dire [rire], hors champ audiovisuel, je lui ai dit, comme je le dis à Bertin-Maghit cinquante ans après :

« Écoutez, sur 17, on a du matériau pour faire trente minutes, on ne va pas faire deux heures !

– Mais si c'est plus long, ce sera plus développé, me répond-il.

– Mais ce n'est pas parce que c'est plus développé que c'est plus profond [rire]. »

J'ai alors commencé à réfléchir, car Anjubault voulait faire une heure ou deux sur 17, puis une ou deux sur 18 – ce qu'on a fait d'ailleurs. On a quand même fait 17, parce qu'à ce moment-là – on était en 1967 –, on pouvait avoir accès à la fois à des documents russe *et* américaine. Pour la première fois, on avait deux origines pour les documents. Et là je sors la tête de l'eau et dis à des collègues que j'ai fait un film sur l'année 1917. Certains l'avaient vu, car *La Grande Guerre* avait eu du succès et était sorti en salle. Pathé n'imaginait pas un instant que ce film attirerait des spectateurs, d'autant qu'en même temps sortait un grand film de fiction sur le Débarquement<sup>12</sup>, donc un film sur la Grande Guerre avec des documents d'archives et sans comédiens connus, ni Vanel, ni Arletty... Non, on pensait que ça n'intéresserait pas le grand public. Pathé a donc sorti *La Grande Guerre* dans le cinéma le plus crasseux de sa chaîne, en haut de l'avenue Wagram, avant l'Étoile. Et voilà que la queue pour venir le voir descendait jusqu'aux Ternes, et ça pendant quinze jours à la surprise générale ! Et là, des collègues étaient venus. « Tiens Ferro, qui c'est ce type ? Il fait un film sur la Grande Guerre ». Ils ont commencé à montrer leur musée et moi j'ai commencé à exister sur le cinéma, puisque je n'existais nulle part ailleurs, je n'avais rien écrit d'important. Du coup, quand j'ai fait *L'Année 1917*, l'alerte a été donnée par Madeleine Rebérioux qui, lors d'une assemblée de l'association des profs de fac à la Sorbonne, a dit : « On aurait peut-être intérêt à se réunir pour voir le film de Ferro sur l'année 1917 ? »

Cette assemblée d'historiens de l'époque contemporaine présidée par Ernest Labrousse s'est donc rendue chez Pathé pour voir *L'Année 1917* qui durait deux heures : une heure sur l'Amérique et une sur la Russie. Et ça a été l'explosion ! Ces profs n'avaient jamais vu un film d'histoire au cinéma, un film de documents... Labrousse, tout excité, bondissait sur son siège, il était heureux : « Mais c'est Cachin ! Mais c'est Trotski ! » À la fin, lui, qui sa vie durant a été militant, socialiste ou tout ce qu'on veut, a dit : « Il

faut maintenant qu'on fasse l'histoire avec du cinéma ! Ferro nous ouvre une voie nouvelle. » Il a fait paraître dans la *Revue d'histoire moderne et contemporaine* une « motion » – parce que c'était un politique – disant que maintenant il fallait faire l'histoire avec le cinéma, et que les films de Ferro... Et ça m'a légitimé comme auteur de films. Auteur de films ne veut pas dire cinéaste, mais fabricant ou artisan,

<sup>12</sup> Vraisemblablement *Le Jour le plus long* (*The Longest Day*) sorti en France en septembre 1962 et réalisé par Ken Annakin, Andrew Martin, Bernhard Wicki et Darryl F. Zanuck, avec une pléiade d'acteurs célèbres, français, anglais, allemands et américains.

rien de plus, mais quand même *La Grande Guerre*, ce n'était pas rien, ça a plu ! *L'Année 1917* surtout, parce que *tous* ces gens avaient une virtualité révolutionnaire en tête, mais n'avaient jamais vu « pour de bon » de scènes de la Révolution russe. Ils en avaient vu trois plans, toujours les mêmes, ceux d'Eisenstein, la prise du Palais d'Hiver, mais tout le reste ? Les manifestations dans les rues, les grèves, là-bas, en Russie ? Jamais vues ! La guerre civile, jamais vue ! Et là, ça apparaissait ! La monteuse de ces films n'était hélas ! plus Denise Baby, mais les films n'étaient pas mauvais, et même ils étaient bons ! Mais enfin ils n'avaient rien de spécial, c'étaient des films d'événements, classiques, mais révélateurs d'une richesse documentaire comme jamais ! Deux heures rien que sur l'année 1917 !

*J-PB-M* : Tu as passé très rapidement sur *Chronique d'une paix manquée*. Qui a voulu faire ce film ?

*MF* : Honnêtement, je ne sais qui en a eu l'idée, mais ce n'est pas plus moi que pour *L'Année 1917*. En effet, *L'Année 1917*, *L'Année 1918*, j'avais dit non, que c'était trop long... Et toute l'équipe m'était tombée dessus, me traitant de tous les noms, car en disant qu'il y en avait assez dans *La Grande Guerre* et qu'il n'y avait pas besoin de faire deux heures, je privais de boulot [rire] ! Donc j'avais gaffé. Bref, j'étais naïf dans la profession, sinon dans ma propre pratique... Je n'avais pas compris qu'en émettant des réserves sur deux films d'une heure sur 1917, je privais de travail vingt-cinq personnes. On apprend son métier par tous les angles.



*L'Année 1918* : titres des deux opus.

*J-PB-M* : Parallèlement, tu intègres l'École Pratique des Hautes Études en 1962. Tu entres aux *Annales* et à l'École pratique en même temps ?

*MF* : Oui.

*J-PB-M* : Tu entres dans une école d'historiens dont le principal objet d'étude est ce qui ne se fait pas normalement en histoire : le geste, les fêtes, le folklore, le climat... ce ne sont pas des documents traditionnels... et paradoxalement, tu peines à y faire accepter qu'on puisse écrire l'histoire à partir des films. Que des historiens traditionnels aient pu avoir une réticence, d'accord, mais qu'elle vienne de gens dont le point d'ancrage était d'écrire une histoire avec des documents différents et inhabituels, c'est étonnant.

MF : C'est étonnant... de la façon dont tu le présentes. Mais ce n'est que la moitié de ce qui s'est passé. En fait, je suis autant rentré à l'École par la Russie que par le cinéma. J'ai dit que je faisais une thèse sur la Révolution russe, mais en 1964, quand j'ai été nommé à l'EPHE, je ne l'avais pas encore passée. Je l'ai passée en 1967, car il y a des incidents dans la vie. Mon bilan jusque-là, c'était l'échec à l'agrég. J'avais failli être reçu en 1946. Premier collé en 1947 ou 1948. Collé trois, quatre fois après, en reculant chaque année de plus en plus quand j'étais à Oran, donc j'étais plutôt un vaincu de l'institution. La seule chose qu'on me reconnaissait, mais quelle valeur cela avait-il, c'était d'être un très bon prof. Tous les inspecteurs généraux, Crouzet, Gadrat... en convenaient. J'étais très haut coté et j'ai été nommé à Paris en dépit du fait de n'être pas agrégé. Là, Renouvin qui m'avait bien connu avec *La Grande Guerre* et pour d'autres raisons, m'a poussé à faire ma thèse. Il m'a fait faire le film, mais c'était : « N'en parlez pas ! ». Même son de cloche chez Fernand Braudel que j'ai retrouvé puisque j'avais suivi ses séminaires de 1945 à 1947.

« N'en parlez pas », me disaient-ils. Parce que le *cinéma*, comme le dit une phrase célèbre, c'était une « distraction d'ilotes<sup>13</sup> » : ce n'était pas la base d'un savoir, il ne fallait surtout pas en parler, ce n'était pas sérieux. Jamais je n'ai pensé, même un quart de seconde, que mes films ou ceux auxquels j'avais collaboré me vaudraient une nomination ou quoi que ce soit dans l'Université. Ça ne me venait même pas à l'esprit. Je pensais plutôt que ma thèse sur la Russie m'en ouvrirait les portes. Qu'y avait-il eu à cette date-là ? Un article dans la *Revue historique* sur le 27 février 1917, pas mal, mais pas extraordinaire. Il n'y en avait jamais eu sur ce sujet, donc c'était bien, mais ce n'était pas une révolution. Puis un article, mais par une voie un peu particulière, en 1961, donc *avant* le film.

En 1960, je me promenais au Quartier latin – un peu comme un clochard qui n'a pas son agrég, qui veut faire une thèse, mais n'ose pas en parler parce qu'il n'a pas son agrég... Passant devant des bureaux de l'École, au bas de la rue Monsieur Le Prince, je vois : « Séminaire Alexandre Bennigsen<sup>14</sup>, "Les Tatars et le réformisme" ». La Révolution russe, les Tatars, cela m'a évoqué l'Algérie et les Arabes. J'entre donc dans une salle où se tenait un séminaire. J'ignorais ce qu'était un séminaire. Je ne connaissais que les cours de faculté. Autour d'une table, vingt personnes et une dame énergique, étrangère, américaine ou allemande, qui animait ce petit monde, dont Bennigsen, lequel m'a rappelé un article que j'avais lu pour préparer mon agrég trois, quatre ans plus tôt. J'étais donc un peu en terrain connu.

Je m'assois, j'écoute. Il fait son exposé, puis la dame, me voyant pour la première fois, m'apostrophe. « Jeune homme, que pensez-vous de l'exposé de Bennigsen sur les Tatars ? » Je m'attendais à tout, sauf à cela. Je dis qu'il a parlé de la souveraineté, de l'identité nationale, de l'identité individuelle, mais qu'il ne faut pas confondre les revendications. Je raconte tout ce que je sais sur les rapports entre l'Islam et le communisme d'Algérie, transposé en Russie. Et la dame dit : « Mais il est génial ce petit ! [rire] Il a tout compris du Komintern et de nos problèmes... » Mais qui était cette dame ? C'était Ruth Fischer, l'une des successeuses de Rosa Luxemburg à la direction du Komintern ! Elle avait parlé sur le tombeau de Lénine ! Et Ruth Fischer est alors allée dire à Clemens Heller : « Vous savez, il y a quelqu'un de formidable sur

la Russie ! Il a tout compris ». Et on m'a nommé aux *Cahiers du monde russe et soviétique*. De là, Braudel m'a appelé aux *Annales*, et c'est ainsi que c'est arrivé. Et au moment décisif, comme sur la Russie il y avait d'autres historiens, Braudel m'a dit : « La Russie, ce que tu fais c'est très bien, mais ça m'est égal ! Ce qui est nouveau, c'est le cinéma. »

Il a appelé Labrousse pour me parrainer sur la Russie et le cinéma, puisque celui-ci avait publié sa motion après avoir vu mon film. Il a appelé Roland Barthes

<sup>13</sup> « C'est un divertissement d'ilotes, un passe-temps d'illettrés, de créatures misérables, ahuries par leur besogne et leurs soucis [...] », Georges Duhamel *Scènes de la vie future*, Paris, Mille et une nuits, 2003 [1930], p. 52.

<sup>14</sup> Alexandre Bennigsen (1913-1988) est un historien spécialiste de l'Islam et de l'Union soviétique, entre autres.

pour me parrainer sur le cinéma — parce que j'avais écrit déjà quelques lignes dans les *Annales*, deux pages avec Annie Kriegel<sup>15</sup>. Il en a appelé un troisième pour parler de la Russie, et j'ai été élu sous-directeur d'études d'un seul coup.

