

**Regards sur les archives** Images d'archives : l'emboîtement des regards, entretien avec Sylvie Lindeperg. Mauvaises fréquentations : document et spectacle, par Jean-Louis Comolli. Nicole Védres, de *Paris 1900* à nos jours, par Annick Peigné-Giuly. Les archives, entre histoire, mémoire et création. L'exemple de *Mother Dao. Chronique coloniale* (1996) de Vincent Monnikendam, par Laurent Véray. Un récit de l'intérieur des archives : *Discorama, signé Glaser* (2007), par Esther Hoffenberg. **Films**

**Films** *Discorama, signé Glaser* (2007), par Esther Hoffenberg. Véray. Un récit de l'intérieur des archives : *Discorama, coloniale* (1996) de Vincent Monnikendam, par Laurent mémoire et création. L'exemple de *Mother Dao. Chronique* par Annick Peigné-Giuly. Les archives, entre histoire, Jean-Louis Comolli. Nicole Védres, de *Paris 1900* à nos jours, Mauvaises fréquentations : document et spectacle, par ment des regards, entretien avec Sylvie Lindeperg. **Regards sur les archives** Images d'archives : l'emboite-

**Regards  
sur les archives**

## Introduction



*Paris 1900* (Ph. Cinémathèque française, DR)

Dans un ouvrage remarquable récemment paru <sup>1/</sup>, l'historienne Sylvie Lindeperg étudie la genèse, les enjeux et le destin du film d'Alain Resnais, *Nuit et Brouillard* (1956). Dans un entretien ici avec Jean-Louis Comolli, elle livre une réflexion sur l'évolution des regards portés sur les archives, et particulièrement sur les images tournées pendant la Seconde Guerre mondiale. A travers l'exemple des images des ghettos juifs filmées par les Nazis à des fins de propagande, elle distingue l'analyse de la « prise », l'enregistrement des images, et celle de leur « reprise » dans les films documentaires sur cette période, depuis *Nuit et Brouillard* jusqu'à aujourd'hui, tandis qu'évoluaient parallèlement les connaissances historiques sur ces images. La rareté et la singularité de certaines images montées par Resnais n'apparaissent qu'aujourd'hui <sup>2/</sup>. Sylvie Lindeperg montre l'évolution de son travail d'historienne : ayant commencé à étudier « la migration » des images, leurs usages et leurs réinterprétations, elle a été conduite à tenter d'élaborer « une histoire des regards et de leurs emboîtements ». Des signes restés invisibles dans l'image restent toujours en attente de « celui qui saura les dévoiler et les interpréter. »

Jean-Louis Comolli montre aussi dans son article qu'« il n'y a pas de document sans regard », celui de l'opérateur, celui du spectateur. Il souligne que, dès l'origine, dès 1914, avec *Ceux de chez nous* de Sacha

Guitry «le document cinématographique se distingue du “reflet” que l’on persiste à y voir». Avec l’exemple du film *Desert Victory*, qui reconstitue partiellement in studio la bataille d’El-Alamein (1942), il établit que, dans un contexte de propagande, les nécessités du spectacle ont pu l’emporter sur les «vertus documentaires». Mais trois ans plus tard, le film *Memory of the Camps* marque une rupture, un «nouvel âge» pour le spectateur: après l’avoir leurré, comment le convaincre au contraire de la crédibilité de ces images ? «C’est la capacité même du cinéma à rendre compte du monde qui est ébranlée».

Avec le film de Nicole Védres, *Paris 1900*, analysé ici par Annick Peigné-Giuly, une forme de montage d’archives apparaît, peut-être pour la première fois si l’on en juge par les critiques enthousiastes que ce film reçut à sa sortie en 1947<sup>3/</sup>. Il réussit tout à la fois à donner le sentiment d’un monde disparu et à le rendre intelligible. Nicole Védres découvre que tous les plans tournés entre 1900 et 1914 se ressemblent «extraordinairement», qu’ils soient extraits d’actualités ou de films de fiction, et peuvent donc, malgré leur hétérogénéité, être montés ensemble, «en dépit, dit-elle avec scrupule, de l’apparente hétérodoxie du procédé». Ebloui par l’intelligence du montage et du commentaire, Chris Marker déclare que ce film procède de la forme de l’«essai», terme largement réutilisé par la suite. Alain Resnais, assistant-monteur de Nicole Védres sur *Paris 1900*, réalisera *Nuit et Brouillard* dix ans plus tard.

L’historien Laurent Véray analyse un autre montage remarquable, *Mother Dao, chronique coloniale*, réalisé en 1995 par Vincent Monnikendam, à partir d’archives tournées aux Indes néerlandaises par le colonisateur hollandais. Il s’agit également d’un retraitement d’images anciennes (1912-1933), une forme de réappropriation par l’auteur de ces images grâce notamment au travail sur le son. Laurent Véray montre très précisément comment ces films de propagande, qui portaient une vision colonialiste, sont détournés,

«pour donner un visage, une identité à un peuple», sans l’aide d’un commentaire, par la seule force du montage des images et des sons.

