THÉORÈME 31

L'HISTOIRE EN IMAGES

L'œuvre audiovisuelle de Marc Ferro

Martin Goutte, Sébastien Layerle, Clément Puget, Matthias Steinle (dir.)



PRESSES
SORBONNE
NOUVELLE

Pierre Gauge

Au travail avec Marc Ferro : des images par milliers…

À la mémoire de tous les opérateurs de prises de vue anonymes qui nous ont laissé en héritage ces images de leur présent.

Est-il possible de remonter le temps, en embrassant tout le travail que nous avons fait ensemble ?

Est-il possible d'interroger les résultats auxquels nous sommes parvenus afin de clarifier et de chercher s'il se dessine un cheminement commun, éclosion d'une pensée particulière et propre à nous deux, qui aurait dirigé nos réalisations ?

Est-ce le hasard qui nous fit nous rencontrer opportunément pour travailler ensemble durant plusieurs années, jusqu'à ce que l'un et l'autre, nous dûmes mettre de concert un point final à cette collaboration ?

Marc Ferro était historien.

De dix ans mon aîné, il n'avait à mes yeux aucun champ clos de recherche et cela était bien pour me plaire. Certes, la Révolution de 1917 guidait ses pas. Mais il ne semblait pas faire partie de ceux qui n'ont qu'un seul territoire qu'ils labourent en long et en large, et même en travers, jusqu'à épuisement des faits et des thèmes, laissant une terre devenue totalement incultivable. Ses terres, à lui, étaient plus cachées, surprenantes, inattendues. Sa démarche : aller de l'avant, risquer et se risquer, saisir les occasions qui se présentaient.

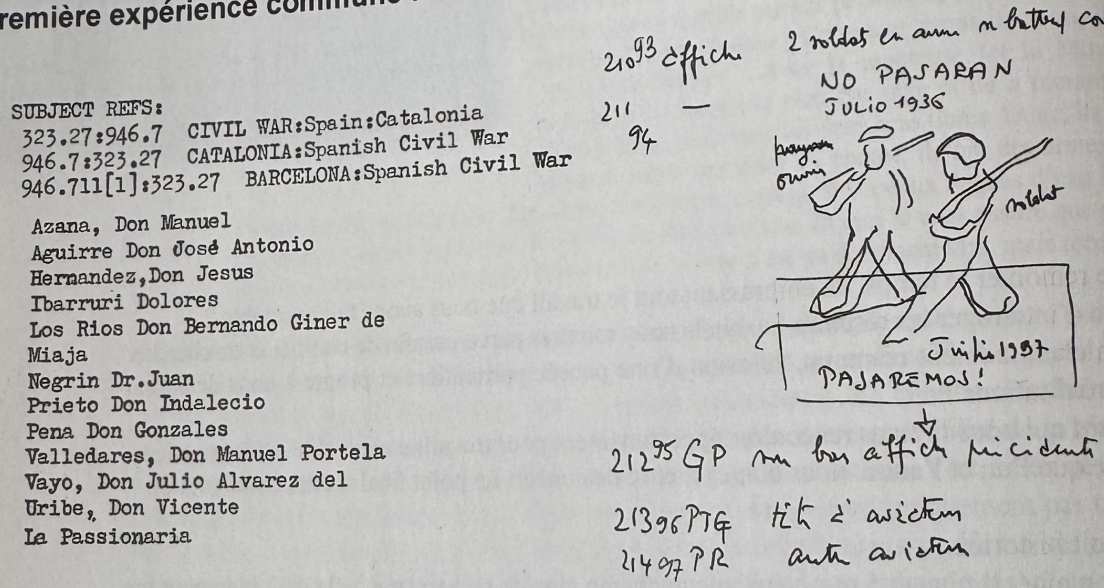
Je le rencontrai alors qu'il venait de participer avec succès à la réalisation de films dits « de montage », sur la période 1914-1918[1]. Loin de lui, alors, de jouer le rôle d'un conseiller historique, mais, tel un archéologue du cinéma et de son histoire, il fouillait les strates du passé dans les cinémathèques et visionnait tous les documents qui se présentaient à lui. Les images des taxis de la Marne et celles des femmes travaillant dans les usines d'armement n'étaient précédées que de peu par *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* et *La Sortie des usines Lumière* (1895). Tout à ses recherches, il se battait et argumentait pour que ses pairs partagent avec lui ce qu'il découvrait dans les archives filmées et dans le cinéma de fiction. Et il trouvait des perles rares, telle l'image de cette jeune femme qui, le 11 novembre 1918, à Berlin, exultait et rayonnait de joie au retour des soldats allemands qui revenaient « vainqueurs »[2]. Pour lui, ce fut une « icône ». Oui ! Le cinéma transmettait à nos parents, et continue à nous transmettre, la réalité du passé à travers les images de ceux qui nous ont précédés. Et nous découvrons leur vécu, et nous est révélé ce qu'ils ont éprouvé.

1 *La Grande Guerre. 1914-1918* (Solange Peter, 1964), *L'Année 1917* et *L'Année 1918* (Francis Caillaud et Jean-Roger Cadet, 1967-1968).

2 Sur cette image, voir l'article de Matthias Steinle dans ce volume, p.108.

Tous les deux, nous avons appris à nous connaître au milieu des archives et des catalogues dans les cinémathèques à Londres et à Paris. Lors aussi de tournages en France, en Espagne, en Italie ou aux États-Unis. Dans des hôpitaux, des salles d'opération, des musées, au cours de fêtes populaires. Et à nous connaître encore au cours de nombreux dialogues dans les salles de montage.

Première expérience commune : la collection « Histoire contemporaine » (1969-1972).



Face aux archives : fiche de cinémathèque du film *Behind the Spanish Lines* (1938) et notes du cinéaste.

