

## SANS BRUIT NI FUREUR

Entretien d'Annette Becker et Laurent Véray,

réalisé par Philippe Mesnard

*14-18, le Bruit et la Fureur* du réalisateur Jean-François Delassus, diffusé à grand renfort de publicité sur France 2 le 11 novembre 2008 suscite interprétations et mésinterprétations, bruits et fureurs dans le champ universitaire et, plus précisément, parmi les historiens. Un documentaire, des historiens, voilà qui entrait tout à fait dans le sujet de ce dossier.

C'est pourquoi il était important non tant de répondre à l'article de Julien Mary<sup>1</sup> sur ce sujet – comme y invitait le responsable du dossier *Faux témoin* où il avait été publié : « la discussion est donc loin d'être close<sup>2</sup> », écrivait Jacques Walter –, que de s'intéresser à la véritable genèse de ce documentaire monté en événement par les médias, à la véritable part qu'y avait occupée l'historienne que le réalisateur avait tenu à afficher comme « conseillère historique », aux véritables enjeux commerciaux, culturels, esthétiques, formels et historiographiques que recèle la réalisation d'un tel documentaire. Autrement dit, il était important à travers l'entretien qui suit d'ouvrir à un travail critique qui faisait jusqu'alors défaut.

**THM.** Comment l'histoire de ce film, sa genèse, a-t-elle pris forme ?

**A. B.** J'ai été approchée par France 2 et par Program33, les producteurs du film, qui voulaient faire un documentaire *le plus sérieux possible*. C'est

ainsi que cela m'a été présenté à peu près deux ans avant l'année cruciale de 2008. J'avais de lourdes réticences à m'engager dans un tel travail parce que je sais bien que la télévision est très industrielle et moi personnellement je préfère, au contraire, le côté artisanal du cinéma, je dirais même artistique. J'étais donc inquiète de ce qu'une chaîne pourrait bien produire en *prime time*, le jour du 11 novembre 2008. Ma première réaction a été de reculer. Ma deuxième a été de me risquer dans cette aventure, particulièrement parce que le réalisateur qui devait tourner ce film était un très grand réalisateur dont j'avais vu les films et en qui j'avais toute confiance. Je pensais être là pour apporter un certain nombre de connaissances historiques, pour dire les choses de la façon la plus neutre, mais ce serait, bien sûr, le réalisateur qui prendrait les choses en mains et leur donnerait leur ouverture et leur créativité. Or, je n'ai malheureusement pas pu travailler avec ce réalisateur, car il n'a pas pu faire le film. De là, le projet a pris beaucoup de retard, il a fallu des mois pour le remettre en place et c'est un autre réalisateur qui est venu, avec lequel je n'avais pas signé. Ainsi, je me retrouve embarquée dans un projet dont je ne savais plus comment il allait fonctionner. Si je dois alors regretter quelque chose, c'est de ne pas avoir dénoncé mon engagement. À l'origine, il y avait un pacte de création avec le précédent réalisateur autour de la Première Guerre mondiale, désormais, on n'était plus dans la création. De surcroît, le livre que nous avons écrit, Stéphane Audoin-Rouzeau et moi-même, n'a jamais été la base du scénario<sup>3</sup>. Il n'en était pas question et c'est au moment de lancer la publicité que la chaîne s'est emparée du livre pour s'en servir comme caution et toutes sortes de choses ont été écrites en l'utilisant, en utilisant nos deux noms comme caution intellectuelle ; à ce titre, je tiens vraiment à m'élever contre la pratique de la chaîne parce que Stéphane Audouin-Rouzeau n'avait jamais été conseiller historique du film et on a utilisé son nom de façon tout à fait frauduleuse. En mettant nos deux noms en avant, le livre réapparaissait comme s'il avait été la base du scénario, ce qui n'était pas le cas du tout. Malheureusement, le réalisateur a, en guise d'argument de vente, dit qu'il s'était appuyé sur notre livre.