*J-PB-M* : J'avais une vision différente. Je m'étais dit : en 1962, il se retrouve au milieu de tous ces historiens, en tant que sous-directeur, et donc pourquoi se taire sur le cinéma ? Or en fait, à peine as-tu intégré l'École, que Braudel t'a dit : « Vous parlerez de cinéma. »

*MF* : Oui, il m'a dit « Vous faites le cinéma. », mais c'était avec la caution de Labrousse et de Barthes. C'était après 1967, j'étais à l'École, mais je n'étais pas encore directeur.

*J-PB-M* : Ce qui m'intéresse, c'est ce rapport entre l'écriture filmique et l'écriture classique de l'historien. Pour ton projet de thèse initial, tu t'appuyais sur des documents traditionnels ?

*MF* : Forcément !

*J-PB-M* : Ce n'est que grâce à ton expérience de *La Grande Guerre* que tu y as introduit des documents auxquels on ne s'attendrait pas : des lettres. Cela t'a-t-il amené à modifier ton projet de thèse ?

*MF* : Ça ne l'a pas modifié : ça l'a *créé*, parce que mon livre sur la Grande Guerre est paru *après* le film. Le film est sorti en 1964, le livre est sorti en 1969. Sur la Grande Guerre, pas sur la Russie. En ce qui concerne la thèse, j'avais présenté ma « petite thèse » en 1967, et le doctorat d'État en 1976.

*J-PB-M* : Quelle est la différence ? Ta petite thèse, ta thèse d'université, était-elle faite avec des documents classiques ?

*MF* : Oui, mais à ce moment-là j'ai compris que je pouvais utiliser pour ma thèse, et pour le film de 1970 (*Lénine par Lénine*), les actualités sur les manifestations à Petrograd que j'avais vues au cinéma pour le film sur 1917. C'est donc le cinéma qui m'a apporté de nouveaux documents et problèmes pour ma thèse. Et c'est ainsi, grâce aux images, que j'ai démontré que dans les manifestations de Petrograd, il y avait tout le monde *sauf* des ouvriers. Les images m'ont d'abord servi de révélateur. Elles corrigeaient complètement la vision marxiste selon laquelle la révolution avait été une révolution ouvrière après février. Il n'y a eu d'ouvriers en masse dans les rues que le 1<sup>er</sup> Mai, mais c'était une fête ouvrière normale. Dans les autres manifestations, on pouvait voir défiler des femmes, des Juifs, des Ukrainiens, des Baltes... on pouvait voir tout ce qu'on voulait, mais pas de cortèges d'ouvriers ! Je l'ai écrit dans ma thèse : on ne l'avait jamais dit. C'est à partir de ce constat sur les images que je suis allé le vérifier aux archives des usines où j'ai vu que les ouvriers ne voulaient pas manifester dans les rues. Pourquoi ? Parce qu'ils voulaient l'autogestion. Ils s'en foutaient de la révolution politique. Or les communistes, les marxistes étaient contre l'autogestion et donc ne voulaient pas connaître les revendications des ouvriers. C'est grâce aux images, vois-tu, que j'ai démonté en partie la thèse classique sur la révolution ouvrière.

*J-PB-M* : Cette première thèse de 1967 est celle que tu as faite avec Renouvin ?

*MF* : Oui, mais ça ne partait pas d'une théorie de l'image. Cela partait d'observations que l'image m'amenait à faire sur ce que les archives écrites disaient ou taisaient.

<sup>15</sup> Annie Kriegel, Alain Besançon et Marc Ferro, « Histoire et cinéma : l'expérience de "la Grande Guerre" », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 20<sup>e</sup> année, n° 2, mars-avril 1965, p. 327-336.

*J-PB-M* : Et cela t'a amené à utiliser également d'autres documents ignorés par ailleurs.

*MF* : Je dirais que, peu à peu, des éléments filmiques, repérés alors que je faisais les films de 1964, 1967, 1968, ont interféré avec la documentation classique pour la contredire, notamment sur le problème de la participation des ouvriers aux manifestations de masse. C'est ainsi que j'ai été reconnu : « Ferro dit des choses qu'on n'a jamais dites ! » Et ce que j'ai dit, je le tirais justement des images que j'avais mises dans *L'Année 1917* ou dans tel autre film.

Ainsi, petit à petit, ma première observation sur les manifestations du 11 novembre 1918 se trouvait non seulement illustrer de façon fantastique un fait que l'on connaissait plus ou moins, mais renverser une interprétation dominante de l'histoire de la révolution. Puis, après cette révélation-là, il y en a eu toutes sortes d'autres qui ont joué un rôle moteur. C'est ensuite, en 1973, que j'ai commencé à réfléchir sur une *théorie de l'image* comme source d'histoire, englobant les fictions en plus des images d'actualités.

*J-PB-M* : Comment en vient-on à la réflexion théorique sur le rapport cinéma-histoire ? Sont-ce des observations successives qui t'y ont amené ?

*MF* : Nous venons de voir comment les manifestations de rue sans ouvriers ont abouti à une mise en cause de l'histoire traditionnelle de la révolution. C'est le premier point. Le deuxième point est que j'ai visionné *La Cohabitation*<sup>16</sup>, petit film de fiction muet, un *agitfilm* russe. Un ouvrier sans logement était mené dans un appartement de bourgeois pour le partager avec son occupant, un professeur : « Tu y as droit », disait à l'ouvrier, gêné, l'apparatchik qui l'accompagnait (c'était sur un carton). Il l'obligeait à occuper la moitié de l'appartement du professeur, dont la fille sympathisait avec lui. Ce petit film montrait d'abord que ce n'étaient pas les ouvriers qui étaient à la pointe de l'esprit révolutionnaire, mais les militants, ce qui n'est pas la même chose même si ceux-ci se disaient « militants ouvriers » dans leur vocabulaire, et ensuite que c'était souvent des femmes qui servaient de lien et amenaient les familles bourgeoises à faire preuve d'un esprit plus révolutionnaire. La fiction avançait des hypothèses dont on ne parlait jamais nulle part.

D'abord il y a eu ce film d'une heure, puis un autre film que tu connais, *Selon la loi/Dura Lex*<sup>17</sup>, qui m'a montré que le film de fiction donnait une tout autre vision, pas seulement ponctuelle, mais stratégique, d'un certain nombre de situations individuelles et non d'événements. Cette réflexion a abouti à mon article de 1973. Et ma réflexion « Cinéma et Histoire » est née en 1973, pas avant. Avant, c'était le

cinéma comme source complémentaire ou comme inspirateur ou encore comme levier ou comme tout ce qu'on veut, mais ce n'était pas du tout une théorie. La théorie, c'est l'article de 1973<sup>18</sup>. Celui de 1968 montrait l'intérêt du film comme apport à la connaissance<sup>19</sup>. L'article de 1973 montrait qu'il existait deux discours parallèles qu'il fallait croiser et confronter.

*J-PB-M* : Passons aux années 1969-1972. Il y a la série *Histoire contemporaine : la Grande Guerre* (1914-1918)<sup>20</sup>, réalisée par Pierre Gauge. Était-ce une commande ?

*MF* : Je ne connaissais pas Pierre Gauge. Il avait vu *La Grande Guerre* et m'a téléphoné pour me dire qu'il l'avait bien aimé et qu'au vu des nécessités universitaires ce serait bien de faire des films courts, de quelques minutes, sur ce thème. J'ai fait

<sup>16</sup> *La Cohabitation (Uplotnenie)*, Alexandre Panteleev, Comité cinématographique de Petrograd, URSS, 1918.

<sup>17</sup> *Selon la loi/Dura Lex (Po zakonu)*, Lev Koulechov, URSS, 1926.

<sup>18</sup> Marc Ferro, « Le film, une contre-analyse de la société ? », *Annales ESC*, vol. 28, n° 1, 1973, p. 109-124.

<sup>19</sup> Marc Ferro, « Société du xx<sup>e</sup> siècle et histoire cinématographique », *Annales ESC*, vol. 23, n° 3, 1968, p. 581-585.

<sup>20</sup> *Histoire contemporaine : La Grande Guerre (1914-1918)*.

21 x 3 min., 1969-1972. Réalisation : Pierre Gauge, auteur : Marc Ferro, production : Les Éditions de l'Éolienne.

beaucoup de films avec Gauge depuis, mais cette série-là n'a finalement pu se faire, à l'exception de deux ou trois sujets.

*J-PB-M* : Sur le même principe, il y a *Révolution et Guerre d'Espagne*. Mais Pierre Gauge m'a dit qu'après que vous avez fait plusieurs maquettes filmiques pour ce projet, tout le travail mis en route a dû être abandonné...

*MF* : Oui. C'était un projet de 15 films de trois minutes, faits par Gauge, mais plutôt sous mon égide. Pierre est très hispanocentrique, passionné par l'Espagne qu'il connaît par cœur. Mais tu vois, je n'en suis pas l'auteur parce que je ne les ai pas faits ! Pierre Gauge était venu me voir dans les années 1970, ou peut-être avant, pour que nous fassions ensemble de « petits » films. Je garde le souvenir de deux ou trois d'entre eux : un sur la guerre d'Espagne, sa passion, et un autre, dont je me souviens très bien, sur la guerre du Rif. Il durait 4 minutes. Il se trouve que, juste après qu'on l'a réalisé, se tenait à Paris un colloque sur l'indépendance du Maroc. J'en avais parlé et quelqu'un m'a dit : « Apporte donc ton film sur la guerre du Rif. » Je me rends donc à ce colloque avec le film. Je me rappelle que, me voyant arriver, Charles-Robert Ageron, un bon camarade d'Algérie, prof de lycée comme moi, me dit d'un ton un peu surpris et visiblement pas ravi :

« Mais qu'est-ce que tu fais là ? Toi, tu t'occupes de la Russie, pas du Maghreb !

– Non, c'est juste un petit film que j'ai apporté.

– Ah un petit film ? Oui bon, montre ton petit film. »

Je le montre donc, mais alors [rire] ce petit film a fait plus de bruit que tout le colloque parce qu'on n'avait jamais vu une seule image de la guerre du Rif et là, il y en avait 4 minutes ! Je ne sais pas si tu te rends compte, 4 minutes, c'est énorme ! On voyait Franco, Pétain, les Espagnols, les Marocains, on voyait Abd el-Krim, les prisonniers, on voyait tout ça. Si bien que ce pauvre Ageron était furieux contre moi [rire]. Il ne m'a pas parlé pendant des années.

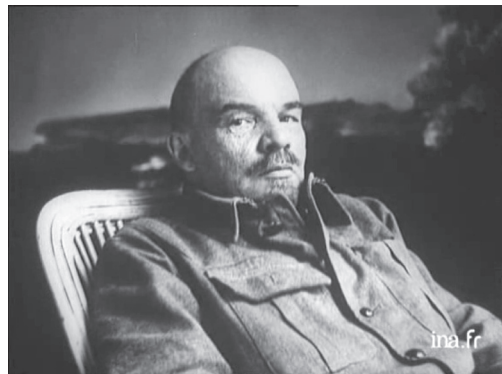
*J-PB-M* : En 1970, il y a *Lénine par Lénine*.