« Quand on étudie la guerre 1914-1918, on parle aux élèves d'une guerre de tranchées. Certes, ils peuvent en voir des photos, mais pourquoi ne pas utiliser les plans des actualités cinématographiques : fabrication des tranchées, organisation de la vie à l'intérieur, du côté français et du côté allemand ? » C'est ce que m'avait dit Pierre Levée, producteur au sein des Éditions de l'Éolienne. J'avais déjà travaillé pour eux comme réalisateur. Ils voulaient élaborer et fabriquer une sorte d'encyclopédie par l'image, notamment toute une série de films de trois minutes, muets, réalisés avec les documents des actualités cinématographiques[3]. Marc Ferro accepta de se lancer dans une telle aventure. Fin connaisseur du sujet, il avait facilement établi un certain nombre de séries couvrant tout le siècle. Pour chaque film, un titre et un scénario adéquat présentaient ce qui allait être traité. Notre première expérience commune se joua dans une salle de montage située dans un immeuble de la Place Dauphine. À l'extérieur, l'Île de la Cité est un enchantement ; dans une salle de montage au deuxième sous-sol, c'est plus difficile ! Marc venait régulièrement, mais ce lieu où nous nous trouvions tous les deux, esseulés, ne l'attirait pas trop…

Pour relater notre démarche de réalisation, je me cantonnerai à la série intitulée *Révolution et guerre d'Espagne*[4]. Trois sources principales de documents : British Pathé, British Movietone et Visnews (trois cinémathèques de Londres[5]

3 Ces films devaient servir de suppo108 aux enseignants. Libre à chacun d'eux d'élaborer un commentaire suivant l'auditoire. Le film était accompagné d'un texte rédigé par Marc Ferro, de la liste des plans et de leur origine.

4 Voir l'article de Pietsie Feenstra dans ce volume.

5 Nos recherches s'étaient dirigées vers Londres devant le refus obstiné de Pathé-Cinéma de vendre à notre producteur les droits d'utilisation de leurs documents.

Les documents, d'abord. Il s'agissait des montages originaux destinés à la projection dans les salles de cinéma en Grande-Bretagne. Des « sujets » d'actualité d'une durée déterminée en fonction de leur intérêt, accompagnés d'un commentaire dit par un *speaker* (style radio de jadis), parfois sonorisés après montage, avec des bruits relatifs aux images (répertoriés dans les sonothèques) ou avec des musiques (musiques « au mètre[6] »). Grâce aux fiches répertoriant les documents retenus, j'avais pu resituer sur le papier la programmation des différents « sujets » sur les quatre années que dura le conflit, de 1936 à 1939, entre les républicains et les « insurgés », devenus au fil du temps dans les commentaires, les « nationalistes ». Au début, presque tous les « sujets » ont été filmés du côté républicain ; mais avec les victoires des troupes de Franco, des cameramen furent envoyés suivre la progression du côté franquiste.

Devant ces images, mon premier souci fut de répondre aux questions : où ? quand ? comment ? par qui ? pour qui ? Les sociétés d'actualités avaient envoyé leurs opérateurs dans les lieux où pouvaient se dérouler des combats, ainsi que des lieux à l'arrière où militaires et miliciens se préparaient à partir sur le front (instruction, exercices). Dans les villes, à Madrid, en Catalogne, à Barcelone, partout où se passaient des faits marquants. J'avais le sentiment qu'en règle générale, le conflit avait été assez bien couvert.





Histoire contemporaine : Révolution et guerre d'Espagne.

Mon second souci fut d'étudier chacun des plans qui étaient en ma possession. Pour moi, ce n'étaient pas des « images communes » comme existent les noms communs dans les dictionnaires. Visionner ces images, les analyser et les prendre comme si elles devenaient miennes, bannissant toute frustration de ne pas en être l'opérateur. C'est ainsi que certaines devinrent des « icônes » à mes yeux : ces deux gamins, à quelques années d'intervalle, l'un, petit Espagnol devenu handicapé, donnant la main à son père et s'aidant d'une béquille pour marcher, l'autre, petit Juif dans le ghetto de Varsovie, avançant les bras levés[7]. Et combien d'autres encore... Le montage proprement dit, une suite de plans choisis et montés les uns à la suite des autres. Difficile parfois de traduire les propos de Marc. Un travail sur et avec des images était une bonne école : suggérer et montrer. Par exemple : les différences de comportement dans les groupes ou les partis, du côté républicain ; la joie ou la crainte sur le visage des femmes et des hommes ; le nombre important des femmes chez les miliciens de la CNT-FAI ; les différentes manières, plus ou

6 À l'époque, j'avais pensé qu'il aurait été intéressant et enrichissant de mettre à la disposition des élèves et des étudiants certains de ces « sujets » bruts, sans intervenir ni sur le montage ni sur la sonorisation.

7 Sur ces images, voir l'article de Sébastien Layerle dans ce volume p. 15



Transformation de la guerre : 1914 et 1870.

moins ordonnées, de pratiquer les exercices militaires. Autant d'aspects qui apparaissent dans les images et qu'il faut utiliser à bon escient.

Entre nous deux, pas de grands discours.

Je soumettais les premières ébauches de montage et nous en parlions librement. Il va sans dire que nous partagions les mêmes opinions sur cette période vécue par les Espagnols. Nous nous situions du côté républicain, mais notre rôle n'était pas de réaliser des films militants, et nous ne voulions ni diluer ni supprimer le discours des franquistes – c'était quand même Franco qui était responsable de cette guerre et de ce qui en découla. Devant mon souci constant d'être fidèle au récit historique, Ferro, l'historien, ne manquait pas de me dire à moi, le cinéaste : « Pense aux images plus qu'aux faits ».

Pourtant, même si notre producteur était courageux et généreux, et même s'il avait vu grand, rien ne se produisait en retour. Devant les hésitations de l'Éducation nationale à procéder aux visionnements et à l'homologation des films produits, il dut mettre un terme à la production de ces films en décembre 1972.

Deuxième expérience de travail : « Images de l'histoire » (1973)

En septembre 1973, les sociétés Pathé-Cinéma et Hachette-Édition de livres et manuels mettaient en chantier « Images de l'histoire », une collection de quatorze films de treize minutes sonores sur l'Histoire contemporaine, à destination des enseignements secondaire et supérieur. Marc Ferro en était directeur de collection et auteur des sujets. Une telle collection se devant de comporter un numéro sur la Grande Guerre (celui dont j'assumai le montage et la coréalisation), l'idée de Marc était d'avoir une autre approche que celle conventionnelle de cette période : « les transformations de la guerre » en seraient le thème[8]. D'une certaine manière, dans l'histoire des guerres, cette « dernière », qui, en fait, ne l'a pas été, est devenue le trait d'union entre 1870 et 1940. Toute une dynamique se développait ainsi : d'Austerlitz à Sedan, des gravures des troupes de 1870-1871 à des photographies de chars allemands et de Stukas en piqué lors de la *Blitzkrieg* en 1940.