**THM.** Le second réalisateur est bien Jean-François Delassus ?

**A. B.** Exactement, ce qui fait que j'ai été pour ainsi dire, avant même de penser au produit fini, flouée deux fois, une première fois parce que je n'ai pas travaillé avec le premier réalisateur, homme pour qui j'ai admiration et confiance, une deuxième parce que le scénario a été écrit de bric et de broc et certainement pas à partir de *14-18. Retrouver la guerre*. Finalement, cela a été utilisé comme outil de publicité : utiliser nos deux noms c'était un très bon argument pour la chaîne.

**THM.** Pour vous, Laurent Véray, comment s'est déroulé le « recrutement » ?

**L. V.** La productrice Christine Doublet, de Program33, m'a téléphoné à plusieurs reprises avant qu'une rencontre soit organisée avec le second réalisateur, Jean-François Delassus. J'avoue avoir été étonné par la méconnaissance de ce dernier, aussi bien au niveau de l'historiographie de la Grande Guerre, que de l'histoire du cinéma de cette période. Cela l'amenait à formuler d'emblée des hypothèses et des contresens qui m'inquiétaient sur le devenir du projet avant même qu'il n'existe puisque cette première réunion avait lieu avant l'écriture du scénario. La seule chose dont Jean-François Delassus était sûr, c'était qu'il voulait réaliser un film spectaculaire, avec des effets modernes et que France 2, qui était commanditaire, offrait des moyens importants pour le faire.

**A. B.** En réalité, il n'y a jamais eu de scénario.

**L. V.** Pire, il n'y avait pas l'ombre d'un point de vue. Le seul parti pris était de s'appuyer sur les travaux d'Annette Becker. C'était une situation un peu étrange, d'autant plus que nous étions à un an seulement de la diffusion du film prévue pour le 90<sup>e</sup> anniversaire de l'armistice, le 11 novembre 2008. J'ai néanmoins accepté de rentrer dans le projet parce que cela m'intéressait, d'une part, de travailler avec Annette dont les recherches historiques m'ont beaucoup influencé et, d'autre part, de participer à l'élaboration d'un objet visant à une forme de vulgarisation scientifique, même si l'on sait que les grosses productions télévisuelles en la matière sont souvent discutables. Je tiens à préciser que mon rôle devait se limiter à intervenir au niveau du choix des images d'archives en fonction des thèmes que le réalisateur avait envie de développer. J'étais donc engagé comme une sorte d'expert des vues animées de l'époque. En fait, assez vite, je me suis rendu compte que ce n'était pas tout à fait ce que Jean-François Delassus et Program33 voulaient. Il est vrai que le temps pressait et que la recherche d'images était trop lente. Il fallait aller, selon eux, au plus efficace. Alors, ils ont commencé à démonter quasiment tous les documentaires réalisés auparavant sur le sujet, non seulement pour récupérer des plans déjà utilisés et commencer avec eux à construire une maquette, mais aussi pour piocher des idées à droite et à gauche. Cela aboutit, *in fine*, comme on peut le constater en regardant le film, à un énorme patchwork. Il faut préciser que cette logique de l'accumulation de discours et de l'amalgame d'images de nature très différentes, mélangées et mises sur un même pied d'égalité, pour construire un objet consensuel susceptible de toucher un large public, est aujourd'hui courante à la télé-

vision. Or, c'est une pratique, sur le plan éthique, que, personnellement, je ne peux admettre. Il y a donc eu rapidement des tensions entre nous. Le point culminant fut atteint lorsqu'un membre de l'équipe s'est cru autorisé à contacter les producteurs de *L'Héroïque cinématographe*, que j'avais réalisé en 2003, pour leur demander, sans me prévenir, le découpage du film afin de le désosser complètement. À partir de ce moment-là, j'ai décidé de me retirer, car j'avais vraiment l'impression d'être instrumentalisé. J'ajoute qu'en dépit de mon désaccord Program33 a fait figurer mon nom au générique. Dans cette affaire, au-delà de mon cas personnel, c'est la méthode de travail elle-même, me semble-t-il, qui est contestable. Et je regrette qu'une telle chose soit possible dans le cadre d'un projet initié par une chaîne publique comme France 2.

