1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

85 | 2018

Varia

Laurent Véray, *Vedrès et le cinéma*

François Albera

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/6669>

DOI : 10.4000/1895.6669

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2018

Pagination : 201-205

ISBN : 978-2-37029-085-4

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Laurent Véray, *Vedrès et le cinéma* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 85 | 2018, mis en ligne le 30 septembre 2018, consulté le 14 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/6669> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.6669>

Ce document a été généré automatiquement le 13 février 2022.

© AFRHC

Laurent Véray, *Vedrès et le cinéma*

François Albera

RÉFÉRENCE

Laurent Véray, *Vedrès et le cinéma*, Paris, Nouvelles Éditions Place, 2017, 119 p.

- 1 On lit avec le plus grand plaisir doublé d'un vif intérêt le petit livre que Laurent Véray a consacré à Nicole Vedrès. Bien qu'il paraisse un peu en porte à faux dans une collection vouée au « Cinéma des poètes » – sauf à élargir la notion à celle de « transposition poétique » dont se réclame Vedrès (p. 89) –, il n'en est pas moins l'un des meilleurs titres de cette collection inégale. L'équilibre trouvé entre une recherche en archives (publiques et privées) – qui éclaire notre méconnaissance de la vie et de l'œuvre de cette cinéaste, téléaste, romancière, essayiste et journaliste disparue prématurément à 54 ans et dont on ne retient généralement que quelques éclats d'ailleurs brillants (*Paris 1900* pour les uns, *Images du cinéma français* pour les autres, c'est à peu près tout) –, et le format de l'ouvrage (120 pages) est exemplaire. Il tient à une écriture élégamment érudite et une composition en spirale.
- 2 Mais venons-en à Nicole Henriette Désirée Charlotte Cahen dite Nathan, dite Rais, née en 1911 d'un père successivement avocat, critique d'art, secrétaire puis bibliothécaire à la Chambre des députés, militant du rapprochement entre les peuples, anticolonialiste, socialiste et féministe, et de Ludmilla Savitsky, poétesse et actrice russe proche de l'écrivain André Spire, militant juif et sioniste. Ses parents se séparent pendant la guerre de 1914 mais c'est le père qui obtient la garde des trois filles du couple. La mère de Nicole a connu Guillaume Apollinaire et Paul Fort, elle traduit James Joyce (*A Portrait of the Artist as a Young Man*) en 1924 puis Henry James et Virginia Woolf. Nicole fait ses études en Allemagne puis assure un travail d'archiviste puis de journaliste dans des journaux et magazines féminins qui voient alors le jour. Elle épouse, en 1932, l'architecte italien Giovanni Vedrès, interné comme étranger à la déclaration de guerre au camp du Vernet puis expulsé dans son pays, et de retour après la défaite et l'armistice. Tandis que le beau-père de Nicole, Marc Bloch (qui n'est pas l'historien), est

dans la résistance FTP, chef des services de renseignements des chemins de fer, en 1943, Jules Rais, son père, est arrêté sur dénonciation, interné à Drancy et assassiné à Auschwitz par les nazis. Nicole Vedrès, comme son père qui vivaient à Paris, étaient-ils astreints à porter l'étoile jaune ou dissimulaient-ils leur judéité ? Cela ne nous est pas dit mais quoi qu'il en soit rend sa collaboration au *Rouge et le Bleu*, « revue de la pensée socialiste française » de Charles Spinasse, ancien ministre du Front populaire devenu vichyste, est étonnante à divers titres : elle siège, en effet, au comité de rédaction jusqu'à son interdiction par l'Occupant en 1942. C'est alors sous pseudonyme qu'elle publie des chroniques alimentaires dans *Panorama*. Après la guerre elle collaborera avec Camus à des montages radiophoniques sur les Parisiens pendant l'Occupation sous le titre « Les silences de Paris », manière sans doute d'exprimer ce qu'elle-même a dû taire. Une phrase de Véray laisse entendre, vers la fin du livre, qu'elle « tenta de protéger son père de l'antisémitisme ambiant de Vichy et de l'occupant nazi, de le sauver de la déportation, sans hélas y parvenir » (p. 100) et que son « fantôme [...] traverse tout *Paris 1900* » (p. 106). Dès la Libération, c'est dans *Fontaine*, revue littéraire de résistance éditée à Alger par Max-Pol Fouchet, qu'elle publie une nouvelle (*l'Acrobate*), c'est dans *Action*, hebdomadaire communiste où écrivent Jean-Pierre Vernant, Marguerite Duras, Edgar Morin, Francis Ponge, Roger Vailland et Clara Malraux notamment, c'est dans *les Temps Modernes* créé par Jean-Paul Sartre et Maurice Merleau-Ponty. C'est encore dans *l'Écran français*, *Labyrinthe*, *Ciné-Club* puis dans le *Mercure de France*. Grâce à sa mère qui connaît Max-Pol Fouchet, son premier roman, *le Labyrinthe ou le jardin de Sir Arthur*, paraît en 1946, suivi de six autres, d'une pièce de théâtre et de quatre essais. C'est une habituée de Saint-Germain des Prés où elle fréquente entre autres Boris Vian et, dans le milieu du cinéma qui l'attire depuis longtemps, Jean Grémillon, Louis Daquin, Roger Leenhardt et Alexandre Astruc.