Nous reprîmes le chemin des cinémathèques. Nous visionnâmes et revisionnâmes toujours les mêmes documents d'actualités. Il fallait en voir le maximum et choisir en fonction des quelques idées-forces déjà dégagées, sans nécessairement découvrir de nouveaux plans ou des images inédites, mais des images fortes et « lisibles » – ainsi la marche hésitante « à la queue leu leu » de soldats anglais devenus aveugles à cause des gaz. Dès le début, nous savions que nous terminerions par les images de ces victimes, accompagnées dans leur déplacement par la musique de Pergolèse et le poème d'Aragon[9]. Soldats anonymes certes, mais ayant participé à la guerre, ayant été acteurs et blessés dans leur corps, ne sont-ils pas aussi des acteurs de l'histoire et non de simples figurants comme on voudrait que le soient les peuples ? Cela a toujours été notre terrain d'entente et notre souci : ces gens, filmés avant notre propre naissance, ne font-ils pas partie de la même histoire que la nôtre ? La confrontation à nos idées des images choisies (en tout cinq heures de projection) nous a conduits à délimiter neuf points :

8 Sur ce film, *1914-1918. Transformation de la guerre*, voir également l'article de Laurent Véray dans ce volume.

9 NDE : le montage articule, autour du thème marial, des extraits du poème d'Aragon « Je vous salue ma France » (*Le Musée Grévin*, 1943) et du « Quis Est Homo, Qui Non Fleret » (« Quel homme n'aurait pleuré… ») tiré du *Stabat Mater* de Pergolesi.

1 la mémoire : plans réalisés sur les lieux après le conflit ;
2 l'imaginaire : exercices et manœuvres en 1913 ;
3 le « matériel » humain : conscription, exercices ;
4 le départ à la guerre : dans les pays d'Europe, mais aussi en 1917 aux États-Unis ;
5 les batailles : des images de Verdun ;
6 le matériel : usines d'armement, pénurie, guerre économique ;
7 la guerre du matériel : sur mer, dans les airs ;
8 l'escalade en puissance : chars, aviation (1940) ;
9 la guerre en 1918 : destruction, morts, blessés[10].

L'adoption d'une telle construction permettait de nous éloigner des « faits ». Les images utilisées devaient traduire au mieux le passage de la lutte entre hommes ennemis aux heurts des matériels entre eux. Devaient vaincre ceux des belligérants dont les fusils, les canons, les chars, les avions arrivaient en nombre et prenaient le dessus, comme ceux dont l'économie pouvait gérer tout cela par sa suprématie. Les hommes y sont encore présents en très grand nombre. Ils ne sont pas figurants, ce sont les acteurs de la guerre. Ils jouent même les premiers rôles et ils en seront les victimes.

Face aux documents qui devaient rendre compte de la réalité du conflit, l'adjonction de citations de généraux ou de ministres de l'époque venait en contrepoint. Où se trouvait la vérité ? Du côté des états-majors ou dans le vécu des combattants ? La réalité : les chefs avaient une guerre de retard au début ; au final, certains stratèges devinaient ce que serait la suivante. Ne peut-on imaginer que, déjà, certains étaient en train de la préparer ?

Lors de notre première expérience commune, nous réalisions des films muets de trois minutes. Nous étions les contemporains des frères Lumière. N'était-ce pas une bonne école pour en arriver à des films sonores et d'une durée plus longue. Les images en étaient toujours celles du cinéma muet, mais la sonorisation avec bruits et musique les enrichissait d'une nouvelle réalité et un commentaire venait leur donner une nouvelle dimension[11].

Une histoire de la médecine (1977-1978) : des films pour la télévision

Ce fut une belle aventure que cette histoire de la médecine. De nombreux auteurs spécialistes avaient été contactés, des projets rédigés, mais sans aucun résultat probant. Ça traînait. Un jour, chez Pathé-Cinéma, programmateurs de télévision et producteurs s'interrogeaient : « Qui donc pourrait se lancer ? » Un silence ! « Il » était présent et « il » prit la parole : « Moi ; j'en connais un ! » Stupeur et interrogation : « Mais qui donc ? » – « Oui, moi, je connais quelqu'un ! »

Marc Ferro, c'était lui. Il risqua cette aventure.



10 Montage et finition eurent lieu dans les locaux de Pathé-Cinéma, durant le mois de septembre. Nous étions secondés par une équipe très sympathique et efficace – voir la filmographie en fin de volume.

11 « Le film sur la Guerre de 1914-1918 est très différent ; en un sens, c'est plus un film d'historien des *Annales*, d'un historien qui confronterait le discours des images au discours des textes. Ici, le recul de l'Histoire prend la forme de cette confrontation. Les textes, ce sont les affirmations des hommes politiques, des matamores de la stratégie. Les images représentent le contrepoint tragique de la société mystifiée. Encore ces images ont-elles été montrées, avec Pierre Gauge, de telle sorte qu'elles n'aient jamais le sens de l'Histoire [...]. Comme Marx et l'école des Annales, de Bloch à Braudel, s'y sont efforcés pour les textes, le discours qui est tenu ici s'efforce de dépasser le niveau de l'apparence, l'expérience du vécu. » (Marc Ferro, « Cinéma et histoire 2 », entretien avec Serge Daney et Ignacio Ramonet, *Cahiers du Cinéma*, n° 257, mai-juin 1975, p. 22-26, p. 25).

La série fut mise en chantier. Les sujets étaient élaborés par Marc Ferro et Jean-Paul Aron, Jean-Louis Fournier et moi-même ayant été choisis pour mener à bien les premières approches et la réalisation des quatre premiers films de cette expérience originale[12].