**A. B.** Dès le début, ils ont voulu mêler les films tournés pendant la Première Guerre mondiale et les films de fiction réalisés juste après et parfois même longtemps après la guerre puisqu'il y a plusieurs épisodes du film de Gabriel Le Bomin *Les Fragments d'Antonin* (2006). Ce point est central dans l'erreur de méthode à laquelle je me suis fermement opposée et montre bien que la conseillère historique ne peut rien sur ces questions dont elle n'a conscience qu'en partie durant la réalisation. À quoi s'ajoutent les pressions amicales de Program33 qui allait se trouver dans une catastrophe financière s'ils devaient abandonner le film. Ils étaient en train de faire le contraire de mon travail sur *14-18* qui, avec Stéphane Audoin-Rouzeau, consistait en une rupture épistémologique : n'utiliser pour comprendre ce conflit que des documents écrits, tournés, photographiés, dessinés entre 1914 et 1918 et pas après pour ne pas avoir le miroir de l'après, le miroir de la mémoire. Or dans la technique utilisée pour le film, c'était exactement le contraire. Ils ont commencé à partir d'aujourd'hui, en disant : « on va vous montrer, à vous, les spectateurs d'aujourd'hui » et en introduisant un narrateur omniscient, ce contre quoi je me suis battue sans arrêt. C'est exactement le contraire de l'idée de l'historien qui n'a de connaissances qu'à partir de sources très précises et pour lequel l'omniscience n'est pas possible, on n'est pas sur tous les terrains d'opération, ni dans toutes les couches de la société en même temps, ce n'est pas possible. Et ce désossement du passé et de l'espace, c'est le contraire du bon métier d'historien.

**L. V.** Je voudrais rebondir sur cette question de l'amalgame des sources contemporaines et postérieures, et du recours à la fiction pour faire passer de l'histoire. Il ne s'agit pas de dire qu'on ne peut pas toucher aux images datant de 14-18, ou d'autres périodes historiques, ni les modifier ou les transformer. Pour reprendre une expression du philosophe Jacques

Rancière, je pense au contraire qu'il est possible de « fictionnaliser les archives » et qu'il y a des choses absolument passionnantes à faire en s'appropriant cette matière-là, y compris à travers un récit inventif allant du côté de l'imaginaire. L'artifice, dans le documentaire, n'est pas forcément ennemi de la vérité, il peut même en être le moyen d'émergence. Mais encore faut-il maintenir un certain respect à l'égard des images et du contexte dans lequel elles ont été enregistrées. De plus, cette démarche doit faire preuve de pertinence, autrement dit, trouver un équilibre entre l'originalité créatrice et la rigueur historique. Dans le cas de *14-18, le bruit et la fureur*, j'ai le sentiment que nous sommes face à un gigantesque recyclage. Une forme hétérogène où toutes les manipulations sont permises pour obtenir un consensus le plus large possible. Or cette accumulation, qui procède parfois par addition des contraires, ne convainc pas, car elle bute sur le réel. Le parcours du narrateur, par exemple, pas assez nuancé, dont les péripéties finissent par donner le tournis, démontre l'impuissance du film à produire du plausible et à générer de l'émotion. *Idem* pour le montage qui enchaîne, au sens propre comme au sens figuré, des images les unes avec les autres en empêchant qu'elles aient leur propre liberté, leur propre capacité à exprimer ce qu'elles peuvent exprimer. Il fige leur signification en détruisant le sensible et l'indiciel. Tout est nivelé, mis bout à bout sans aucune distance critique. Des vues d'actualité de l'époque sont raccordées avec des plans de films de fiction parfois récents, alors que toutes ces représentations de l'événement ont été réalisées dans des circonstances différentes et présentent des spécificités dont il n'est jamais question. Un tel procédé est extrêmement gênant aussi bien du point de vue de l'histoire que de l'analyse des images et du rapport qu'on peut avoir avec elles. Ces tentatives sont même dangereuses, car elles sèment le doute, encouragent la confusion généralisée où tout serait dans tout et équivalent à tout. Ce genre de réalisation, qui fonctionne en vase clos, va vers le simplisme et le massif, alors qu'il faudrait plutôt nourrir l'esprit de discernement des spectateurs afin de rendre perceptibles les caractéristiques et la complexité de toutes les images.