*MF* : *Lénine par Lénine*, c'est tout à fait autre chose : la vie m'avait appris que les films que je proposais n'étaient *jamais* retenus. Mais cela laissait une trace de mon passage, et on me sollicitait pour autre chose. J'avais donc proposé une histoire des colonisations et, puisque je faisais une thèse sur la Révolution russe, on me propose un film... sur Lénine ! Je l'ai fait avec Pierre Samson, qui est toujours un cinéaste de talent et qui surtout était, lui, un théoricien de l'image et du cinéma, voire du rapport « cinéma et histoire »<sup>21</sup>, puisqu'il avait écrit dans *Les Temps modernes* un très bel article sur Visconti et sa vision de l'histoire<sup>21</sup>. Nous nous sommes donc mis à réfléchir tous deux sur la façon de faire un film sur Lénine. Nous étions en 1969-1970, et nous ne pouvions sans aucun doute faire un film de propagande communiste : d'abord parce que nous ne l'étions pas, ensuite parce que des films de ce type, nous n'en avions jamais faits. Ma guerre de 14, elle, était française *et* allemande, de gauche *et* de droite, deux fois moins patriotique qu'un film ou qu'un livre ordinaire ! Grâce à Pierre Samson, j'ai réfléchi sur ce point précis : comment faire un film sur Lénine ? Nous avons eu l'idée que seul Lénine parlerait, que ce serait l'Histoire vue par Lénine. Du même coup, ce n'était ni suggestif, ni partial, ni idéologique : c'était un document qui montrait comment Lénine voit l'histoire, ce qu'il dit et ce qu'il fait. C'était une



Abd el-Krim dans  
*Histoire contemporaine :  
Révolution et guerre d'Espagne.*

<sup>21</sup> Pierre Samson, « Le requiem de Visconti », *Les Temps modernes*, n° 237, 1<sup>er</sup> février 1966.



*Lénine par Lénine.*

très bonne idée, mais difficile à mettre en œuvre parce qu'il existait peu d'images sur Lénine. À peine 4 ou 6 minutes. Des images avec son chat, dans la cour... enfin toutes ces images qu'on connaît.

*J-PB-M* : Et le film dure finalement une heure.

*MF* : Il dure 61 minutes ! Par ce dispositif, on pouvait montrer la révolution allemande et ce qu'en dit Lénine. La révolution hongroise : ce qu'en dit Lénine. Les manifestations à Paris : ce qu'en dit Lénine. Et même faire un flash-back sur les origines de la révolution : ce qu'en dit Lénine. C'était un film trois fois léniniste, donc interdit à la télé [rire]. « Qu'est-ce que c'est ce film ? Pas question ! Vous vous foutez de nous, Ferro ! » On était en 1970, alors qu'en mai 1968, les jeunes avaient des drapeaux de Lénine... Donc, film interdit. Mais René Rémond, qui présidait le champ historique de la Première chaîne, nous a défendus. « Ce film est très intéressant. C'est un point de vue sur l'histoire jamais approché. On ne peut le rejeter comme ça. » Il a été très bien, car quand même il avait une réputation d'homme de droite, mais le film a été interdit. Alors, nous nous rendons à Moscou parce que Moscou nous avait fourni les archives, mais avait demandé de voir le film *avant* sa projection. Dans ce film, il y avait Trotski, Kamenev [rire], Kollontaï, les émeutes anti-bolcheviks, les massacres des Rouges, des Blancs, il y avait tout ce qu'il ne fallait pas, et tout ce qu'il fallait. Ils estiment que c'est une honte de leur amener ça ! [tape sur la table, rire] Et ils demandent vingt et un changements ! Plus deux suppressions : le début et la fin. Le début, c'était un film anti-bolchevik qui montrait des crimes des bolcheviks pendant la Révolution, et la fin, c'était l'inverse. Ou le contraire, mais c'était équilibré. Quand ils demandent ces deux suppressions et ces vingt et un changements, j'interroge : « Ce sont les vingt et une conditions de la création du Komintern... – Quoi ?

– J'ai dit : ce sont les vingt et une... »

Mais ils ne comprenaient pas à quoi je faisais allusion : ils ne connaissaient plus leur propre histoire ! Ils ont voulu s'opposer au passage du film. J'ai répondu qu'on n'était pas à Prague ! C'était en 1970. « Oui, mais il était convenu que nous déciderions, après qu'on vous a gentiment donné les archives. – Écoutez, on va voir si on peut s'arranger sur deux ou trois... Vous ne pouvez pas dire *niet* à tout. »

Entre-temps, par précaution au vu des risques qu'impliquait le film et avant qu'il ne soit terminé, que nous allions à Moscou et qu'on le présente à la presse, je m'étais un peu préservé et j'avais demandé à

des copains de l'université Paris VIII et à d'autres de venir le visionner. Il y avait là Madeleine Rebérioux, Jean-François Lyotard, François Châtelet... tout un monde de gauchistes que je connaissais bien à l'époque et qui a trouvé notre *Lénine par Lénine* très bien. Ils ont émis des critiques, bien sûr, mais ils ont jugé que c'était un « vrai » film. Même le critique de *L'Humanité* avait écrit, après l'avoir visionné entouré de tout ce monde, que c'était un film admirable, que c'était « l'Eisenstein du film de montage » ! Pendant que nous étions en URSS, un correspondant de l'AFP de Moscou était présent quand on nous a engueulés et qu'on a interdit le film. Il fait alors passer un communiqué de presse à Paris indiquant que les Russes interdisent le passage du film qu'ils jugent anticommuniste, antisoviétique, inadmissible. Nous revenons à Paris avec l'interdiction des Russes, laquelle suit l'interdiction des Français et, du coup, le président de la chaîne dit : « Si les Russes l'interdisent, moi, je dis qu'on n'a pas à nous donner des ordres et qu'on peut le passer [rire]. » Et on passe le film. Et le journal *L'Humanité* publie le 9 septembre 1970 un deuxième article, signé Jean Bruhat, pour qui le film – que son confrère avait jugé si bon – était fort critiquable [rire]. Voilà toute l'histoire.

*J-PB-M* : En 1973-1977, il y a « Images de l'Histoire », treize films de 15 minutes.

*MF* : La société Pathé, productrice de tous les films que nous venons de passer en revue et qu'on program-mait régulièrement sur une chaîne ou une autre, était satisfaite de notre collaboration. Voilà que Pathé décide de produire des films « pédagogiques ». Moi je leur dis : « Je déteste le mot “pédagogique”, parce que quand je parle d'Athènes et de Sparte à des élèves, à dix ans, ils comprennent aussi bien que s'ils en avaient dix-huit. Les enfants comprennent parfaitement les enjeux politiques et il n'y a pas à les rabaisser. Simplement, il faut bannir un vocabulaire abstrait, difficile, langue de bois : il faut être clair et on peut faire des films pour tous les âges, sans en changer le contenu. » « Ah bon, vous croyez ? » Et on nous en commande treize !

Trois d'entre eux au moins sont très réussis : *1933. Comment l'Allemagne est devenue nazie* réalisé par Marie-Louise Derrien et *1914-1918. Transformation de la guerre* réalisé avec Pierre Gauge sont pour moi les deux meilleurs, avec *Algérie 54. La révolte d'un colonisé*, réalisé avec Marie-Louise Derrien et le seul film que j'ai fait sur l'Algérie. Cinq ou six autres sont tout à fait convenables, notamment celui sur l'Inde, ou celui sur le Ku Klux Klan et les Panthères Noires dont je dirai un mot. Un autre, sur Cuba, n'était pas mal, vivant, agréable, avec un très bon montage. Il y en a deux sur l'Indochine très mauvais, entre autres parce qu'on ne nous a accordé que très peu de temps de montage pour un film de 13 minutes !

*J-PB-M* : Justement, les formats de tous les films auxquels tu as participé comme auteur ou coréalisateur diffèrent complètement. Ce qui implique toute une réflexion sur l'écriture filmique...

*MF* : Oui, et sur les conditions de la production ! Les deux films sur l'Indochine sont mal faits vu leur temps de montage très réduit. Les trois films sur la Chine étaient bien, plutôt pittoresques : *Les Cahiers du cinéma* s'étaient intéressés à ma production cinématographique et avaient su que je faisais cette série. Ils sont venus regarder une partie des treize films. Ils ont d'abord vu *1914-1918. Transformation de la guerre* : très bien. Puis, les trois films sur *La Chine*... sauf que le troisième montrait la Révolution culturelle, avec des gosses qui bastonnent : c'était horrible pour des maos [rire] ! Ils m'ont traité de contre-révolutionnaire et de salaud et ont oublié l'éloge qu'ils avaient fait des autres films. Si l'article paru dans *Les Cahiers* est bien (j'ai d'ailleurs publié leur compte-rendu dans *Cinéma et Histoire*<sup>22</sup>), personnellement ils m'en ont voulu de ce troisième film sur la

<sup>22</sup> Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, coll. « folio / histoire », n° 55, 1993 (1977), p. 63-72.



Deux titres de la collection « Images de l'Histoire ».

m'avait demandé d'établir une liste. Je lui avais dit : un, deux ou trois films sur la Grande Guerre ; j'en ai fait un ; un ou deux sur l'entre-deux-guerres, c'était *L'Allemagne nazie*. Et cette première série aurait pu être suivie d'une seconde. J'ai avancé qu'on pourrait faire quelque chose sur le « problème noir<sup>23</sup> » aux États-Unis. « Ah oui, le problème noir. Bonne idée ! »

J'arrive donc aux États-Unis avec l'idée de faire des recherches pour les treize films que je faisais en parallèle et pas seulement pour celui-là. C'était un peu compliqué dans les cinémathèques de ne pas passer pour un farfelu quand je disais que je me documentais sur Tchang Kaï-Chek et *en même temps* sur Hitler. Ils me prenaient pour un fou. Je répondais que c'étaient des films différents. « Ah bon, mais vous faites plusieurs films en même temps ? » Je devais m'expliquer, ce qui n'était pas évident. Surtout quand je demandais des films sur le « problème noir ».

La première filmothèque où je suis entré s'appelait la Sherman Grinberg Filmothèque. Elle n'existe plus. Cette vieille cinémathèque new-yorkaise en ruines était la meilleure en ce qui concernait les années 1930. Les bobines étaient conservées sur les quais de l'Hudson. Tout y était en 35 mm ou en 16 mm, il y avait du 17,5 mm aussi et du 9 mm. Et puis alors, débrouillez-vous ! Premier contact, on me dit : « Il est 8 heures. Vous restez là trois heures. Voilà. » On me montrait et à moi de me démerder. Il y avait plusieurs Moritone<sup>24</sup> : des Moritone en 17,5, en 35, voire en 16. Le mec qui me recevait n'y connaissait rien, c'était juste un gardien. Il ignorait où étaient les films, donc à moi de consulter le catalogue. Quand même, pour me faire ouvrir, j'avais rencontré le responsable des bureaux de New York ! Je l'ai informé que je voulais faire un film en Amérique surtout touchant au « problème noir ».

« Il n'y a pas de « problème noir » aux États-Unis.

– Je précise : le problème *blacks and whites*.

– *No problem : over*. C'est fini » me dit-il.