- 3 C'est donc une vie et une carrière riches et mal connues que celles de Nicole Vedrès où, néanmoins, à lire Véray, c'est bien le cinéma qui en occupe le centre. Dans sa correspondance avec sa mère, pendant l'Occupation, il est souvent questions des films qu'elle voit (*les Visiteurs du soir* est mis au plus haut). Dans *le Rouge et le Bleu* elle publie des articles sur la mise en scène, un musée international du cinéma (le projet Lo Duca sans doute), Jacques Prévert, poète du cinéma, et des critiques de films (*le Mariage de Chiffon* d'Autant-Lara, *Remorques* et *Lumière d'été* de Grémillon, *SOS 103* de Francesco de Robertis, mentor de Rossellini à l'époque du cinéma fasciste italien). Elle fréquente « les Chéronnet » (Louis était critique d'art et de cinéma dans *l'Humanité* avant-guerre), Janine Bouissounouse. Puis il y a ses films et ses nombreuses émissions de télévision. Le centre de gravité demeure néanmoins *Images du cinéma français* et surtout *Paris 1900*. Véray accorde à ce livre et à ce film une place privilégiée dans l'œuvre de Vedrès et dans l'histoire du cinéma. Et des deux, c'est encore *Paris 1900* qui l'emporte nettement. On a donc curieusement un resserrement sur ce qu'on connaissait déjà mais qu'on pourra, certes, désormais appréhender différemment compte tenu de ce qu'on a appris par ailleurs.
- 4 Véray esquisse dans ses premières pages un rapprochement entre les évolutions biographiques et politiques de Vedrès et de Chris Marker quelque peu discutable et presque choquant : en quoi le sort et les choix politiques du fils de Georges Hippolyte Bouche-Villeneuve, inspecteur du Crédit Lyonnais, devenu collaborateur notoire, cadre d'une organisation vichyste, qui crée une revue pétainiste, et, si l'on en croit la chronologie « brute » du catalogue de l'exposition de la Cinémathèque française, s'engage dans la résistance et l'armée américaine en 1944, a-t-il à voir avec celui d'une

filles de juif persécuté et déporté ? Il revient sur cette proximité sous un autre angle à propos de *Paris 1900* dont Marker a dit plus d'une fois qu'il avait joué un rôle déterminant dans son désir de faire des films (« À Nicole Vedrès je dois tout » [1998], p. 108). Ce film donnait, en effet, l'exemple d'une pratique neuve de l'utilisation des images d'archives et de la liberté de les associer par le montage comme par le commentaire. Pour Véray ce film écrit l'histoire, il propose, en quelque sorte, un discours historien sur l'époque concernée, ces années 1900 qui s'achèvent avec l'éclatement de la Grande Guerre, domaine de spécialité de l'auteur, comme on le sait.