**THM.** Ceux à qui vous avez affaire, avec Jean-François Delassus, comment mieux les identifier : une équipe, une chaîne, un producteur, des assistants, des secrétaires...

**A. B.** En fait, la chaîne est la donneuse d'ordre et la donneuse d'argent, c'est France 2, c'est la direction des programmes documentaires qui a beaucoup d'influence parce qu'elle a l'argent et qu'elle a un très grand pouvoir puisqu'elle diffuse tous les documentaires de France 2. On sent le pouvoir de la chaîne, extrêmement fort, et c'est ainsi que les gens dans les

équipes y compris les plus posés, ont au fur et à mesure perdu leur lucidité. Ils voulaient absolument faire ce film et trop de temps avait été perdu, beaucoup trop, parce que ce n'est pas un réalisateur qui avait été approché, celui avec qui j'avais signé, mais deux autres. On en était maintenant au quatrième et beaucoup d'argent était en jeu. Les producteurs de Program33, qui font beaucoup de choses intéressantes, ont été dépassés et ils ont accepté ce qui ne devait pas l'être. C'est en cela que l'on peut parler d'industrie, on n'était plus du tout dans une réflexion créatrice, on était dans : « il faut absolument finir ce film ». Et là, on peut reconnaître à Jean-François Delassus d'être vraiment un bourreau de travail. En un temps extrêmement court, il a fait un film. Malheureusement, sa force de travail n'est pas contrebalancée par une réflexion importante sur que faire de l'histoire à l'écran : qu'est-ce que le film d'histoire ? Qu'est-ce que la fiction ? Qu'est-ce qu'un documentaire ? Qu'est-ce qu'un docufiction ? Ce vers quoi il s'est finalement engagé sans s'en rendre compte. Il croit qu'il a fait un documentaire, or en réalité il a fait un docufiction, mauvais. L'accumulation d'images, de textes, un film bavard. Ça a l'air paradoxal, mais non, je crois que l'on peut faire des films pratiquement silencieux et pratiquement vides d'images qui disent beaucoup. Par exemple, *Prigionieri della guerra* (1996) de Yervant Gianikian et Angela Ricci-Lucchi.

**L. V.** On peut lister plusieurs caractéristiques propres aux docu-fictions. Il est cependant difficile de donner une définition précise de ces constructions hybrides qui portent sur des sujets divers et variés. Dans tous les cas, on constate une visée totalisante, avec pour corollaire ce que j'appelle une esthétique du plein. Sans oublier une certaine volonté de dramatisation du réel. Contrairement à ce que l'on croit, ce type de réalisation n'est pas nouveau puisque les Anglo-Saxons en produisent depuis fort longtemps. Ce qui est nouveau en revanche, c'est leur développement en France et le fait que les chaînes de télévision leur accordent désormais une place accrue. Dans *14-18, le bruit et la fureur*, il n'y a pas de reconstitution, mais, comme nous l'avons déjà souligné, des extraits de fictions de différentes époques. Et c'est là qu'on retrouve cette idée de l'esthétique du plein comme réponse à la peur du vide, comme si tout pouvait être montré. Encore une fois, la démarche me semble discutable. D'abord parce que l'on sait bien qu'en histoire toutes les sources sont plus ou moins lacunaires. Ensuite, il est nécessaire de les confronter les unes avec les autres pour arriver à faire émerger des formes de vérité, mais que celles-ci sont aussi liées à des hypothèses, à un questionnement lui-même ancré dans un contexte qui est celui de l'historien travaillant sur tel ou tel sujet à un moment donné. En cinéma, c'est exactement la même

chose. Les images ne sont que des traces, des fragments, des morceaux épars d'une réalité vaste, complexe et impossible à restituer dans sa totalité. S'il existe un immense réservoir d'images datant de la Grande Guerre, il n'en demeure pas moins vrai que tout n'a pas été filmé, qu'il y a des faits qui sont invisibles ou presque. Or, c'est justement ça qui est intéressant. Ces manques ont du sens qu'il faut expliquer au lieu de les combler en repassant par des représentations fictionnelles du passé. C'est tout le paradoxe du film de Jean-François Delassus qui assure faire œuvre d'histoire avec des images dont il occulte l'historicité.