Le traitement des sujets relatait la manière dont la médecine était apparue et s'était développée dans nos sociétés. Maladies, épidémies et manières d'y faire face. Lazarets, hôpitaux et soins qui y étaient prodigués au fur et à mesure des siècles. Le corps et sa connaissance, suivis des actes chirurgicaux. Très beau programme pour quatre premiers films. Leur réalisation impliquait, outre le choix et l'utilisation de nombreux documents déjà existants, des tournages appropriés et conséquents en nombre de lieux comme en durée. Il eût été tout à fait plausible que l'enveloppe budgétaire ne s'accordât pas à nos désirs. Ce ne fut pas le cas : nous devions être réellement à l'aise, de la préparation jusqu'aux dernières opérations de laboratoire. Ainsi fut fait.

Boulevard Raspail, le bureau de Ferro, déjà et toujours encombré, était notre port d'attache et un lieu propice pour mener notre réflexion. Lui-même allait et venait, que ce soit dans Paris ou en province, ou encore vers des pays étrangers, avec cette facilité décuplée de traiter plusieurs problèmes à la fois : suivre la préparation des films, avoir une conférence en projet, tenir également son séminaire. Il écrivait des mots (quelques projets de séquences), laissait des adresses tirées de ses carnets, des noms de personnes à contacter (en Italie, Marc Semo ; à New York, Mark Sageman, et bien d'autres qui nous assisteraient sur place). Et ainsi la liste des lieux de repérages et de tournages prenait forme. À Paris et en France certes, mais aussi en Espagne, en Grande-Bretagne et aux États-Unis, ou encore en Italie, en Sicile, à Venise ou à Naples. N'est-ce pas par là que les épidémies étaient arrivées et arrivaient encore, à Naples en particulier, seulement quelques années avant notre projet[13] ? En Espagne, c'était l'influence des Arabes par l'hygiène qu'ils avaient pratiquée et, à l'époque chrétienne, les premiers hôpitaux sur les Chemins de Saint-Jacques-de-Compostelle. Nos imaginations allaient grand train. Ainsi des enterrements en Italie : à Naples, il fallait à Fournier le grand corbillard déjà vu dans les films de fiction ; en Sicile, c'étaient les momies des Catacombes…

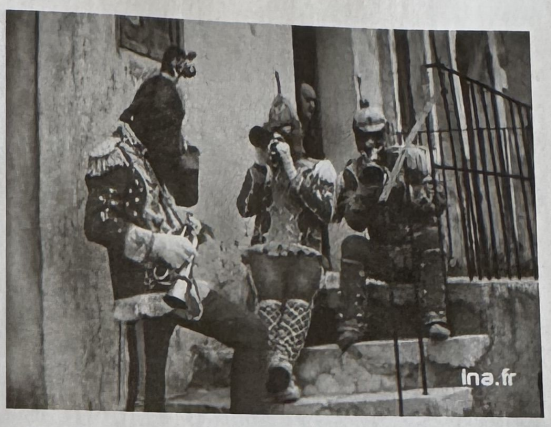
Tout ce que proposaient et demandaient les réalisateurs devait être à leur disposition : Ferro en était le garant. C'était son propre désir et sa volonté. Il était persuadé que pour la réussite de l'entreprise, rien n'était trop beau. Fort de son autorité, c'est lui qui était en rapport avec les producteurs de chez Pathé, jamais les réalisateurs. Il savait nous écouter et nous faire confiance – c'était réciproque. Il était aussi capable de nous motiver. Ne m'avait-il pas incité à emporter ma caméra 16 mm lors des repérages en Italie ? Toujours un métier de saltimbanque avec caméra et magnétophone : une valise remplie ! Grand bien nous en a pris, car j'ai pu effectuer des prises de vue pour le premier film sur les épidémies. Le Vendredi de la Semaine Sainte 1977, nous étions dans un village de Sicile où dans l'après-midi se déroulait depuis l'église une procession à travers le village. Tout au long du parcours, des personnages vêtus de rouge venaient perturber la procession du Christ en Croix aux sons de leurs trompettes. Ils représentaient les Juifs que l'on accusait, par le passé, de tous les maux, comme l'arrivée des épidémies. Quelques semaines plus tard, à New York, je regrettais de ne pas avoir cette caméra, car elle m'aurait permis de filmer, lors des repérages, les files de SDF attendant aux portes des soupes populaires.

Mais peu importe l'anecdotique qui entoure repérages et tournages ! Seul compte ce que l'on voit à travers l'œilleton de la caméra, ce qui s'impressionne sur la pellicule et qu'on retrouvera dans la salle de montage. C'est cela que nous devions travailler. Pour le sujet sur les hôpitaux, je m'étais inquiété auprès des médecins de pouvoir filmer,

12 Sur cette série, voir également l'article de Martin Goutte dans ce volume.

13 La ville de Naples connut une épidémie meurtrière de choléra en 1973.





La Semaine Sainte en Sicile dans *Une histoire de la médecine*
(Ép. 1 : « Les Sociétés devant l'épidémie : l'impuissance et la peur »).

en longueur, la visite des malades par l'équipe soignante, interne en tête. Et, quelques jours plus tard, la visite des mêmes malades dirigée par le médecin assistant (avec l'accord des patients, cela s'entend). À quelques jours d'intervalle, on voit à l'image une situation différente : la seconde fois, une patiente confie sa souffrance au médecin.

Cette histoire de la médecine devait être un reflet des sociétés passées, et dans notre société actuelle, on devait retrouver des survivances de ce passé. Ainsi l'hôpital, lieu d'expression de la charité hier et encore aujourd'hui. En Espagne, à Séville, une confrérie qui regroupait les gens aisés de la société andalouse prenait en charge le soin et la distribution des repas aux vieillards pensionnaires. À Tolède, c'était un ordre religieux de femmes qui soignaient les malades. Survivance du passé encore, quand à Paris, dans les rues ou sur les quais du métro, le ramassage des « clochards » était assuré par un service spécialisé de la police, la Brigade d'assistance aux personnes sans-abri, le BAPSA. Ces personnes étaient conduites à l'hôpital de Nanterre : une douche, un repas, une nuitée. Le matin, ils repartaient. L'Hôpital Général avait été créé au XVII[e] siècle pour regrouper tous les marginaux[14]. Toutes ces séquences devaient être confrontées à l'hôpital d'aujourd'hui où les moyens réunis pour soigner les malades sont de la plus haute technicité.