Film de montage, remontage et film-essai

- 5 En 1946-1948, *Paris 1900* fut sans aucun doute un film singulier, unique en son genre – comme on dit (Jean de Baroncelli considère même qu'il crée le genre tandis que certains l'inscrivent délibérément dans celui du « film de montage »). L'est-il resté ? S'il fut fort bien accueilli à Cannes 1946 (le fonds du festival – qui n'a pas été exploité ici – contient des éléments intéressants sur le retard du film et sur le « recadrage » des images), puis à sa sortie en 1948, comme le montre l'échantillon de critiques que cite et commente Véray, signées de Sadoul, Bazin, Claude Mauriac, Baroncelli, Charensol. Mais il fut aussi discuté, ce qu'on aurait pu mentionner. Ainsi dans *les Temps Modernes* de mars 1948, Jean-H. Roy, quelques mois avant que Vedrès publie son article « Les feuilles bougent » (août 1948), trouve le film passionnant mais inégal et lui trouve un défaut de construction entre ses deux parties : pour lui le premier temps (« la Belle époque ») « contenait déjà le second en puissance » et il eût fallu « qu'il fût plus charpenté que la première partie et malheureusement il n'en est rien ». Pierre Kast (dans *Action* du 22-28 octobre 1947 et du 10-16 mars 1948), admirant la « perfection formelle » et la précision du montage – il souligne à cet égard le rôle de la monteuse, Myriam (Myriam Borsoutsky dont le livre parle pp. 67-8 ainsi que la participation d'Alain Resnais et de Yannick Bellon) –, voit la réussite du film dans le dépassement des intentions de la cinéaste, « emportée par son sujet, par la matière qu'elle rassemblait ». « Autant et peut-être davantage que les “actualités”, les films “romancés” se révèlent soudain chargés de profondes significations. Le cinéma apparaît brusquement pour ce qu'il est, le plus sûr témoin de son temps », échappant « paradoxalement au domaine esthétique en affirmant la valeur sociologique ou ethnographique des œuvres que leurs créateurs voulaient le plus éloigné de leur temps ».
- 6 Pour Véray ce film est un tournant dans le « film de montage » et Vedrès une pionnière de « l'essai documentaire » (p. 89). C'est surtout vrai en France où il a pourtant été précédé, dans les années 1930, par les petits films de Jacques Bernard Brunius (voir 1895 *revue du cinéma* n° 70, été 2013) (Brunius qui collabore depuis Londres à la collecte de matériaux pour le film) et par ceux du Belge Henri Storck pour le moins (*Histoire du soldat inconnu*, 1932). Mais, comme l'a relevé d'emblée Sadoul dans la critique enthousiaste qu'il consacre au film dans *les Lettres françaises* (11 mars 1948), il s'inscrit aussi dans une lignée qui a pris naissance en URSS où le cinéma « de remontage » s'est développé dès les années 1920 dans différentes directions et dont la « championne » fut incontestablement Esther Choub avec *la Chute de la dynastie Romanov* (1927). Au même moment d'ailleurs, Grémillon réalise *le Six Juin à l'aube* et Kast écrit que ce serait « un trait de génie » que de réunir ces deux films dans un même programme.

- 7 « L'idée-force de Vedrès qui irrigue tout son film [*Paris 1900*] consiste [...] à aller au-delà du tableau idyllique, de la nostalgie d'un monde perdu, en suggérant la dureté des faits dissimulés derrière les images d'insouciance et de joie de vivre. "C'est l'envers du Bon Temps et nous touchons du doigt aux plaies saignantes de l'époque" déclare-t-elle » (p. 92). Il ne s'agit pas de faire figurer « tous » les événements marquants du moment, bon nombre étaient en effet absent des « actualités » filmées comme des fictions. C'est d'ailleurs une question que pose Jean-H. Roy dans *les Temps Modernes*, celle de « la valeur du témoignage qu'est le cinématographe en un temps où le cinéma n'accède pas à la vie de tous les jours avec la précision des actualités d'aujourd'hui ». Réserve qui peut nous faire sourire 70 ans plus tard où la « précision » des actualités de 1948 nous semble des plus relatives..., mais remarque qui pointe l'impasse à considérer les images d'archives comme des « preuves » ou l'inscription même du réel car, comme l'avait écrit auparavant Vedrès, « il n'y a pas plus de réalité objective pour le cinéma qu'il n'y en a pour la peinture, qu'il n'y en a pour la littérature. Et que la constance d'une atmosphère n'est pas le fait des choses, mais de *quelqu'un qui se projette sur elles* » (p. 102 [je souligne]).
- 8 Cette projection tient-elle à l'organisation que le cinéaste fait des matériaux récoltés (les « ciné-faits » vertoviens), le discours qu'il engage (le « ciné-vérité » de Vertov) ? C'est ce que semble dire Vedrès, mais Véray tire cette phrase du côté de l'interprétation que l'on fera de ce film à chaque époque, laquelle passe par la saisie des conditions de représentation des images proposées et articulées dans ce discours lui-même devenu objet historique.
- 9 Il y a pourtant encore autre chose qui relève de cette dimension anthropologique propre au cinéma dont ont conscience très tôt Maxime Gorki ou Rémy de Gourmont (entre autres) et qu'a bien repérée Claude Mauriac dans le pastiche de Sartre qu'il imagina pour *le Figaro littéraire* : on regarde depuis 1947 ou 2017 des personnages de 1907 « immergés dans l'Histoire *en train de se faire* et pourtant *déjà faite* » [je souligne]. On regarde des morts en mouvement vers leur disparition – qu'elle soit paisible ou dramatique. C'est la dimension tragique de ce film, relevée par Kast, qui se réfracte au niveau intime exprimé par Bazin, particulièrement ému par le saut depuis la Tour Eiffel du tailleur parisien qui s'est confectionné des ailes. La contraction du temps passé que l'on vit au présent de ces quelques secondes de vie conservée et de mort accomplie, révèle quelque chose de fondamental qu'avait formulé Cocteau de manière frappante : le cinéma filme la mort au travail. En outre non seulement le spectateur assiste, des dizaines d'années plus tard, à cette mort en direct mais c'est son filmage, la contrainte qu'exerce le dispositif cinématographique, suggère Bazin, qui n'a pas laissé d'échappatoire au candidat. Il le voit hésiter puis se résigner à ce saut mortel : *puisque'on le filme*, il ne peut plus se dérober. Moment sur lequel reviendra Marker dans *Level Five* (p. 88 où, curieusement, Bazin n'est pas évoqué).
- 10 Dès lors, continue Mauriac, entre ces passants falots ou ces ministres dérisoires, comme désintéressés par leur propre sort historique, et les « foules ouvrières engagées dans la lutte syndicale et politique », il y a le départ entre l'insouciance qui conduit à ce train de conscrits partant se faire tuer dans la « Grande Guerre » et le choix d'une liberté (pp. 77-78), fût-elle promise à la défaite. Justement on apprend que le scénario du film comportait une dimension politique plus marquée, effacée dans le montage final et devenue « sous-jacente » (p. 93). Véray écrit que « si le montage s'attache à dépasser la nature référentielle des images, à faire apparaître la réalité sociale derrière les