**A. B.** La confrontation avec la fiction, dans le film de Delassus, je la trouve très discutable. Il a fallu se battre pour que les extraits soient identifiés. Au départ, il ne voulait pas. Il voulait tout mettre au même niveau. Je voulais que les documents d'archives soient identifiés, ce qu'ils ont refusé. Ils n'ont identifié que les documents de fiction.

**L. V.** Dans *14-18, le bruit et la fureur*, comme dans *Apocalypse* de Daniel Costelle et Isabelle Clarke, il y a plusieurs facteurs qui brouillent les repères entre documentaire et fiction, notamment du fait de la colorisation des images d'archives, de leur sonorisation abusive, de leur recadrage en 16/9<sup>e</sup> pour passer en haute définition – en d'autres termes, on coupe en haut et en bas de l'image d'origine pour qu'elle rentre dans le format des écrans de ce nouveau standard – et de l'usage d'une musique proche de celle des blockbusters américains. Depuis les succès d'audience de *Ils ont filmé la guerre en couleur* (série réalisée par René-Jean Bouyer entre 2000 et 2005 uniquement à partir d'images tournées pendant la Seconde Guerre mondiale en Kodachrome ou en Agfacolor), les compilations d'archives colorisées se sont multipliées. Ce qui me frappe dans cette nouvelle génération de documentaires historiques, du moins pour ce qui est des grosses productions télévisuelles, c'est qu'on cherche beaucoup plus qu'avant à effacer les frontières génériques pour créer des prétextes à identification, favoriser l'immersion du spectateur et l'impressionner. Dès lors, au nom de l'audimat, on n'hésite pas à « actualiser » les images du passé, à les rendre comparables à celles que nous consommons chaque jour sur notre téléviseur.

**A. B.** Cette logique amène à tout aplanir à l'inverse du travail de l'historien qui est d'essayer de comprendre les aspérités du passé. Si on les gomme, il n'y a plus de compréhension possible. Ce qui me paraît être la seule façon de faire de l'histoire, c'est d'y maintenir ou d'en préserver l'*estrangement*, pour reprendre l'expression de Carlo Ginzburg. Si plus rien n'est étrange, on ne peut pas connaître les territoires du passé. Ils disparaissent.

sent. Si tout est dans le présent, le présentisme de François Hartog, il n'y a plus de passé. Ce film s'inscrit malheureusement dans cette tendance. Il gomme les aspérités de cette guerre pour en faire un produit lisse pour l'*aujourd'hui*. Cela a peut-être, malgré tout, un revers positif, ils ont fait passer une des choses que l'on sait, mais pas suffisamment peut-être, c'est que la guerre, c'est atroce, horrible, à force de le répéter de toutes les façons par le dialogue, par le son, par ces images hachées dans tous les sens. Au moins, il semble que cela soit passé auprès des téléspectateurs et, finalement, ce ne serait pas une mauvaise chose, qu'ils se rendent compte que la guerre de 14 n'a jamais été une guerre en dentelles, à aucun moment, que tout le monde y a terriblement souffert, y a laissé quelque chose qui est mort à ce moment-là. Mais ils l'ont fait de façon tellement superficielle que ce qu'ils ont apporté est neutralisé dans le même moment. Les souffrances du front, bien sûr, mais sans qu'elles soient mises en rapport avec celles de l'arrière, du front domestique. On voit ces hommes complètement coupés de leur société et l'on ne peut pas comprendre comment ils sont dans les tranchées, comment ils peuvent tenir dans les tranchées. On ne tient pas sans arrières. Finalement, l'idée que la guerre tue, que la Première Guerre mondiale a été une tragédie épouvantable, est presque niée au fur et à mesure tant elle est limitée par le regard à la fois omniscient et n'apportant que de l'ignorance du narrateur et des images.