Aux repérages, les choix de lieux étaient faits entre les réalisateurs et Marc Ferro, et les séquences que nous devions tourner étaient élaborées de la même manière. Je ne crois pas qu'il y ait eu beaucoup de différends entre nous. Certes, il y avait le fil directeur qui nous avait conduits lors de la recherche des documents et pendant les différents tournages, mais la construction réelle de chacun des films allait se faire sur la table de montage. Pour l'hôpital, nous disposions de beaucoup de séquences de tournage et, en bien moindre quantité, d'archives cinématographiques. Avec Marc, nous avions tenté plusieurs combinaisons, mais chacune d'elles nous laissait perplexes. Nous nous heurtions d'abord au fait que

14 Cette séquence du ramassage des clochards par la BAPSA créera une petite révolution au sein de Pathé-Cinéma. Outre le son synchrone, la musique qui l'accompagnait était extraite de *L'Opéra de quat'sous* de Brecht et Weill.
Le texte en était *L'Inanité de l'effort humain* (texte français de Jean-Claude Hémery, éditions de l'Arche) :
« III. On poursuit le bonheur / et le bonheur s'enfuit / tandis qu'on court avec ardeur / le bonheur vous poursuit / Car pour cette vie / l'homme est bien trop exigeant / trop souvent il oublie / qu'on ne vit qu'un temps. / IV. Si l'homme n'est pas bon / tapez lui donc dessus / peut-être deviendra-t-il bon / à force d'être battu / Car pour cette vie / l'homme n'est pas assez bon / C'est pourquoi je vous prie / cognez sans façon. » Le texte se terminait par la fermeture du portail à Nanterre. Le directeur général de Pathé, convié à une projection de travail, sortit alors de la salle en claquant la porte. Cette séquence lui était insupportable : il était prêt à retirer de la série le film sur les hôpitaux. Dans le montage final, on a finalement la musique de Kurt Weill écrite pour *La ballade du Souteneur* !



Laurer Gauge (à gauche) et Pierre Gauge (accroupi) sur le tournage en Espagne.

les séquences consacrées aux vieillards dans les hôpitaux de Tolède, à Séville ou à Naples, censées représenter le passé, étaient filmées de la même manière que celles consacrées aux malades soignés aujourd'hui dans les hôpitaux modernes : images en couleurs et sons synchrones. Nous aurions pu utiliser le noir et blanc pour « le passé », mais nous n'étions pas convaincus par le procédé. De plus, les hôpitaux-maisons de retraite formaient un bloc trop conséquent. Il eut fallu être beaucoup plus rigoureux au tournage et même au montage, et savoir supprimer ! Comme des débutants, nous suivions une chronologie pure et simple : hôpital machine à mourir, hôpital machine à guérir. Un tel montage visionné sur grand écran dans une salle de projection ne résista pas un seul instant. Nous avons alors opté pour suivre la chronologie, mais avec des ruptures bien marquées donnant des images de l'hôpital dans son présent aujourd'hui et dans son devenir. Je ne cache pas qu'aujourd'hui encore, je n'en suis pas tout à fait satisfait.

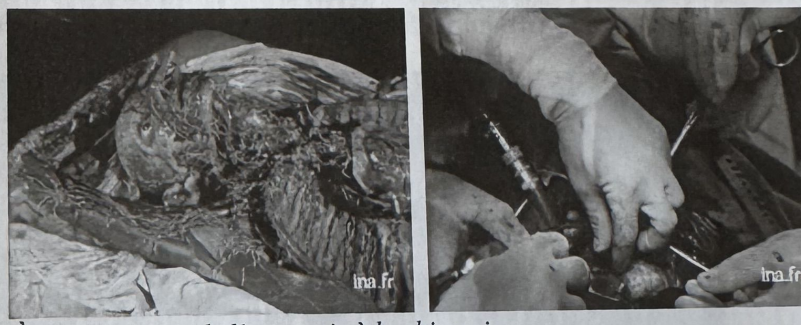
Ce qui nous aida beaucoup dans notre cheminement, au tournage et au montage, fut la présence et le travail de Jean-Paul Aron. Lui, connaissait bien le domaine de la médecine et son histoire. Dès le début, il collectait bon nombre de citations venant des auteurs ou des ouvrages de spécialistes. Ces citations donnaient à réfléchir et ne manquèrent pas d'aider à l'écriture du commentaire.

Le travail de montage pour le film sur la chirurgie fut beaucoup plus simple et plus rapide. Nous disposions d'une grande quantité de documents : des films de fiction du muet, diverses opérations filmées dans le passé, tous les progrès effectués dans la chirurgie, des reproductions de tableaux et des scènes

filmées dans les musées. Les tournages avaient été bien définis à l'avance, donc il y eut peu de surprise. Plusieurs interventions chirurgicales avaient aussi été filmées par nous-mêmes. Marc et moi maîtrisions bien tous les tournages et tous les documents dont nous disposions. Il nous a suffi de choisir une construction : déterminer plusieurs fragments où les images, les idées, les plans s'attiraient et constituaient des séquences autonomes. Il y eut sept fragments séparés par une image érigée en leitmotiv[15] :

1 De l'étude des cadavres et de la leçon d'anatomie aux investigations les plus sophistiquées d'aujourd'hui (l'intérieur du corps présenté en coupes successives) ;
2 De l'anesthésie et des amputations au cérémonial actuel de la chirurgie ;
3 Lors des guerres, les progrès de la chirurgie et les nouvelles prothèses pour la réparation des corps ;
4 De la minutie de l'horloger et du barbier à la dextérité du chirurgien (interventions à l'aide du microscope) ;
5 Les déviances (du vivant au robot) et les expériences sur les humains ;
6 Les progrès (les sœurs siamoises, les greffes, la maîtrise du sang) : les médias s'en emparent ;
7 Des momies à la leçon d'anatomie d'aujourd'hui : le premier cœur greffé, le commerce du sang, le corps offert à tous.