Tu parles comme dans les années 1970, c'était fini ! [rire] J'ai compris qu'il ne fallait pas discuter, j'ai commencé à parler d'autre chose. Je me suis documenté sur la Chine ou sur Cuba. Une fois sur place, je dis au gardien :

« *I would like to have some documents on Alabama.*

– *Alabama ? Ok. Alabama, all right.* »

<sup>23</sup> Nde : l'expression « problème noir », alors en usage sans être nécessairement dotée d'une connotation péjorative, a été délaissée depuis pour des raisons évidentes. On peut notamment se reporter à la critique qu'en fait James Baldwin dès les années 1960 (« The Negro Problem », conversation avec François Bondy, *Transition*, n° 12, 1964).

<sup>24</sup> Moritone : table de montage ou de visionnement avec écran.

Alors il cherche Alabama, bon. Et puis après l'Alabama, A, B, C.

« Kentucky ! Kentucky !

– Yes, next ?

– North Carolina ? Carolina ! » [rire]

J'ai pris tout ce que j'ai trouvé sur les « États noirs » et j'ai eu quand même de quoi faire. C'était drôle, parce que j'ai eu des documents qu'on ne connaissait pas, vu que personne ne demandait des films sur la Caroline du Nord. Moi, je demandais des documents sur le « vieux Sud », pas sur le « problème noir » de l'époque, qui était alors à son apogée.

À Paris, Marie-France Briselance, une amie que j'avais rencontrée dans des mouvements de gauche, m'avait dit que je pouvais contacter l'un de ses copains qui vivait aux États-Unis. Je l'appelle donc et lui dis qu'il me faut des choses sur les Black Panthers. « Oh, me répond-il, les Black Panthers, vous pouvez toujours courir ! Ils n'habitent jamais au même endroit. » Je m'informe, il me renseigne et je repère le coin des Black Panthers. Je m'y rends, ils avaient déjà filé. Mais quelqu'un, voyant que je n'étais pas un flic, me donne en douce une adresse. Je me rends à la seconde adresse : ils avaient filé ! Ils changeaient de domicile toutes les six heures. Troisième adresse : ils étaient là [rires] ! Et moi, comme je partais le lendemain, j'avais ma petite sacoche et ma valise. Je leur explique mes souhaits, et j'ai la surprise de découvrir que ce bureau politique « ambulante » des Black Panthers comporte fort peu de Noirs : il y avait trois Noirs, deux Blancs, un Hispano, des Japonais ou des Chinois, je n'en sais rien, bref, c'était multiethnique... C'était déjà une indication à laquelle je ne m'attendais pas ! En fait, j'ai compris que c'était moi qui étais mal préparé : en effet, les Black Panthers n'avaient jamais prétendu être un mouvement racial, mais un mouvement révolutionnaire, donc il devait pouvoir englober tout le monde. Je leur dis ça, tout de suite. Ils étaient surpris de cette manière d'aborder le problème. « Que comptez-vous faire sur les Black Panthers ? » J'avais quelques idées, j'avais lu Daniel Guérin<sup>25</sup>, rencontré des sympathisants, j'étais un peu informé et puis les révolutions, c'est un peu mon terrain quand même ! Donc je leur expose mes intentions « Ah ! Mais est-ce qu'on peut vous croire ? »

Je leur réponds :

« Si j'étais vous, je ne me croirais pas.

– Qu'est-ce que vous dites ?

– Si j'étais vous, je ne me croirais pas.

– Drôle de type ! [rires] *What's your name ?*

– Ferro.

– *Show it ! Montrez-nous. »*



*Du Ku Klux Klan aux Panthères noires.*

<sup>25</sup> Daniel Guérin (1904-1988) est un écrivain français anticolonialiste, théoricien du communisme libertaire, historien et critique d'art.

Or j'avais mon *Lénine par Lénine* en bandoulière, plus un autre film qui datait de bien avant. J'avais amené trois, quatre films avec moi au cas où on me demanderait de montrer quelque chose. Je leur montre donc *Lénine par Lénine*. « Oh ! *Wonderfull* ! On vous donne tout ! » Et ils m'ont tout donné : des archives de leurs types en prison, une demi-heure de documents inédits. Ça a été une journée formidable ! J'ai demandé le prix pour les copier. « Non, pas payer. OK. » Et j'ai pu mettre dans le film des documents qu'on n'a vus nulle part : les Black Panthers à l'entraînement, en prison, les manifestations avec les filles devant, les sourires aux flics comme en 1968. Magnifique ! Bon le film dure 14 minutes, mais il y a trois, quatre minutes superbes à la fin ! C'était un de mes meilleurs moments de recherche sur documents.

Ces films ont été pas mal diffusés dans le secondaire, grâce à Hubert Tison<sup>26</sup>, qui s'en est fait le chantre. Mais les gens n'étaient pas préparés. Ils n'avaient pas d'appareil de projection ou ne savaient pas quoi dire... Ils étaient, au fond, illettrés devant l'image. Quand quelques années après on m'a demandé d'aller montrer quelques-uns de ces films, je me suis rendu au lycée Condorcet, au lycée Racine, au lycée Janson-de-Sailly et j'ai constaté que les profs restaient muets : c'étaient les gosses qui parlaient. Je leur ai dit : « Vous le passez au début, on pose des questions et puis quand c'est fini, vous le repassez. Ça fait deux fois 13, 26 minutes. Vous avez eu votre cours au milieu, vous pouvez très bien faire ça. » Je ne voulais pas leur faire montrer des films d'une durée d'une heure, car cela les empêchait de faire un cours, et puis on ne peut pas commenter... Mais ils avaient peur, et cela a été peu exploité, sauf par la bande à Tison et puis par des universités qui ont acheté les films en douce et les ont passés.

*J-PB-M* : Nous arrivons en 1980, avec la série *Une histoire de la médecine* : huit films de 52 minutes.

*MF* : Cela s'est passé très différemment des tout premiers films. René Thiescé, directeur de Pathé, me connaissait depuis 1964. Il me dit : « Ferro, FR3 demande une série sur l'histoire de la médecine. Il y a eu un appel d'offres, mais ça ne va pas parce que les uns ont fait une histoire des grands médecins, les autres ont fait l'histoire des maladies. Ce n'est pas du cinéma ça ! Il faudrait quelque chose d'un peu nouveau. Peut-être connaissez-vous quelqu'un à l'EHESS [créée en 1975, nde] que ça pourrait intéresser ? » Je me suis dit : « peut-être vais-je avoir une idée ou deux », tout en ignorant tout de la médecine, mais l'École des *Annales* m'avait appris comment procéder : les strates de l'histoire de la médecine. Ce qui s'est présenté en premier qui dure encore, en second, qui dure aussi, en troisième, tout ce qui est arrivé par strates. D'abord les épidémies dans tous les peuples de l'Antiquité et jusqu'à aujourd'hui, et puis les hôpitaux, arabes puis espagnols, puis européens, puis français, allemands, américains ; puis les médecins ; puis les malades, d'abord punis par Dieu, puis objets de médecine et maintenant protestataires, exigeant le droit à la guérison. Ensuite les différents types de médecine : indienne, chinoise, occidentale... Tout de suite, ça a été clair et j'ai pensé que ce serait nouveau, on ne l'avait jamais fait. Sauf qu'au départ, je n'y connaissais rien, excepté ces idées, qui étaient vraiment une conception « École des *Annales* » de l'histoire de la médecine. J'avais été déçu qu'on me demande de trouver des gens, vois-tu. Je m'étais dit : « Pourquoi pas moi ? », mais tout étant un peu à court d'idées, et je ne pouvais pas faire ça tout seul. Il me fallait des cautions scientifiques. Or à l'EHESS, il y avait deux spécialistes : Jean-Pierre Peter et Jean-Paul Aron. J'étais en vacances, c'était l'été quand Thiescé m'avait appelé. La passion m'avait mordu et d'un coup de voiture, je suis remonté à Paris *illico presto*, me disant : « Il y a peut-être quelque chose. » J'ai donc pensé à Peter ou à Aron : eux avaient la science et, moi, j'avais la pratique des films. J'appelle d'abord Peter qui ne peut pas. Je tombe sur Aron qui me dit :

<sup>26</sup> Hubert Tison a été président de l'Association des professeurs d'histoire-géographie (APHG).



*Une histoire de la médecine* : générique de l'épisode 3.

« Ok, quand est-ce qu'on fait ça ?

– Demain matin. »

On se retrouve au café avec Jean-Paul Aron, un esprit vigoureux, très intelligent, et nous faisons le plan des huit films, en trois phrases. On le montre à Pathé. Huit jours après, ils prenaient tout ! [rires]. Nous ne savions pas ce que nous allions faire, mais nous avions des concepts. Huit concepts !

Nous avons commencé par les épidémies, parce que c'est ce qui est apparu en premier dans l'histoire, et puis le serment d'Hippocrate, tout est lié, et puis la peste à Athènes... jusqu'au choléra à Naples en 1973, et puis les pestes un peu partout ailleurs et le choléra en France. Peu à peu s'est construit quelque chose sur l'histoire des épidémies et on l'a fait en deux films. On a travaillé avec Jean-Louis Fournier, un très bon réalisateur avec qui je me suis presque battu parce qu'il croyait qu'on ferait un film sur la médecine, dans un laboratoire, en filmant des souris [rires] et moi j'avais une idée totalement différente. Il était persuadé que j'étais un con, qu'il ne pouvait faire un film avec un type qui n'y connaissait rien. On s'engueulait vraiment ! Il voulait se faire cautionner par des médecins, des « vrais », par exemple le docteur Mollaret à l'institut Pasteur, cité quelque part dans le générique : « Oui, oui, il n'y connaît rien. Je vais m'en occuper avec vous, Jean-Louis Fournier. »

Je me trouvais donc face à un réalisateur hostile pour, allais-je dire, des raisons presque légitimes, mais avec quand même une petite réserve dans son hostilité, car nous avions déjà fait des films ensemble et il avait été assistant sur *L'Année 1917* et *L'Année 1918*. Il m'aimait quand même bien et ne me considérait pas *vraiment* comme un con, mais l'histoire de la médecine lui paraissait très loin de ce que je savais, la Révolution russe ou la guerre de 1914 [rires]. Quant à Mollaret, froid d'abord, il est devenu chaleureux. Petit à petit, Jean-Louis Fournier a compris ce que je voulais dire et a fini par se rallier à mon idée. Comme c'est un homme de talent, il a trouvé des images merveilleuses. Il avait imaginé un médecin du Moyen Âge avec son bec<sup>27</sup> qui rôdait derrière toutes nos scènes, comme un mage ou comme un fantôme. Ça donnait à ce film documentaire une élégance qu'on n'avait jamais vue. De plus, c'était un connaisseur des grandes musiques, donc il mettait du Rossini là où il fallait, et le film a non seulement très bien marché, mais a eu une très bonne presse, dans *Le Monde* notamment : « Enfin, un vrai film documentaire où les auteurs ne prennent pas la place du sujet. »

Fournier n'a fait que deux films, Pierre Gauge en a fait deux aussi, sur la chirurgie et sur les hôpitaux. Claude de Givray en a fait quatre sur les médecins, les malades, la politique et la médecine, et le quatrième sur les médecines exotiques.