**THM.** À ce titre, je voudrais corriger une erreur d'analyse commise dans le précédent article cité au début : ce narrateur n'est pas autobiographique et les écrits de Lejeune ne servent à rien pour en analyser les caractères. C'est le narrateur d'une autobiographie fictive, un des piliers de la littérature et du cinéma. Le problème ne vient pas de là, mais de sa façon de tout dire – sa prétention à l'omniscience – sans apporter aucun savoir. Mais alors je me demande quand ce fameux narrateur est-il intervenu au cours de la construction du film ?

**A. B.** Cela a été la seconde idée de scénario de Jean-François Delassus, sa première étant d'accumuler, comme Laurent l'a bien dit. Et une fois qu'il a eu accumulé, il a décidé d'un scénario : un soldat qui est allé au front et qui raconte *son* front. Mais la version qui a été vue par les téléspectateurs a échappé à la catastrophe complète grâce à l'intervention d'Isabelle Rabineau qui est venue très tard dans le projet pour sauver le film. La version, à peu près un mois et demi avant sa sortie, n'était pas visible. Tout le monde s'en est aperçu, y compris France 2, parce que le narrateur unique allait partout et avait un ton prêchi-prêcha : *moi, j'ai tout vu, je vais te raconter mon petit*. C'était absolument affolant. Indiffusable. La cata-



strophe financière. Alors, Isabelle Rabineau a essayé de récupérer l'ensemble en inventant un deuxième personnage et en réécrivant les dialogues du premier afin de rendre les choses plus fluides. Elle a eu une véritable créativité, mais cette créativité avait un revers, elle était en contradiction avec l'idéologie du premier. Les deux copains pensaient exactement le contraire l'un de l'autre. C'était finalement un petit peu difficile si on regarde bien les dialogues, l'un est un pacifiste presque un « mutin » à la fin, l'autre, au contraire, parle du consentement pour la patrie jusqu'à plus soif. Les deux attitudes ont existé dans la guerre, bien sûr, et ça aurait été intéressant. Mais dans le film, c'était trop plaqué et cela ne pouvait passer.

**THM.** Peut-on voir là des originalités (ce parti pris narratif, la colorisation), même si elles sont pour la plupart maladroites ou peu intéressantes ? Est-ce que c'est vraiment une nouvelle tendance ? Qu'est-ce que cela peut signifier dans l'évolution du documentaire ?

**L. V.** Il y a toujours eu un certain engouement pour les films d'archives. Si l'on prend l'exemple de la Première Guerre mondiale, on note, dès la fin des hostilités et durant les années 1920, l'apparition de documentaires conçus comme de grandes fresques rétrospectives. Au cours des décennies suivantes, ces compilations d'images ont perduré. Elles étaient généralement produites et diffusées durant les commémorations. Il ne faut pas oublier que ce conflit fut le premier du xx<sup>e</sup> siècle à avoir été largement médiatisé par le cinéma. Par la suite, de nombreux réalisateurs puisèrent dans la masse des films conservés par les belligérants pour construire des visions mémorielles de la guerre. Ce qui est un peu nouveau, avec *14-18, le bruit et la fureur*, hormis la thèse historiographique défendue par le film, c'est qu'on s'oriente, par cette logique de l'accumulation mentionnée précédemment, vers une saturation représentationnelle, un côté fourre-tout. Par ailleurs, le recours à des moyens techniques de plus en plus sophistiqués, tant au niveau des images que des sons, renforce paradoxalement les dérives. Et à l'ère du numérique, nous avons franchi un cap supplémentaire. Après avoir longtemps défendu l'idée que les archives filmées étaient transparentes à la réalité, et évoqué leur dimension inédite – ce fut encore le cas au moment de la chute du Mur de Berlin, avec la découverte de fonds jusque-là inaccessibles –, les discours promotionnels insistent désormais sur la numérisation des images qui serait synonyme de restauration. Alors qu'en réalité, c'est du nettoyage – Jean-Louis Comolli parle même de lessivage –, du reformatage et de la colorisation, le tout destiné à créer une fausse proximité avec le passé. Prétendre qu'il s'agit là de restaurer la qualité originelle des documents

pour être plus proche de la vérité est une aberration. D'autant plus qu'au niveau purement créatif, il est tout à fait intéressant de jouer non seulement sur la disparité des images, leur nature composite, mais également sur leurs imperfections et les scories laissées par le temps, parce que cela dit aussi quelque chose sur l'histoire du cinéma et que c'est esthétiquement beau de travailler là-dessus. Du reste, c'est ce que font certains cinéastes comme les Gianikian, déjà cités, ou le Hongrois Peter Forgacs.