Le montage du film sur l'hôpital avait duré longtemps, plus longtemps que prévu. En revanche, le film sur la chirurgie se monta facilement. Les séquences s'enchaînaient, nos recherches sur la construction étaient couronnées de succès. Étude de l'anatomie, dissection des corps, interventions chirurgicales se déroulaient les unes après les autres sans pour autant heurter la sensibilité du spectateur. Notre but était de donner à voir, peut-être d'émouvoir, de transmettre un savoir, mais non de choquer. Dans ce film, l'humour est au détour de chacune des images dont certaines suscitent immanquablement le rire.



À corps ouvert : de l'anatomie à la chirurgie.

Une flopée d'éléments avait été prévue pour ces deux films que Marc et moi-même avons réalisés. Certains ont été utilisés, comme « Moros y Cristianos », reconstitution populaire de la conquête des terres espagnoles par les Arabes puis de l'expulsion de ceux-ci. C'était dans un village andalou, Molvizar. Cette séquence est située au début du film et traduit la présence des Arabes : leur approche de la médecine, l'utilisation de l'eau, les premiers principes de l'hygiène. Marc avait eu l'idée, pour l'hôpital également, d'y insérer une note joyeuse grâce à un intermède où médecins et infirmières (interprétés par des comédiens), dans une salle, se livraient à une sorte de comédie musicale. Idée intéressante, mais la réalisation ne fut pas à la hauteur et les résultats trop modestes ne furent pas conservés. Nous n'étions ni Gene Kelly ni Stanley Donen[16] !

La série *Une histoire de la médecine* fut diffusée sur FR3 les dimanches soirs à 20 heures 30 ! Du mois de janvier au mois de mars. C'était en 1981. L'accueil fait par la critique était très encourageant, et notre travail salué par les producteurs et les programmateurs de FR3. Malgré cela, jamais par la suite ils ne firent appel à nous.

15 Il s'agit de l'image d'un personnage croqué en couleur et vu couché à la verticale. À chaque rupture, il arrive d'un côté différent et cette image traverse l'écran, voir p. 134.

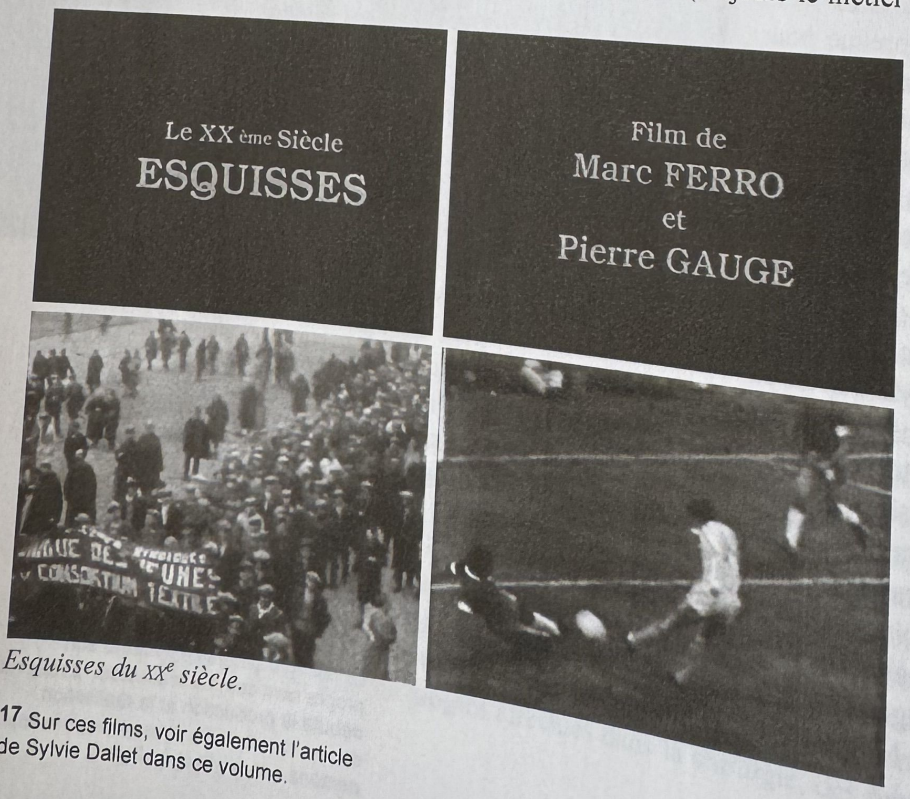
16 Quand il s'est agi d'établir les génériques des différents films, Marc proposa de joindre mon nom au sien pour la réalisation des numéros 3 et 4. Mais pour des raisons prétendument statutaires, cela lui fut refusé. De ce fait, Marc refusa d'y mettre son propre nom comme réalisateur. Et quand débuta la production et la réalisation des quatre derniers films, j'étais devenu *persona non grata* chez Pathé.

Une minute d'histoire, s'il vous plaît ! (1983-1984)[17]

… peut-être de la recherche ?

J'étais de mon côté dans une période de « non travail » et Marc ne manquait jamais de s'en soucier. Il que des idées, des projets lui venaient à l'esprit, il m'en parlait, m'y associait et aussitôt se mettait quête de quelques aides, de quelques subventions. C'était en 1983-1984. À nouveau dans son bure du Boulevard Raspail de plus en plus encombré de dossiers, d'étudiants, de livres, de boîtes de films. À nouveau, nous phosphorâmes. À nous deux s'était joint, pour un temps, François Garçon. Au dépa il n'y avait pas de thèmes précis, seulement bon nombre de documents plus disparates les uns que l autres que nous avions choisis et que nous visionnions. À partir de ces images qui défilaient alors sou nos yeux, nous notions ce qui nous venait à l'esprit. Nous portions notre attention sur les faits de société plus que sur les faits historiques : confronter les visages des combattants qui partaient en 1914, presqu des volontaires, et les visages et la dégaine des mobilisés de 1940 ! Quels étaient leurs états d'esprit ! Les Noirs d'Afrique et les Noirs aux États-Unis ? Les enfants, acteurs de l'histoire, ou l'histoire, sous le regard des enfants ?