<sup>27</sup> Pendant la peste noire, les médecins portaient pour se protéger une tunique recouvrant tout le corps, des gants, ainsi que des bésicles de protection mises sur un masque en forme de bec, un chapeau et une baguette.



Une histoire de la médecine :  
le médecin-bec à Venise (épisode 1).

Dans l'ensemble ça a bien marché : beaucoup de pays ont acheté cette série. Il y a dix ans, on nous a même demandé de faire une suite, mais le projet n'a pas abouti, tu sais comment cela se passe à la télé... Selon moi, cela a été la meilleure expérience cinématographique comme film documentaire, la plus nouvelle comme construction, comme conception. Avec l'esprit de l'École des *Annales* : aborder les problèmes, les résoudre en longue durée, de la plus longue, les épidémies, à la plus courte, le changement de statut des malades. Les concepts n'étaient qu'en partie ceux de Jean-Paul Aron ou les miens, mais les miens nous les adoptions et j'en trouvais la transcription cinématographique là où il le fallait : l'Italie, l'Espagne, la Hongrie...

*J-PB-M* : Comment s'est effectuée ton évolution dans l'écriture de l'histoire, dans tes allers-retours constants entre le film et le livre ? Comment l'un influençait-il l'autre et *vice-versa* ?

*MF* : Le plus souvent, c'est l'image qui m'a aidé pour l'écriture de mes livres. Mais quand j'ai fait *Une histoire de la médecine*, cela n'avait rien à voir. Ma connaissance de l'histoire de la médecine se résumait à une dizaine de livres sur la peste. La créativité consistait alors à dire que pour le film sur les institutions médicales, il fallait choisir l'Espagne, la France... L'Espagne ? Parce que c'est elle qui a créé les premiers hospices, qui ne s'appelaient pas encore hôpitaux, tenus par des religieuses et où étaient invités les médecins étrangers – arabes entre autres. Donc on tournera en Espagne, mais aussi aux États-Unis, parce que c'est là qu'a eu lieu la plus grande évolution au niveau du personnel, notamment pour les infirmières qui jouent le rôle de médecin. Il fallait choisir les lieux où s'appliqueraient les différentes idées : c'était là que se trouvait la créativité. Donc ce film se tournait partout : aux États-Unis, en Espagne, en Angleterre, en Italie, en Tunisie...

*J-PB-M* : C'est le principe de l'école des *Annales* qui a influencé l'écriture de cette série ?

*MF* : Totalemment ! À cent pour cent !

*J-PB-M* : Et peux-tu me citer un exemple inverse, où la pratique de l'écriture filmique t'a influencé dans ta pratique de l'écriture historique livresque ?

*MF* : Pour mon livre sur Pétain, l'écriture s'est inspirée sans aucun doute de la vision d'un certain nombre de films. Pas de doute, et cela vient de Pierre Samson. Quand on a fait *Lénine par Lénine*, on ne voulait pas faire mourir Lénine à la fin parce que si on le faisait, on faisait mourir le léninisme. Or, en 1970, le léninisme n'était pas mort puisqu'on sortait de 1968. C'est donc Pierre qui, fort de sa culture cinématographique s'est rappelé le film de Francesco Rosi dont le héros est un bandit sicilien<sup>28</sup> : on suit ses obsèques, mais il réapparaît dans son passé glorieux. C'est donc un film qui a donné la construction d'un autre film. La source de la construction peut provenir de plusieurs endroits, ce n'est pas prémédité. Par exemple, les chroniques télé de la journaliste Françoise Giroud dans *Le Nouvel Observateur* m'ont inspiré dans mon travail de cinéma ou d'écriture. Un jour, nous bavardions gentiment et elle

<sup>28</sup> Salvatore Giuliano,  
Francesco Rosi, Italie, 1962.

me dit : « Quand j'étais à *L'Express*, si je lisais un article, ce qui m'intéressait, c'était la première phrase. Après je ne lis plus. La première phrase me dit tout de suite s'il y a quelque chose. »

Et bien moi je fais toujours attention à ce que la première phrase d'un de mes chapitres, d'un de mes livres, la première séquence d'un de mes films accroche. Depuis, j'ai appris deux choses qui m'ont montré que cette opération n'est pas aussi insolite, il y a des prédécesseurs : de Gaulle, en mai 1958, a calculé qu'en disant « Je vous ai compris », les gens seraient à tel point « choqués de bonheur » par cette première phrase qu'ils n'écouteraient pas la suite où il affirmait pourtant que ce serait le suffrage universel à voix égale pour tout le monde. Il avait calculé cet effet de la première phrase, sans le théoriser, mais en pratique. Tarkovski dit exactement la même chose à propos de son film *Andreï Roublev*<sup>29</sup> : « Pour pouvoir dire ce que nous voulions dire sous ce régime, il fallait que la première phrase soit telle qu'on n'écoute pas la suite. » Et la première phrase, c'était ce type, Yefim, voulant s'envoler sous le regard ébahi de tous et qui s'écroule. Tarkovski glisse là une phrase signifiant que nos dirigeants sont semblables : ils croient s'envoler et s'écroulent. Mais autrement, il n'aurait pu placer cette parabole, ou on ne l'aurait pas perçue... Mais il l'a placée. D'une certaine façon, il y a des allers-retours quand on travaille dans ces activités, entre l'écrit, l'oral et le reste. Pour la construction, pas seulement pour la théorie.

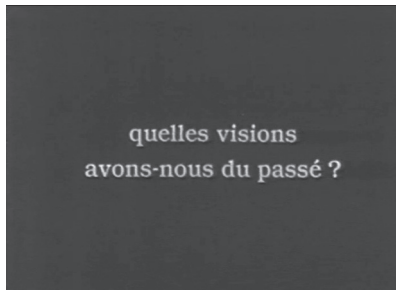
*J-PB-M* : Est-ce en suivant ce principe que tu as fait tes films d'une minute ? Écrire l'histoire en une minute est différent de l'écrire en trois fois 60 minutes ou en 13 minutes. Où t'a mené ce travail multiple que tu as réalisé sur des formats de temporalité différente ?

*MF* : L'idée n'est pas venue de moi. On ne me l'a pas donnée, mais elle est venue d'une association. J'avais deux amis, Guy Fihman et Claudine Eizyckman. On s'aimait beaucoup tous les trois ; on travaillait ensemble sur le cinéma, même si on ne s'est plus revus. Un jour, l'un d'eux me dit : « On est allés à New York. On a vu l'exposition *L'Histoire de l'art en une minute*. » Ça a fait « tilt ». D'un côté, l'histoire de l'art en une minute, c'est une chose, l'histoire du cinéma en une minute ou l'histoire de l'Europe ou du monde ou de la France en une minute, c'est encore autre chose. Mais c'était une idée à vérifier, parce qu'à ce moment-là je faisais déjà la critique des films de montage, qui étaient l'équivalent de l'histoire événementielle. Par ailleurs, à New York, il s'agissait de plans fixes et non d'images qui ont une durée.

Mon premier film en une minute avait pour but de montrer que le film de montage est une forfanterie puisque, *avec les mêmes images*, j'ai fait avec Pierre Gauge deux films d'une minute qui disaient des choses différentes sur le xx<sup>e</sup> siècle. C'était une expérimentation. On a donc fait une histoire du xx<sup>e</sup> siècle en une minute d'abord, qui n'était pas mal. Elle durait en fait 1 minute 30. Ça partait du début du siècle et ça allait jusqu'au moment où on l'a fait. Et puis, avec les mêmes images, on a monté autrement un film qui disait autre chose. Le premier en gros disait : « illusions/désillusions », et le second disait plutôt : « histoire des masses/promotion des individus ». Mais en fait, c'était en partie raté : d'abord parce que techniquement on n'avait pas utilisé 100 % des mêmes documents (on n'avait pas pu ou alors c'était une répétition) mais on en avait pris 60 à 70 % ; puis, finalement, le sens totalement différent des deux films provenait plus de la musique que du montage [rire].

C'était théoriquement loupé, mais ça donnait tout de même à réfléchir. Dolcetta, un vieil ami italien journaliste, qui fut un élève de Raymond Aron, m'a dit : « Marc, puisque tu as fait toute l'histoire d'un siècle, le xx<sup>e</sup>, en une minute, tu peux faire l'histoire de chaque événement en une minute. » Il m'a alors commandé, soixante films pour la RAI. On les a

<sup>29</sup> *Andreï Roublev*,  
Andreï Tarkovski, URSS, 1969.



Esquisses du xx<sup>e</sup> siècle.

d'accord pour dire que le film de montage est *toujours* une falsification, parce qu'il implique un choix, or c'est ce que je voulais éviter. Dans mon livre *L'Aveuglement. Une autre histoire de notre monde*<sup>30</sup>, j'aborde ce problème pour montrer que c'est artificiel, en disant que dans un film de montage on prend du fil et on coud des documents. Tandis que si l'on montre deux documents sans les commenter, l'un à côté de l'autre, ça peut être une création historique valable. Exemple : j'avais trouvé des plans du départ joyeux des soldats en 1914, en gare de l'Est, image très connue, et le même départ des soldats français, dans la même gare mais en 1939, où ils font la gueule, chialent, où leurs bonnes femmes les poussent. On voit bien que ces deux images rendent compte de toute l'histoire. De même, Pierre Sorlin a trouvé deux plans de 1956 à Budapest où l'on voit les mêmes personnes manifestant avant et après la répression. Elles n'ont plus la même tête et on voit très bien ce qui s'est passé. Là, ni falsification ni montage. Ce n'est plus de l'histoire événementielle : c'est analysé par une création de l'image, pure. Ce sont ces réflexions que je me suis faites autour des films d'une minute.

Mais je dois mentionner que le plaisir que j'ai eu à réaliser avec Pierre Gauge ces films d'une minute a été sans égal parce qu'il fallait leur trouver des musiques adaptées. C'est par exemple la musique de Sibelius qui correspondait admirablement au film sur l'Inde. Quand on a trouvé ce charleston synchrone avec les pas des jeunes filles sur une plage allemande, ça a été un moment de bonheur. On a trouvé comme ça une dizaine de montages musicaux, d'une minute trente pas plus. Et c'était un plaisir pur de voir un document prendre vie avec la musique, tout en disant tellement de choses. Un seul document ! Alors que le montage c'était une fabrication plus artificielle.

faits, images et son, sans commentaire bien entendu. Ces films étaient de nature différente, parce que les plus nuls étaient les meilleurs. Je m'explique : je montrais, *en une minute*, l'arrivée de l'américanisme en France avec des danseuses de charleston qui, voyant les GI débarquer, dansent sur une plage d'Allemagne. On voit le bateau, on voit les filles qui dansent le charleston. Ça dure une minute. On a synchronisé le charleston et on a trouvé à quoi correspondaient les pas. C'est un petit film formidable. Mais dès qu'on commençait à raconter une histoire, on faisait un film de montage, et un film de montage d'une minute, ce n'est pas évident. Celui qu'on a fait sur l'histoire des femmes n'est pas mal. Mais dès que ça dépassait trois séquences de montage, ça pouvait devenir douteux, voire très mauvais.

Pierre Sorlin et moi sommes tombés

<sup>30</sup> Marc Ferro, *L'Aveuglement. Une autre histoire de notre monde*, Paris, Taillandier, 2015.