**A. B.** Et ça fonctionne pour les voix aussi, je veux dire les narrateurs. Certes, l'omniscience, mais aussi le fait qu'il y ait ces différents narrateurs qui renvoient à des postures de témoins ou de contemporains complètement différents, qui rendent d'ailleurs le schéma narratif plutôt improbable. Enfin, cette espèce de volonté de tout dire, de tout montrer et d'avoir recours comme ça à des effets qui sont aussi spectaculaires, c'est assez nouveau. C'est aussi parce que l'on est en *prime time*! Donc, il faut aller vers des effets dramatiques, spectaculaires, par exemple. Delassus dit avoir inventé l'introduction de dialogues dans les images d'archives: quand on voit des personnages dans les images, il invente des conversations que l'on n'entend pas puisqu'elles n'ont pas été enregistrées, mais qui sont aussi totalement imaginaires puisqu'on ne les lit pas sur la bouche des personnes représentées, des protagonistes; donc, il crée des espèces de dialogues comme ça. L'invention aurait pu être intéressante. Il avait essayé au tout début où les hommes étaient dans des trous d'obus: qu'est ce qu'on peut se dire quand on est terré dans un trou d'obus? Et là, il y aurait eu une vraie inventivité. Malheureusement, tout a dérapé, il aurait pu reprendre des vrais textes de l'époque, y compris d'ailleurs de fiction de l'époque, aller rechercher *Le Feu* ou des romans peut-être moins connus, mais qui ont été proches des hommes. Là je pense que cela aurait pu être assez intéressant. Mais il n'est pas allé jusqu'au bout de son idée et ce sont ses dialogues à lui qui ne fonctionnent pas du tout, cela en devient complètement grotesque.

**THM.** Il y a aussi des partis pris thématiques et des exclusions, comme la présence des civils.

**A. B.** Pour 14-18, le rapport entre le front domestique et le front militaire est pour moi crucial. Les territoires occupés étaient très importants et les atrocités exceptionnelles de la Première Guerre mondiale, souvent encore très méconnues, parmi lesquelles le génocide des Arméniens. Et tout cela a fait partie de ce que j'appellerais les aspérités historiques gommées. Soit, cela apparaît très rapidement, il y a par exemple un mot sur Lille, même une image, je crois, sur des mineurs au travail forcé pendant la

Première Guerre mondiale. Mais l'image passe très vite et elle est incompréhensible parce qu'aucun choix n'a été fait, on revient à cette idée de saturation. Pour que l'histoire soit compréhensible, il faut qu'elle soit choisie et explicitée par la création. Or, c'est justement ce qu'ils n'ont pas fait en accumulant et on n'y comprend plus rien. Pourtant, les civils ont beaucoup été filmés. Beaucoup d'images auraient pu être utilisées, dont certaines d'ailleurs figuraient dans les premiers montages puis ont disparu.