Marc était tout à son aise : une expérience de recherche. Nous partions dans une aventure, encore une, et cela fut. J'avais déjà monté des séquences ; l'entreprise allait prendre forme. Quelque chose, un objet, un film peut-être, qui durerait probablement une heure. À l'image de Marc, que l'on croisait toujours chargé de bobines de films et se rendant, de salle en salle, pour des projections devant des étudiants ou tout public, assoiffé d'images en mouvement, j'allais moi-même de salle de montage en salle de montage, suivant les disponibilités, avec des haltes dans le bureau de Marc où je disposais de sa visionneuse. J'étais aussi chargé de matériel et de documents précieux (toujours le métier de saltimbanque). De plus, malgré les apparences, j'ignorais ce qui allait prendre forme avec ces documents. Un jour, cette démarche prit fin tout comme le film d'une heure. Une nouvelle direction s'offrait à nous. Une petite subvention du Ministère de la Recherche créa l'occasion.



Esquisses du xx^e siècle.

Marc s'était engagé : le xx^e siècle en une minute ! UNE MINUTE ! Pourquoi pas ?

J'étais preneur de cette nouvelle aventure. « Avec des images, les mêmes images, quelles visions avons-nous de notre passé ? » Faire deux esquisses, chacune de 60 à 90 secondes, vraiment des films courts. J'appris par la suite que Marc n'avait pensé qu'à une seule personne capable d'entreprendre une telle expérience avec lui !

17 Sur ces films, voir également l'article de Sylvie Dallet dans ce volume.

Puis-je dire combien de temps ce travail de montage dura ? Je m'en sens aujourd'hui incapable ! À l'époque, je n'ai rien noté à ce propos.

C'était un travail de petites mains. Par là, j'entends que je ne faisais pas un bout à bout des plans dans une longueur approximative, donc dans une durée beaucoup plus longue que celle qui serait la leur au final. Je ciblais la minute annoncée par Marc en sachant que personne ne chipoterait sur la durée. Au final, l'un et l'autre films dépassent la minute. Dès le départ, des plans avaient été choisis et répartis. Pour la première esquisse, « illusions et désillusions » devaient se succéder : aux illusions de 1914 succédaient les tranchées ; à celles de la victoire, colère et crise ; aux illusions des fascismes, la destruction en Allemagne, et ainsi de suite. Pour la seconde esquisse : phénomènes de « massification, culte de la personnalité », des dictateurs jusqu'au ballon rond et ses foules adoratrices.

Ce sont les mêmes plans qui devaient être montés dans chacun des films, mais pas de la même manière. Ce ne put être le cas. Il eût fallu un choix plus large de plans, ce qui n'était pas possible. *A priori*, j'utilisais les mêmes. Quand ce n'était pas possible, je cherchais des variantes. C'est instinctivement que les montages se firent. Des images s'attiraient les unes les autres. D'autres non. Il fallait sans cesse faire des essais. De même, pour la durée de chacun des plans, il n'y avait pas de calcul, seulement la nécessité pour l'œil de saisir ce qui se trouvait dans l'image : un mouvement, un regard, etc. Là aussi, on montait et on démontait pour faire d'autres essais. Les plans les plus courts n'avaient que quelques images, quatre ou cinq au minimum (1/6e de seconde – 5 cm en 16 mm). Je ne me souviens plus de la durée des plans les plus longs. Peu importe. La présence de chacun dans cet ordre était nécessaire. Au final, peu de rectifications. Les musiques furent choisies pendant que je travaillais. Le conseiller musical René Taquet nous en avait probablement proposées plusieurs. Celles que nous avons retenues et calées sur les images ont montré leur efficacité. Je ne sais combien de fois ces deux modestes essais furent projetés. Pour nous, c'était concluant, mais il n'était pas question de renouveler la même expérience.

La RAI, par l'entremise d'un producteur italien, Marco Dolcetta, se montra intéressée par la programmation de ce type de films : ce fut « la pilule du Professeur Ferro ! ». Nous acceptâmes. Mais cette fois-ci, dans chaque film, ne serait présenté qu'un seul thème. À fabriquer, ce fut une sorte de jubilation. Marc connaissait bien les documents. Il était facile pour lui d'établir une liste avec le titre de chacun des films, et parfois même il en suggérait la succession des plans. De mars à juin 1988, à nouveau dans les locaux de Pathé-Cinéma, s'effectuaient réalisation et montage en vidéo de quelque 57 films d'une minute. Il faut bien être conscient des limites de ce genre de films. Ne procèdent-ils pas en effet du mal actuel qui consiste à vouloir faire et présenter des éléments très courts, percutants et rythmés ? Car, producteurs, programmateurs, réalisateurs, tous ceux de la chaîne de fabrication, craignent que le spectateur en bout de course ne supporte pas un produit supposé trop long. Donc on zappe dès le montage avant qu'il ne le fasse lui-même. Avec nos films, l'esprit du spectateur se trouve sans cesse sollicité et par l'image (de 20 à 35 plans pour 60 à 65 secondes) et par la musique.

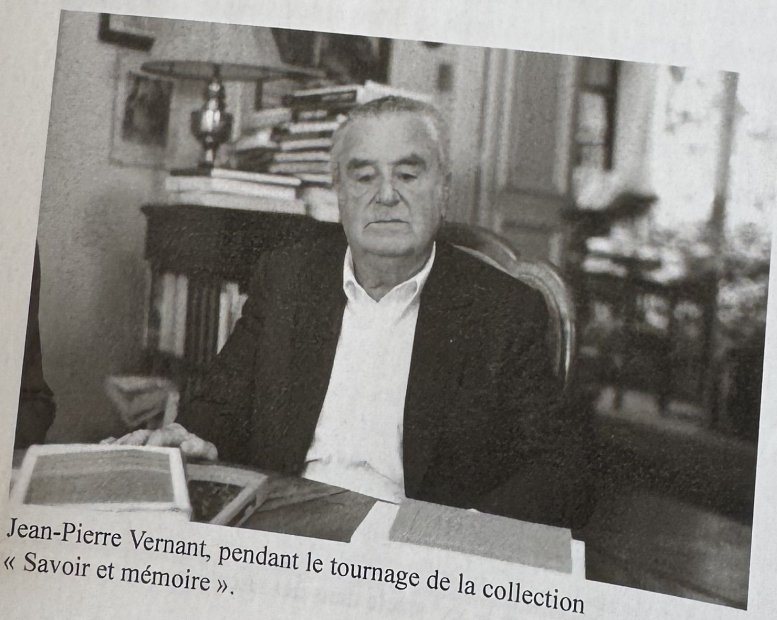
C'était le plaisir de Marc de rechercher ces musiques. Il notait les titres sur des papiers qu'il me transmettait. Mais il fréquentait également les disquaires, écoutait, choisissait, acquérait et venait aussitôt dans la salle de montage, exhibant fièrement ce qu'il proposait. Ses choix étaient toujours judicieux. Le traitement de certains sujets fut parfois déterminé par la musique choisie. Nous eûmes dans l'ensemble beaucoup de plaisir à élaborer et à réaliser ces quelques films, chacun donnant une vision synthétique de points précis de l'Histoire du XX^e^ siècle. Ainsi pour tel fait de société : « La femme, égale de l'homme ». La musique, un charleston, accompagne des images de femmes à travers le XX^e^ siècle dans des situations