apparences, [...] tout le film de Vedrès conduit à un immense hors champ » (p. 99). Ce « hors-champ » politique, au sortir de la guerre et dans un contexte de luttes sociales violentes était-il suffisamment pressant dans le regard des spectateurs de l'époque pour que Jacques Rives, dans un texte destiné à l'AFP, parlât à son propos d'« accents d'un film de lutte des classes » ? L'année même de la sortie sur les écrans du film de Vedrès, on projetait clandestinement *la Grande Lutte des mineurs* (1948). Qu'en est-il de nos jours de ce contexte ? Et l'ironie du commentaire, cette élaboration stylistique dans laquelle Marker est passé maître au point de faire considérer que le commentaire précédait les images de ses films, demeure-t-il le moyen de « démystifier » une réalité historique telle que les images d'archives nous la lèguent ? Le film-essai a exploré bien d'autres chemins depuis lors, de l'image seule laissée à son épaisseur et son opacité (comme chez les Gianikian), de l'assemblage sons et images censé parler « par lui-même » (comme chez Périot) ou au contraire au jeu sur la dissociation (Cozarinsky). À cet égard on pourrait mettre en regard de *Paris 1900* la tentative plus récente de Claire Angelini de confronter les vues Lumière des années 1895-6 avec des textes du journal *l'Égalité - le Socialiste* (dirigé par Paul Lafargue et Jules Guesde) des mêmes années dans *l'Enfance de l'art. Une invention* (2018, montré aux Rendez-vous de l'histoire de Blois et à Lussas). En réalisant ensuite *La vie commence demain* (montré à la Mostra de Venise et très discuté par la presse italienne), Vedrès « répond » d'ailleurs à *Paris 1900*.