**THM.** Donc, il y a là un véritable parti pris ?

**A. B.** Ils ont décidé que le parti pris était le militaire et, ce faisant, que les civils n'apparaissent que quand les soldats vont en permission. Ce qui n'était pas idiot d'ailleurs, mais très très réduit par rapport à la taille du film. En revanche, Jean-François Delassus a voulu privilégier le front italien. Il faut bien reconnaître que le front italien est extraordinaire, tout ce qui est dans les Alpes, dans des conditions techniques épouvantables, des conditions humaines atroces pour les hommes. Mais, revers, il devait faire déplacer les narrateurs omniscients. C'est ainsi que le copain se retrouve en Italie. D'ailleurs, on ne comprend pas très bien, ils ont le don d'ubiquité parce que, à un moment, ils sont à la fois en Italie et en France ! Le théâtre d'opérations pouvait faire comprendre la mondialisation, mais ils ne se sont pas donné les moyens de trouver vraiment des images à ce niveau-là. Ils avaient des images italiennes et ces images ont remplacé toute la mondialisation. Pour le front domestique, c'est pareil, ils n'ont pas vraiment réfléchi à ce que ça veut dire : être une femme qui travaille à l'arrière, être des parents âgés qui souffrent dans l'idée que leur fils vit dans ces conditions-là. Quand on pense à l'historiographie extraordinaire que ce conflit a créée depuis un siècle et, particulièrement, dans les trente dernières années, ils n'en avaient aucune idée. Alors, ils m'utilisaient en disant : alors, ça, c'est comme ça ? Ça, c'est juste ? J'avais l'impression de remplir des QCM quelquefois.

**THM.** Oui, c'est ça en fait, on peut se demander si le réalisateur se documente avant, ou s'il fait intervenir l'historien plutôt pour pallier son ignorance.

**A. B.** C'est ce qui s'est passé. C'était pour pallier ses manques et il reste quelques bêtises, mais en gros elles ont été nettoyées, il y en avait beaucoup plus. Jamais je n'aurais pensé que c'était le rôle du conseiller historique sur un film. Le conseiller historique est là pour réfléchir à une compréhension globale des choses et pas pour faire fonction de maître

d'école. Pour ma part, j'ai beaucoup hésité à continuer à travailler avec eux. Et je me suis dit : il y a peut-être là une façon de pouvoir faire passer en *prime time*, à un grand public, des choses auxquelles je crois et sur lesquelles je travaille depuis 25 ans. Finalement, ce n'est pas ce qui est passé. C'est le non-point de vue de la chaîne et du réalisateur, c'est un brouillage qui est passé, un brouillard et je dois dire que je ne suis pas prête à recommencer une telle expérience, alors que j'étais vraiment pleine de bonne volonté pour essayer de voir comment la recherche la plus pointue pouvait être mise à la portée du grand public. C'est pour cela que je parle de cette sorte de cinéma comme industrie et que je me dis qu'on ne peut pas lutter dans l'industrie contre l'industrie. Alors, je me replie vers ce que je faisais avant et que je continue à faire, à travailler avec des artistes, des artistes plasticiens parce qu'ils sont un, quelquefois deux, à créer à partir de la réalité historique telle qu'ils la voient, telle qu'ils la transfigurent dans leurs œuvres. Être l'historienne qui « accompagne » le phénomène de création, comme je viens de le faire avec Natacha Nisic, Claire Angelini ou Pierre Buraglio, c'est plus facile que toute cette chaîne financière absolument énorme, ça correspond mieux à mon tempérament de chercheur et à ma sensibilité artistique.

**L. V.** L'expérience *14-18, le bruit et la fureur*, comme nous l'avons dit, est décevante. Malgré cela, dans une société du tout-image comme la nôtre, je crois que la création audiovisuelle peut jouer un rôle crucial, aussi bien au niveau de la diffusion du savoir historique que de l'éducation au regard. À condition toutefois qu'elle affronte dans un langage novateur les questions spécifiques aux images. C'est-à-dire qu'elle interroge les limites de la représentation.

#### NOTES

<sup>1</sup> Julien Mary, « 14-18, le Bruit et la Fureur ou quand l'historien se fait témoin », in Jacques Walter (dir.), dossier « Faux témoins », *Témoigner entre Histoire et Mémoire*, Fondation Auschwitz (Bruxelles) – éditions Kimé (Paris), n° 106, janvier-mars 2010, p. 113-127.

<sup>2</sup> Jacques Walter, « Des faux témoins à l'épreuve », éditorial, *ibid.*, p. 21.

<sup>3</sup> Annette Becker, Stéphane Audouin-Rouzeau, *14-18. Retrouver la guerre*, Paris, Gallimard, Folio histoire n° 125, 2000.