de responsabilités, lors de manifestations, effectuant des métiers divers. C'est rempli de réalité et de charme, et ça fonctionne (36 plans en 62 secondes). Certains de ces films sont meilleurs que d'autres. Dans son ensemble, la série eut quelque succès. À plusieurs reprises, d'autres producteurs les visionnèrent et demandèrent qu'une suite soit élaborée. Mais rien ne se produisit. Avec le recul, je pense que ce n'est pas un mal qu'il n'y en ait pas eu d'autres. Ainsi nous ne sommes pas devenus systématiques. Il faut parfois savoir mettre un point final à ce qui a été entrepris.



1910-1970 : la femme, égale de l'homme (« Une minute d'Histoire »).

La collection « Savoir et mémoire » : entretiens filmés avec des intellectuels de notre temps (1992-2007)



Jean-Pierre Vernant, pendant le tournage de la collection « Savoir et mémoire ».

L'esprit de Marc, toujours foisonnant de nouveautés et de projets, ne pouvait qu'imaginer d'autres possibilités de participer à l'histoire de son temps. Lui qui a toujours reconnu avec chaleur, enthousiasme et générosité la valeur des autres, voulait que nous laissions des traces de ceux qu'il avait côtoyés : tous des intellectuels de l'École des hautes études en sciences sociales. Le projet était honorable et devait s'étaler sur plusieurs années, mais comme souvent les moyens financiers n'étaient pas dignes de l'entreprise. La collection d'entretiens, « Savoir et mémoire », était lancée. Chaque invité dialogue avec ceux de ses collaborateurs les plus proches, peut-être des disciples… Dans le déroulement d'un tel entretien, il est tenté, à travers la restitution d'un parcours de recherches, de suivre

l'élaboration d'une pensée propre et originale. Dans un premier temps, s'étaient prêtés à ce jeu Jean-Pierre Vernant, Jacques Le Goff, Charles Morazé, Georges-Théodule Guilbaud, François Furet, Georges Balandier, Claude Lefort, Alain Touraine et Marcel Gauchet. D'autres invités étaient prévus, des dates de tournage avaient été retenues. Mais en septembre 2008, étant alors en Espagne, je reçus un appel de Marc Ferro : des problèmes de santé l'empêchaient de faire face au tournage qui devait avoir lieu le 26 septembre. Il me fallait annuler ce qui était prévu, l'entretien avec Pierre Nora ne fut pas réalisé. Le projet d'autres entretiens fut abandonné.

Marc Ferro, qui êtes-vous ?

C'est par cette interrogation que j'aurais voulu terminer notre cheminement commun durant ces années passées et y répondre par le tournage d'un film ayant pour sujet cet homme que j'avais côtoyé durant des heures et des jours au fil de plusieurs années. C'était à la fin du siècle dernier et il faut croire qu'un film sur Marc Ferro n'intéressait pas assez les producteurs ou les chaînes de télévision. Avait-il déjà fait son temps, de même que bon nombre de projets qu'il avait élaborés et qui resteront dans nos tiroirs[18] ? Mais aujourd'hui, au fil des pages qui précèdent, je me demande si j'ai bien rempli la tâche que je me proposais dès les premières phrases de ce texte. Ai-je exprimé notre cheminement à travers les écueils rencontrés, les recherches entreprises ? Les résultats auxquels nous sommes parvenus sont-ils clarifiés ?

J'ai interrogé ma mémoire, j'ai consulté des notes anciennes, je suis retourné sur notre passé commun, j'ai revisionné toutes les images des films que nous avions réalisés. Tout ce travail achevé, ne suis-je pas dans l'incapacité de dire ce qui vient de lui, ce qui vient de moi ? Quelle est sa part, quelle est la mienne ? Je sais que Marc avait été heureux de quitter son bureau d'historien pour travailler au sein d'équipes, que ce soit pour les tournages ou, par la suite, pour les montages. Il pouvait ainsi prendre ses distances avec l'abstraction des mots qu'il utilisait dans son travail d'historien, des recherches dans les archives des bibliothèques à la rédaction des livres. Des mots, c'est bien volontiers qu'il s'était ouvert aux images pour les découvrir, les étudier et surtout les monter dans des constructions relatant notre propre passé et aussi notre propre présent.

Parce qu'il a su les regarder et les prendre en considération, ces images animées sont venues étayer son discours d'historien. Parce qu'il a voulu les organiser entre elles, confronter celles du passé à celles du présent, et aussi filmer le présent sachant qu'il serait un jour le passé : le résultat révèle bien son travail d'historien. À cet égard, je pense particulièrement aux films réalisés pour *Une histoire de la médecine*. Jamais au grand jamais, une œuvre écrite n'arriverait à un tel résultat ! Sa recherche était plus proche du temps présent, de son propre vécu. Pour lui, je pense que les films réalisés comme les livres qu'il a écrits forment son engagement.

À travers ce projet de film que je n'ai pu réaliser, j'aurais cherché à découvrir l'historien, mais je savais déjà et avant tout que j'aurais trouvé un homme.

18 Voir l'article de Sébastien Layerle dans ce volume.