*Une minute d'Histoire.*

*J-PB-M* : As-tu intégré cette pratique dans les critiques filmiques que tu as faites ensuite ?

*MF* : Non, mais je m'en suis servi dans l'enseignement. Lors de mes conférences, je montrais très souvent *une* minute de film et cela me servait de rampe de lancement. Devant un auditoire, une minute de film, cinq minutes de film, ça donne une force à ton début, ce début dont je te parlais. Certes, ce n'est pas de moi, mais c'est une force qu'on n'a pas quand on commence à ergoter : « Le problème que je vais aborder est complexe parce que, je ne peux pas vous dire pourquoi, mais quand même il faut que je vous le dise, parce qu'autrement... » Quand on commence comme ça, c'est foutu. Les films d'une minute me servaient de lancement. Et en une minute, tu penses bien que c'étaient des plans formidables.

*J-PB-M* : Nous avons commencé à parler de ton livre *Pétain*. Sa conception, sa construction, sont-elles cinématographiques ? Est-ce la raison pour laquelle on t'a demandé ensuite d'être scénariste du film de Jean Marbœuf ?

*MF* : Non, on m'a demandé d'être scénariste du film de Marbœuf pour la substance du film et non parce que mon livre *Pétain* avait une construction cinématographique, ce qui était d'ailleurs le cas. Le scénario du film n'a aucun rapport avec la construction du livre, c'était tout à fait autonome. Mais peut-être l'un des producteurs a-t-il remarqué cette phrase de présentation du livre où je dis qu'il a « une construction cinématographique », puisqu'il est rempli de flash-backs. J'ai essayé autant que possible d'enraciner chaque geste de Pétain dans le passé, soit dans son passé, soit dans le passé du pays. Ce n'est pas du tout le cas du film.

*J-PB-M* : En revanche, dans le film il y a une mise en regard entre l'histoire « vue d'en haut » et celle « vue d'en bas », un mélange que tu avais intégré dans ta thèse...

*MF* : Oui, partout !

*J-PB-M* : Ces deux histoires qui finalement s'entremêlent, cela te vient-il de l'image, des archives ? Parce que tu disais, au début de l'entretien, que pour la Révolution russe, ce sont des images de l'absence des ouvriers dans les manifestations qui t'avaient amené à réfléchir ?

*MF* : Il faut dire les choses comme elles ont été. Dans mon premier livre sur Pétain<sup>31</sup>, soucieux de ce type de problème, l'histoire est entrelardée, très souvent, de façon volontaire, d'une vision du règne de

<sup>31</sup> Marc Ferro, *Pétain*, Paris, Fayard, 1987.



Jean Marbœuf au clap, sur le tournage de *Pétain*.

Pétain par en bas. Dès le début, dès juin 1940, il y a, par exemple, les premières lettres envoyées à Pétain. Ensuite, il y a des rapports de préfets, puis des manifestations populaires ou révolutionnaires. Le plus souvent que j'ai pu, quand cela me semblait nécessaire, le livre essaye d'évoquer l'histoire vue par en bas, mais de façon globale, pas individuelle. Tandis que dans le film *Pétain* de Jean Marbœuf<sup>32</sup>, l'histoire vue par en bas, c'est de l'histoire individuelle, puisqu'il s'agit du personnel d'un hôtel. Cette très bonne idée venait du réalisateur et de l'autre scénariste, Alain Riou, pas de moi. J'ai été écarté du film *Pétain*, à l'origine. Autant le producteur m'a payé les droits, merci mon Dieu pour une fois j'ai touché de l'argent, autant il m'a écarté tant qu'il n'y a pas eu le réalisateur pressenti pour tourner le film. On devait le faire avec Alain Corneau, mais ni lui ni moi n'arrivions à trouver un axe pour présenter Pétain de façon valable, cinématographique et en même temps utile, comme nous avons trouvé pour Lénine par exemple. Hélas, au bout d'un certain temps, Corneau a renoncé, exactement au moment où j'avais trouvé une solution : c'était de reprendre la structure de *Citizen Kane*<sup>33</sup>, c'est-à-dire de poser un problème au début – école des *Annales* –, et de le résoudre. *Citizen Kane* c'était Rosebud, et dans *Pétain* cela aurait été la question qu'il pose en apprenant que la femme qu'il aimait a demandé de ses nouvelles : « Croit-elle, elle aussi, que je suis un traître ? » Tout le film aurait tourné autour de cette question qui l'a rendu malade, lui, Pétain, à 86 ans. Que les autres l'aient jugé coupable, il s'en foutait, mais pas du jugement de la femme qu'il aimait... Il a demandé à Isorni : « Juge-t-elle, elle aussi, que j'ai trahi le pays ? Que j'ai été un

<sup>32</sup> *Pétain*, réalisé par Jean Marbœuf en 1993, d'après l'ouvrage de Marc Ferro. Scénario de Marc Ferro, Jean Marbœuf, Alain Riou, Jean-Pierre Marchand. Produit par Jacques Kirsner.

<sup>33</sup> *Citizen Kane*, Orson Welles, États-Unis, 1941.

salaud ? » Je le tiens d'Isorni lui-même. Dommage, j'ai trouvé trop tard que ça pouvait être le point de départ du film, mais cela a été celui de mon deuxième livre sur Pétain<sup>34</sup>. Cependant le film va ailleurs, il est fait autrement. Partir du bas, comme ils l'ont fait eux, avec le personnel de l'hôtel, est une très bonne idée, mais elle n'est pas de moi. Rendons à César ce qui lui appartient. J'ai trouvé que le film a un peu manqué de force.

*J-PB-M* : De tout temps, tu as utilisé des archives qui viennent de l'intime ou de l'individuel.

*MF* : Absolument ! Et de plus en plus, puisque j'ai même fait un livre, peut-être le meilleur, qui s'appelle *Les Individus devant les crises du xx<sup>e</sup> siècle*<sup>35</sup>. Ce sont les réactions des individus devant une révolution, l'histoire anonyme en quelque sorte.

*J-PB-M* : Si j'ai bien compris le début de l'entretien, cette idée c'est quand même l'image qui te l'a insufflée ? Tu ne l'avais pas au départ ?

*MF* : On ne peut pas dire ça comme ça. L'idée de l'histoire par en bas, je l'ai eue tout de suite pour la Révolution russe, parce que les archives que j'ai découvertes et que personne n'avait vues – c'était ma chance – me donnaient les réactions des employés, des ouvriers, des paysans, des cochers, ce qu'ils voulaient, ce qu'ils ne voulaient pas, etc. Donc l'histoire par en bas m'a pris tout de suite... par en bas, si je puis dire. C'est elle qui m'a pris par en bas, ce n'est pas le cinéma. Ensuite, ça m'a toujours, d'une certaine façon, « cadré ». Mais l'apport de l'image est variable, d'un ouvrage à un autre. Le cinéma m'a apporté sans aucun doute, les regards, l'aspect dramatique que l'écrit ne donne pas. C'est cela qui m'a conduit vers une histoire psychologique qu'on ne faisait pas. En effet, je vais de plus en plus vers des choses psychologiques. *Le Ressentiment dans l'histoire*<sup>36</sup>, c'est l'histoire psychologique, vue par en bas. Tout ne vient pas de l'image. Ce sont de constants allers-retours. Prenons mon livre *Les Individus devant les crises du xx<sup>e</sup> siècle*, je n'ai pas imaginé un catalogue : lesquels me viennent des textes, lesquels me viennent de l'image ? Ça vient comme ça vient ! Dans ce livre-là, je commence par des images, par en bas, le peuple. Ce n'est pas la paix que je raconte, ni l'Armistice ; ce sont ces filles, ces femmes qui croient qu'elles ont gagné la guerre. Après, c'est autre chose dans *L'Aveuglement*<sup>37</sup>. Quand il y a le Pacte germano-soviétique, c'est de l'histoire par en haut, mais je raconte par en bas toutes les syncopes qu'ont eues les individus [rire]. Je les raconte au moment du rapport Khrouchtchev, au moment du Pacte germano-soviétique [rire], il y en a trois ou quatre comme ça. Mais quelquefois ce sont des gens d'en haut qui se comportent comme des gens d'en bas. Je n'ai pas forcément prévu les choses comme ça, et ça n'arrive pas à chaque chapitre, mais c'est quelque chose qui me sollicite ou me vient régulièrement.

*J-PB-M* : Mais l'image t'a montré qu'elle disait des choses que l'écrit ne disait pas.

*MF* : Oui, mais, parfois, c'est un écrit qui n'est pas pris en compte par d'autres. Je vais te donner un exemple. On dit toujours, depuis vingt ans : « C'est la fin de l'histoire. » Qui a dit ça ? Fukuyama<sup>38</sup>. Tu retrouves ça partout depuis que le communisme a été vaincu par le capitalisme. Ce n'est pas plus la fin de l'histoire qu'autre chose, puisqu'on voit bien que l'histoire continue, autrement... Mais ce n'est pas la première fois qu'on dit ça. Henri Lefebvre avait dit en mai 1968 « c'est la fin

<sup>34</sup> Outre les rééditions du *Pétain*, Marc Ferro a en effet publié *Pétain en vérité* (Paris, Tallandier, 2013), republié sous le titre *Pétain. Les leçons de l'Histoire* (Paris, Texto, 2016).

<sup>35</sup> Marc Ferro, *Les Individus face aux crises du xx<sup>e</sup> siècle. L'histoire anonyme*, Paris, Odile Jacob, 2005.

<sup>36</sup> Marc Ferro, *Le Ressentiment dans l'histoire. Comprendre notre temps*, Paris, Odile Jacob, 2007.

<sup>37</sup> Ferro, *L'Aveuglement*, *op. cit.*

<sup>38</sup> Francis Fukuyama, philosophe et économiste américain, né en 1952, est connu pour ses thèses sur la fin de l'histoire. Francis Fukuyama, *La Fin de l'histoire et le Dernier Homme*, Paris, Flammarion, coll. « Histoire », 1992.

de l'histoire... », parce que ce n'étaient plus les partis politiques qui jouaient un rôle, mais les jeunes. Il ignorait que déjà Albert Demangeon avait dit en 1918 : « C'est la fin de l'histoire. Il n'y aura plus de guerre. » C'est un lieu commun fréquent. Pour moi la fin de l'histoire, c'est quand un type se suicide parce qu'il n'a plus d'espérance dans l'histoire, dans son histoire à lui et dans l'histoire autour. C'est tout à fait autre chose ! Et pourquoi ? Parce que je prends la question par en bas. Je prends l'exemple de Robert Linhart : ce maoïste a fait une tentative de suicide en 1981 quand il a constaté que même les trotskistes entraient dans le gouvernement Mitterrand. Il s'est dit : « C'est foutu. Si des trotskistes rentrent dans un gouvernement "bourgeois" », comme disent les marxistes... Et il s'est suicidé. C'est la fin de l'histoire : il y croit plus.