Du livre au film

- 11 Pour Véray le cinéma de montage est le moyen pour Vedrès de passer de l'écriture littéraire à l'écriture cinématographique. Elle-même a comparé le fait d'écrire au montage cinématographique dans sa contribution au livre collectif *Cinéma, un œil ouvert sur le monde* (1952), « Le cinéma et le piège de la réalité » (p. 87).
- 12 La généalogie que retrace Véray d'*Images du cinéma français* paru en 1945 est à cet égard précieuse et éclairante. Tout part d'un ouvrage peu connu de nos jours, *Un siècle d'élégance française* (1943) – dont Jérôme Allain avait déjà souligné l'importance –, occasion d'expérimenter sur papier le montage d'images et de mots. Gravures, tableaux, photographies y étaient savamment disposées jouant des formats, de la couleur ou du noir et blanc et assemblés selon un récit chronologique témoignant de l'évolution de la mode. Puis Vedrès travaille avec Léon Gishia sur un ouvrage consacré à la révolution de la sculpture moderne depuis Rodin qui est également un terrain d'expérimentation pour ce qui touche à la mise en page, aux rapports entre « cadrages » différents, au montage, à nouveau. Enfin, dès 1943, elle songe à un ouvrage sur le cinéma : « non pas du tout [...] une histoire du cinéma, ni [...] une encyclopédie, ni même [...] un aperçu en raccourci mais [...] un choix systématique (et qui peut sembler arbitraire) d'images du cinéma français dans ce qu'elles ont de caractéristiques quant au paysage, à l'humour, à la psychologie, et tirées aussi bien de films inconnus ou ratés que de succès notoires... » (lettre à sa mère du 13 avril 1943, citée p. 48). On a re-publié ici même certaines pages de ce livre qui procède par rapprochements en tirant des « diagonales » dans le temps chronologique à partir d'une attitude, d'un accessoire, instillant sans insister l'idée de continuités souterraines d'une décennie à l'autre du cinéma français, sans compter les collages et le goût pour l'insolite (images de films des premiers temps où le meurtre, l'effroi le disputent à l'extravagant) (*1895 revue d'histoire du cinéma* n° 61, septembre 2010, pp. 99-111). Dans « l'histoire » des livres de cinéma, ce

type de composition, ce jeu de libre association, n'a guère de précédent en France même si *la Révolution surréaliste* puis *Documents* en anticipent certains effets (la préface d'Éluard – Prévert ayant été d'abord pressenti – établit cette relation de continuité avec le surréalisme) et, via *Minotaure*, il resurgit dans le journal édité par Skira en 1945-6, *Labyrinthe*, dont le numéro consacré aux « Promesses du cinéma français » (n° 12-13) a une iconographie très voisine de celle d'*Images du cinéma français* (ce numéro accompagnant l'exposition du même nom à Lausanne et publiant un « Bilan Mille neuf cent quarante-cinq » de Vedrès) qui inspirera Malraux pour sa maquette du *Musée imaginaire* (voir 1895 revue d'histoire du cinéma n° 61, septembre 2010, pp. 99-111).

- 13 L'exposition homonyme d'Henri Langlois, dans son disparate provoquant, n'avait pas convaincu tout le monde. Roger Leenhardt, dans un curieux article consacré aux « temps [grammaticaux] du film », la jugeait « amusante » et très « parisienne », assurée de procurer des « délices aux snobs » par sa conjugaison de « ce goût de l'aventure et du rêve, de l'objet, du baroque, du mythe et de l'enfance » qui est une « constante d'un certain cinéma français qui va de *Fantômas* au *Chien andalou* en passant [...] par Marcel L'Herbier »... Or on sait (et Véray le confirme) que cette exposition, la première organisée après la libération de Paris (qui circula ensuite à Lausanne puis Bruxelles en 1945 et 1946) devait beaucoup au travail qu'avait accompli Vedrès pour son livre. Langlois jugeait le livre et l'exposition « indissociables ». Or Leenhardt continuait, anticipant en quelque sorte sur la réalisation de *Paris 1900* : « Hier à peine dans les photographies jaunies des albums, on a redécouvert et relancé 1900 » comme l'exposition de la Cinémathèque redécouvrait elle aussi cette époque et celle des Arts Déco, préconisant un « retour aux sources » que le critique jugeait suranné et superficiel. « Voilà une exposition, concluait-il, qui risque de marquer la mode. Elle n'influencera pas l'évolution du cinéma. [...] Aujourd'hui le film n'est plus avant tout une vision poétique du monde. Les sortilèges de l'Image avec un grand I sont épuisés » (*Fontaine*, n° 41, avril 1945, p. 137).
- 14 Bien entendu le film de Vedrès – ni son livre auparavant d'ailleurs dont la complexité a sans doute échappé au critique hostile à ce « retour aux sources » au moment où le cinéma américain lui semble instituer un nouvel âge, celui du roman – ne célèbre pas les « charmes » de la « Belle Époque » (non plus que Grémillon ceux de « l'existence » « fin de siècle » dans son court métrage consacré à la peinture pompier), il exerce avant tout sur ce matériau d'actualités et de films primitifs un regard décalé et un commentaire ironique, il engage une « entreprise de démystification » (p. 92).