La fin de l'histoire, en Algérie ? Mon copain André Akoun est communiste, juif, républicain, se foutant de tout ce qui est « juif » : ce qui compte pour lui c'est le Parti, que les musulmans deviennent comme lui qui est un juif laïc, qu'émerge une République véritablement républicaine. C'est son parcours. Alors en Algérie (c'est un pied-noir juif), il adhère au Parti communiste, mais, voyant que le PC vote les crédits à Guy Mollet, quitte le Parti et adhère au FLN, pour l'Indépendance et parce que les types du FLN lui disent : « Tu es juif mais pour nous tu n'es pas "juif", tu es d'ici. Les uns sont juifs, les autres musulmans, etc. » Puis, un jour de 1956, il lit le tract de ses copains étudiants : ce n'était plus la FEN [Fédération des étudiants nationalistes] mais la FENM [Fédération des étudiants nationalistes musulmans]. Il découvre ça et, politiquement, se suicide : il abandonne tout. Il dit : « C'est foutu. J'ai tout perdu. »

Tu vois, ça c'est le vrai suicide et, là, ça vient des individus. Tu comprends ce que je veux dire ? Il y a des tas de gens pour qui la révolution échoue. Regarde tous ces communistes ou autres qui maintenant n'osent plus ouvrir la bouche, qui ne croient plus en rien : il n'y a plus d'histoire pour eux. Pour moi c'est ça la fin de l'histoire, donc tu vois que je prends aussi l'histoire par en bas, pas seulement par l'image. L'image a été un des déclics, le déclic, mais ça n'a pas été la matrice d'une théorie. L'histoire par en bas, je l'ai mangée à toutes les sauces.

*J-PB-M* : Passons à *Histoire parallèle*. Est-ce ton concept ou est-ce celui de quelqu'un qui est venu te chercher ? Ça me fait penser à ce que tu as fait depuis 1964 : on mélange des actualités qui viennent d'horizons différents sur un même événement.

*MF* : Non, ce n'est pas tout à fait la même chose qu'*Histoire parallèle*. Je faisais plutôt de l'histoire *plurielle*. Comme je l'ai dit, les diplomates ne font pas la même guerre que les deuxièmes classes. Les Arabes ne voient pas l'avenir de la même façon que les Européens. C'est de l'histoire *plurielle*. L'histoire *parallèle* est plutôt un concept de Louissette Neil, qui en a eu l'idée. Elle l'avait eue pour une série qui s'appelait *Propaganda*, qui voulait comparer les propagandes nazie et communiste, les mettant en parallèle. C'est ça son idée à elle. Ensuite elle a pensé à faire l'histoire de la Seconde Guerre mondiale en comparant les actualités hebdomadaires allemandes et françaises. C'était en quelque sorte le format qui déterminait la nature du parallèle. La même semaine, le même jour, qu'est-ce qu'ont vu les Allemands et les Français ? Ce n'était pas la vision de l'histoire des Français et la vision de l'histoire des Allemands. C'était différent de l'histoire plurielle. Le parallèle était un parallèle « technique ». Donc on allait présenter les actualités françaises et les actualités allemandes. On pointait ce que les Allemands ne disaient pas, ce que les Français ne disaient pas et moi je le disais ou un Allemand le disait... Quand on parlait de la bataille d'Angleterre, on invitait un Anglais et un Allemand. C'était sur un sujet précis, assez différent de l'histoire plurielle. L'idée de départ était de Louissette, mais lui a un peu échappé lors de son



« Images de l'Histoire » : *De Marx à la révolution mondiale et Algérie 1954, la révolte d'un colonisé.*

développement, car elle pensait toujours à *Propaganda* : ce qui nous différençait, car j'ai toujours trouvé qu'il y a certes une propagande, mais également, par en bas, une autre vision des choses. Donc je déplaçais un peu les pôles de discussion.

*J-PB-M* : Son idée consistait donc à montrer les différentes propagandes par rapport à un même événement, dans une même semaine ?

*MF* : Exactement. C'était une très bonne idée, mais la chaîne [La Sept à l'époque] était persuadée que ça allait emmerder tout le monde, que ça ne pourrait excéder trois ou quatre semaines. D'autant plus que tous deux (elle a été pionnière du concept) pensions qu'il fallait *tout* montrer ! Par exemple si l'on prenait les actualités du 25 octobre, pas seulement les faits de guerre ou les discours, mais aussi les matchs de foot, les bonnes sœurs..., afin d'offrir un encadrement historique plus large.

*J-PB-M* : Ce qu'avait vu le spectateur à l'époque.

*MF* : Exactement ! Ainsi pouvait-on dire : « Voilà ce qui a été montré » et « Voilà ce qui n'a pas été dit », et moi je me chargeais de dire ce qui avait été tu, mais *sans* en montrer les images, car il fallait garder en tête ce que les gens avaient vu pour que les téléspectateurs s'identifient. Et à la fin, l'incroyable est qu'ils s'identifiaient : ils nous écrivaient en nous demandant ce qu'il y aurait la semaine suivante [rires]. Ils étaient tellement dans *leur* vie, puisqu'ils revoaient ce qu'ils avaient vu et rien d'autre, qu'ils voulaient se rappeler ce qu'il y aurait la semaine prochaine. Alors que dans les actualités de la semaine suivante, ils savaient bien qu'il y aurait ou non le débarquement [rires] puisqu'on était cinquante ans après. L'effet de réalité a joué de façon totalement insolite. Les gens revivaient leur vie et ils attendaient de pleurer à la séquence suivante parce qu'ils *savaient* qu'ils allaient pleurer au bombardement. Le succès de l'émission s'explique par le fait que l'histoire n'était pas parallèle avec les Allemands face aux Anglais, mais parallèle avec les images et eux. Ce n'était pas prévu, mais cela a été fort. Personne n'y avait pensé au début, mais on a compris assez vite que les téléspectateurs étaient attirés comme un aimant par *Histoire parallèle*. L'émission a donc fonctionné sur un autre mode qu'à son début et a duré douze ans ! Il y a eu 630 émissions ! À la fin, j'ai voulu arrêter parce qu'en 2001 on en était arrivé en 1951 et il y avait un document sur

la mort de Pétain. Or je me suis aperçu que je n'avais plus aucun document nouveau sur Pétain ou sur le pétainisme. Soit on les avait passés dans d'autres films, on les connaissait, soit j'en avais déjà passé deux, trois. Je me suis dit que si un journaliste revoyait un document qu'il avait déjà vu, il se dirait que l'émission était fatiguée, qu'on remontrait toujours les mêmes films ! Tu connais les réactions de la presse... j'ai refusé de continuer. Quand ils ont refait *Histoire parallèle*, sans documents, avec des commentaires uniquement, j'ai refusé d'y participer. Mais ça avait bien marché, à la grande surprise d'Arte qui s'était attendu à un flop total et avait tout fait pour arrêter l'émission à son début.

*J-PB-M* : C'est par *Histoire parallèle* que le grand public a connu ton personnage. Les gens connaissent ta signature, mais ne te connaissent pas...

*MF* : C'est vrai. Mon visage, non, ils ne le connaissent pas vraiment. Maintenant, ils me reconnaissent. Et ils se souviennent encore d'*Histoire parallèle*. Quand on me présente comme le monsieur d'*Histoire parallèle*, ils répondent « Ah ! *Histoire parallèle* ! J'ai vu *Histoire parallèle* ! » L'intéressant est que c'est peut-être la seule émission qui fait que je suis vraiment connu de toute la classe dirigeante. Tous les hommes politiques l'ont vue. Tous les cadres. Toute la catégorie supérieure a vu *Histoire parallèle*. Pas les 630 ! Mais 50, 100.

Les classes populaires aussi, mais moins, et les jeunes davantage. Ils me reconnaissent pour *Histoire parallèle*, enfin, ils ont 30 ans maintenant et disent avoir vu l'émission quand ils étaient au lycée. Ce sont cette tranche d'âge et les gens âgés. Je l'ai constaté que chaque fois que je vais dans des réunions où il y a des personnalités politiques... Tout ce monde-là m'a identifié depuis *Histoire parallèle*. Ils ont peut-être lu un ou deux de mes bouquins, mais je ne crois pas à ça. Oui, pas de doute, ça m'a installé dans l'opinion. Michel Winock a écrit un article dans la revue *Critique* qui lui avait demandé quelque chose sur Pierre Nora et moi<sup>39</sup>. Je connais peu Winock. Il a fait un article agréable à lire, pour moi, sans pour autant être désagréable pour Nora bien entendu. Il écrit que j'ai apporté à l'Histoire ce que personne n'avait apporté : l'image justement. C'est là-dessus d'ailleurs qu'il me polarise plus que sur la Russie. Ça m'a fait plaisir parce qu'avec son talent Winock aurait pu m'exécuter avec beaucoup de bonheur.

À I-Télé [aujourd'hui CNews], j'ai fait au fond l'inverse d'*Histoire parallèle*. À *Histoire parallèle*, on passait des documents de 1943, 1944, 1945 et j'examinais s'il y avait des séquelles aujourd'hui, quels étaient les effets de la guerre en Ukraine, en Russie ou ailleurs. Alors qu'à I-Télé, avec Sophia Synodinos, on passait des actualités d'aujourd'hui et j'en donnais l'enracinement historique ; sur la chaîne Histoire, je faisais ça avec René Rémond avec *Histoires*. C'était très intéressant, mais cela n'a pas duré, j'ignore pourquoi d'ailleurs, peut-être un changement de direction.

*J-PB-M* : Venons-en à la collection « Savoir et Mémoire ».

*MF* : À l'EHESS, j'ai tout de suite pensé qu'il était inadmissible de ne pas garder un souvenir en image de ses fondateurs, d'où la collection « Savoir et Mémoire ». Personne n'avait pensé à constituer une sorte d'inventaire des maîtres de l'École et de ceux qui ont créé sa réputation. N'oublions pas que des années 1960 à 1980, 1990, l'EHESS [anciennement VI<sup>e</sup> section de l'EPHE] rayonnait dans le monde. Que ces gens disparaissent ou non, il fallait, de leur vivant, faire état de leur œuvre comme enseignants de la recherche – puisque c'est la fonction de l'École, enseigner la recherche. Non pas « faire » de la recherche, mais « l'enseigner », ce qui est un peu différent. J'ai eu l'idée de faire des films sur les principaux géants de l'École. Le plus important en

<sup>39</sup> Michel Winock, « Histoires d'historiens », in : dossier « Biographies, mode d'emploi », *Critique*, n° 781-782, juin-juillet 2012.



Marc Ferro, aux débuts d'*Histoire parallèle*.



Jean-Pierre Vernant, interrogé par Pierre Vidal-Naquet.  
(coll. « Savoir et mémoire »).

histoire avait été Jean-Pierre Vernant pour l'histoire grecque. Donc on a choisi quatre de ses disciples, d'âges différents, s'échelonnant dans le cours de sa carrière : Pierre Vidal-Naquet, Françoise Frontisi et François Hartog. Ainsi a-t-on vu le profil d'études et de recherche qu'a suivi Vernant et comment et pourquoi ses disciples le sont devenus. Ce film s'est très bien vendu, le mieux dans la série, à plusieurs milliers d'exemplaires.

Ensuite, je suis passé à Jacques Le Goff pour qu'il y ait quelque chose sur l'histoire du Moyen Âge. L'intéressant dans le deuxième film avec Le Goff, c'est que les participants n'étant pas habitués à avoir une caméra face à eux, ils se laissaient aller. Par exemple, quand Le Goff parlait, Emmanuel Le Roy Ladurie s'ennuyait, il dessinait et la caméra ne le loupait pas. Pierre Nora levait les yeux au ciel si Le Goff s'attribuait quelque chose que Nora estimait lui revenir, comme la série des trois livres *Faire de l'histoire*<sup>40</sup>. Et puis on avait invité Robert Philippe, l'un des premiers disciples de Le Goff. Mais il était

devenu un peu aveugle, il était moins pertinent et avait perdu le talent de sa jeunesse, alors les autres l'interrompaient ! Bref, le film révélait un peu l'absence de pratique des images qu'avaient nos grands maîtres, y compris Le Goff qui, lorsqu'il prenait la parole, ne savait pas s'arrêter : quand il arrivait en retard aux *Annales*, il mettait une demi-heure à en expliquer la raison ! [rires] Cher Le Goff, il était comme ça partout et tout le temps. Dans le film, c'était pareil, il fallait l'arrêter. Le film montrait une expérience de vie, un vrai Jacques !

Ensuite il y a eu René Guilhaud, puis Charles Morazé. Cela a été très difficile, car Morazé était un génie méconnu. Autant il aura été connu du monde politique et du monde savant, autant il aura été méconnu du monde universitaire et, notamment, des gens des *Annales* qui l'ont toujours considéré avec condescendance, alors que son livre sur *Les Bourgeois conquérants*<sup>41</sup> et celui sur *La Science et les facteurs de l'inégalité*<sup>42</sup> sont absolument géniaux. On ne les a jamais dépassés. Mais, lui, on l'a toujours pris de haut, et le malheur, c'est que lui-même se prenait de haut, très naïvement. Il avait des phrases qui l'ont exécuté, par exemple : « Oui, je m'intéresse aux mathématiques ; malheureusement depuis qu'Einstein est mort, je n'ai plus eu de correspondant. » [rire] Il disait ça très gentiment, sans arrière-pensée. Dans son livre sur De Gaulle et la République, il y a deux parties<sup>43</sup>. La première s'arrête en avril 1959 et on se demande pourquoi : en fait c'est parce que Morazé n'est plus son conseiller. La deuxième partie est plus dérisoire. C'était un homme charmant, en vérité modeste, très gentil et généreux. Il ne disait jamais du mal de personne, contrairement à moi qui suis en train de dire du mal de lui, alors que j'ai toujours eu pour lui admiration et affection. Il était d'une grande intelligence. J'ai enseigné

<sup>40</sup> Pierre Nora, Jacques Le Goff, *Faire de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1974. 3 tomes : 1. *Nouveaux problèmes*, 2. *Nouvelles approches*, 3. *Nouveaux objets*.

<sup>41</sup> Charles Morazé, *Les Bourgeois conquérants*, Paris, Armand Colin, 1957.

<sup>42</sup> Charles Morazé, *La Science et les facteurs de l'inégalité*, Paris, UNESCO, 1979.

<sup>43</sup> Charles Morazé, *Le Général de Gaulle et la République*, Paris, Flammarion, 1993.

à Polytechnique avec lui, il pouvait parler de tout en improvisant. Il fallait parler de la philosophie grecque ? Non, finalement c'était la philosophie au XVI<sup>e</sup> ? Bon, il commençait dans les trente secondes. On lui aurait demandé de parler du capitalisme rhénan, il en aurait parlé comme de n'importe quoi ! Il était un esprit, c'était net, clair, lumineux. C'était l'École des *Annales* en plus. Donc Morazé, je lui demande un film. Il le fait : première partie, très bien. Deuxième partie : il s'embarque dans des discussions théoriques sur le chiffre et la morale, sur la morale et la pensée, sur la pensée... C'était incroyable ! Ça a duré quatre heures. On a dû couper, mais la première partie était très bonne. Et Morazé est le seul, à l'EHESS, qui a eu la gentillesse de reconnaître que ce que je fais pour les gens de l'École, personne n'y avait pensé et que c'est très bien.



François Furet (coll. « Savoir et mémoire »).

Après, il y a eu François Furet. Ça a été très bon pour moi, parce que Furet me détestait autant qu'il me méprisait, mais je n'en tenais pas compte. Je le considérais comme un grand historien et je devais faire un film sur lui. Pas de problème. Il était interrogé par Mona Ozouf, Jacques Revel et Pierre Rosanvallon. Furet lui non plus ne savait pas parler à la télé, on ne l'entendait pas. J'ai décidé d'oublier tout le tort qu'il m'avait fait, d'oublier tout le mal qu'il disait de moi. Je lui relevais le menton, je lui disais de tourner la tête, de regarder dans telle direction, de se reposer. Il a été très bon. Sa femme, qui l'avait vu, lui avait dit qu'il était bien pour une fois ! Il lui avait répondu « C'est Ferro qui m'a appris à parler à la télé. » Il ne me citait pas une seule fois dans ses bouquins sur la Russie et, subitement, il avait lu un de mes livres et il m'était reconnaissant du film. Le livre était *L'Histoire sous surveillance*<sup>44</sup>. Alors il m'a écrit « On s'est mal entendus. Je n'ai pas eu toujours de bonnes manières avec toi, mais enfin ton livre sur *L'Histoire sous surveillance* est un des grands livres que je conserverais toujours auprès de moi. »

Au même moment Braudel m'a reconnu aussi ! Trois mois avant sa mort, il a été interviewé au Canada pour un grand quotidien de Montréal et il m'a cité parmi ses disciples parmi ses disciples, avec Pierre Chaunu, Georges Duby et Emmanuel Le Roy Ladurie. Ça a été ma revanche.

*J-PB-M* : Tu as fait trois types de projets en quelque sorte. Des projets conçus comme unitaires, comme *La Grande Guerre*, des séries documentaires, comme *Une histoire de la médecine*, puis un programme hebdomadaire, je pense à *Histoire parallèle*. Quel regard portes-tu sur la conception de l'écriture de l'histoire dans ces différents formats ?

*MF* : Je n'ai fait qu'une seule série, *Une histoire de la médecine*. « Images de l'histoire », par exemple, est une collection. Il n'y a pas de coordination entre le film sur l'Algérie et celui sur les Chinois, tandis qu'*Une histoire de la médecine*, elle, forme un ensemble : c'est

<sup>44</sup> Marc Ferro, *L'Histoire sous surveillance : science et conscience de l'histoire*, Paris, Calmann-Lévy, 1985.

une *série* parce qu'il y a une coordination calibrée, réfléchie, théorisée au début. Prenons la collection des treize films : il y aurait pu aussi bien en avoir vingt-six puisque, par exemple, il n'y en a eu aucun sur l'Afrique noire ni sur l'entre-deux-guerres. Donc c'est bien une *collection* de films, incomplète d'ailleurs. Mais quant à la conception... Jamais on n'avait demandé à un historien de faire ça. Et, comme historien, je n'avais jamais pensé que je ferais des films de ce genre. Il me fallait réfléchir à chaque fois en amont à la façon de m'y prendre. Pour *Une histoire de la médecine*, j'ai trouvé d'un coup, c'est pourquoi j'ai dit à Thiescé chez Pathé que je ferais le film, alors qu'il n'était pas prévu que ce soit moi. Mais, avec Jean-Paul Aron nous avons eu une idée productrice. Quand on a une idée, ça va. Une série de films, ce n'est pas une idée : c'est la Grande Guerre, la Seconde Guerre mondiale, la Révolution russe... Ce n'est pas une idée. Il faut donc trouver une forme cinématographique à un discours connu.

Pour ce qui est des thèmes, je dirais qu'il y a des thèmes, des sujets qui sont en quelque sorte préprogrammés, qui existent. Si on me demande un livre ou un film sur la Révolution russe, par exemple, ou sur la guerre, ou sur l'intégrisme musulman... c'est préprogrammé : il existe des livres. Et puis, il y a des thèmes que l'on crée soi-même, que l'on invente. Pour moi cela a été *Cinéma et Histoire*, ça n'existait pas. Cela a été *le ressentiment dans l'histoire*, puis *l'aveuglement devant l'histoire*, ça n'existait pas<sup>45</sup>. Ce sont des thèmes créés et ceux-là posent de vrais problèmes. Même l'histoire de la médecine n'avait jamais été traitée, sauf l'histoire des maladies dans des histoires très courtes. Donc, c'est là qu'il y a une création qui pose un problème, car d'une certaine façon c'est dix fois plus périlleux, c'est sauter dans le vide... Mais pour les autres, on t'attend à chaque tournant parce qu'on connaît la guerre de 1914 ! Si tu n'as pas parlé des mutineries, tu es fusillé même si tout le reste est très bon. Tu es sous surveillance. Alors que pour ce que tu crées, tu n'es pas sous surveillance, mais tu es devant un précipice et tu peux te fourvoyer très vite. Je l'ai remarqué chez les éditeurs ! Quand on me demande un livre sur Pétain, aucun problème. Pétain, on connaît, on va regarder si je ne dis pas des conneries, si je ne l'insulte pas, si je suis loyal ou non, ce que ça vaut comme archive... Enfin c'est clair ! Quand je fais un bouquin sur la Grande Guerre ou sur une histoire des colonisations ou de la décolonisation, on ne me demande rien ! Mais quand je fais un bouquin sur le ressentiment, on veut savoir ce que je vais raconter [rire] : quelles sont mes sources ? quel est votre problème ? Et c'est la même chose avec l'aveuglement. On veut savoir si l'aveuglement, c'est de ne pas avoir prévu, de ne pas vouloir savoir ce qui s'est passé !

*J-PB-M* : Et tu fais pareillement pour les documentaires ?

*MF* : Oui ! Mais je ne fais pas la différence entre film documentaire et non documentaire. C'est tout pareil. Sur un sujet banal, les éditeurs ne me demandent rien et quand je donne ce titre *L'Aveuglement*, ils commencent à m'interroger sur ce que je veux dire par aveuglement [rire]. C'était pareil pour le cinéma : c'était rejeté au début, ou alors ce n'était pas sérieux, pas important, secondaire.

Donc dès qu'on invente quelque chose... Je ne prétendais pas, je ne pressentais pas, je n'avais pas idée qu'avec *Cinéma et Histoire* je serais le créateur d'une discipline ou d'une pratique. C'est venu comme c'est venu. Je t'ai raconté. Tandis que là, *l'aveuglement*, oui ! Je juge que j'aborde du nouveau ! *Le ressentiment* ? Oui c'est nouveau ! On ne l'a jamais traité. C'est plutôt ça, ma classification à moi. Ce n'est pas : image, texte, document, fiction. Je les mêle. C'est pour cela que j'admire beaucoup la créativité de mes anciens maîtres, Braudel, Morazé, Francastel.

<sup>45</sup> Ferro, *Le Ressentiment dans l'histoire*, op. cit. ; *L'Aveuglement*, op. cit.

*J-PB-M* : Je disais : film unitaire, série ou hebdomadaire. Est-ce que cela t'a amené à une conception de l'écriture de l'histoire différente ?

*MF* : C'est l'organisation de la profession qui règle les choses ainsi. Cela ne m'a pas effleuré dans ma conception. Non, c'est le *thème* qui me fait chercher la *forme* qui conviendra le mieux. Ce n'est pas autre chose, au fond. D'ailleurs tu as bien vu, c'est presque toujours *expérimental* : le film d'une minute, c'était le type même du film expérimental, et celui sur la médecine, c'était une expérimentation et c'était différent. C'est plutôt comme cela que je vois les choses.