On retrouve dans l’expérience de la préparation de son film, décrite par Esther Hoffenberg, la joie, l’euphorie de la recherche, «l’ivresse» des archives évoquées par Nicole Védres. En l’absence de toute autre source, elle a dû faire confiance aux images et à son propre regard: tant d’images, tant de signes à déchiffrer dans chaque image, pour y découvrir la personnalité de Denise Glaser...

**Catherine Blangonnet-Auer**

<sup>1/</sup> Sylvie Lindeperg. «*Nuit et Brouillard*», un film dans l’histoire. Paris, Odile Jacob, 2007.

<sup>2/</sup> Cf. Georges Didi-Huberman. *Images malgré tout*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.

<sup>3/</sup> André Bazin a publié un article enthousiaste sur ce film, le 30 septembre 1947, dans *l’Ecran français*, sous-titré «A la recherche du temps perdu», repris dans *André Bazin, le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, Les Cahiers du cinéma, 1998 (Petite bibliothèque).

## Nicole Védres, de «Paris 1900» à nos jours

par Annick Peigné-Giuly

«**Qu'avons-nous** fait enfin sinon recomposer suivant notre vision un temps qui était mort et déjà figé dans son destin?» Parfaite définition, par la réalisatrice elle-même, de l'objet de ce film qui fut probablement l'un des premiers documentaires de montage d'archives en France. Un film remarquable à ce titre, mais un bel exercice d'historien aussi que cette réécriture de l'histoire de Paris, entre l'Exposition universelle de 1900 et la Première Guerre mondiale. Il fallait sans doute l'intelligence politique de la journaliste écrivain Nicole Védres, le sens musical des images du jeune Alain Resnais (assisté au montage de Yannick Bellon) et le culot du producteur Pierre Braunberger, pour composer cette chronique percutante des quatorze premières années du XX<sup>e</sup> siècle. Ce sont eux, la réalisatrice, le monteur et le producteur qui sont à l'origine de ce film d'archives, *Paris 1900* <sup>1</sup>/<sub>1</sub>.

«Ma marotte, ce sont les actualités». Et ce fut là le matériau de base utilisé par Nicole Védres et Alain Resnais. 700 documents exhumés des «Pathé Journal» ou des «Gaumont Actualités» après plusieurs mois de fouilles passionnées. Dans un portrait réalisé pour la télévision en 1964, Nicole Védres raconte avec son exubérance habituelle ce que fut ce travail avec Resnais : «On cherchait 1900 comme ça (...) Les films étaient parfois enterrés sous une cabane à lapin, un carré de lilas... ça ressemble un peu à de l'ar-

chéologie. Autant vous dire qu'on est passés à côté de choses... » Resnais était alors un jeune homme de 23 ans, il n'avait pas fini l'Idhec (devenue aujourd'hui la Femis) et n'avait réalisé que quelques courts-métrages. « C'était un silencieux et moi j'étais bavarde. Ça allait, de prendre l'autobus avec Resnais, ça allait... ça allait!! Nous arrivions même à monter ensemble par téléphone ! Or, un film de montage, cela ne s'était pas encore fait. » Pierre Braunberger, qui a alors déjà produit quelques Renoir (*Nana* ou *On purge bébé*) est crédité sur *Paris 1900* comme producteur mais aussi comme « auteur ». C'est sa première production en France depuis la guerre.

Nicole Védres et Alain Resnais se retrouvent donc, après quelques mois de recherches, face à un énorme matériau filmique composé d'images censées représenter l'actualité des quatorze premières années du siècle. Dès 1896, outre les opérateurs Lumière, les sociétés Pathé et Gaumont s'étaient intéressées à l'actualité, mais leurs programmations dans les salles restaient irrégulières. Ce n'est qu'en 1909 que Pathé lance son « Pathé Journal », et en 1910 Gaumont inaugure son « Gaumont Actualités ». Ces « journaux filmés » deviennent alors hebdomadaires et sont projetés après le film dans les salles de cinéma. Des images journalistiques ou non, supposées « objectives ». Des images sur le vif pour la plupart (certains événements étaient parfois reconstitués) qui n'ont évidemment pas de distance historique. Des documents d'Histoire immédiate donc.

« Lorsque nous eûmes à voir et à choisir des documents de l'époque 1900-1914, poursuit Nicole Védres, nous aurions pu trouver, puisqu'il s'agissait en grande partie de fragments d'actualités, les exemples parfaits de cette "objectivité" qui enregistre et témoigne presque mécaniquement pour ou contre un personnage, un fait-divers, une époque. Or, il n'en fut rien. Que le document ait été pris par un quelconque opérateur de Pathé-Journal, ou qu'une scène de la même époque ait été tournée par un metteur en scène de

film d'art, ils se ressemblent. Ils se ressemblent extraordinairement. Au point qu'on peut les assembler, et c'est ce que nous fimes parfois, en dépit de l'apparente hétérodoxie du procédé. » 2/

« C'était paraît-il le bon temps ». Ainsi commence le commentaire du film, lu par l'acteur Claude Dauphin. Le bon temps de Paris, c'est le Moulin-Rouge, les carrioles à cheval, les Halles... un Paris de cartes postales magnifié par l'édification de la Tour de M. Eiffel dans le cadre de l'Exposition universelle. Dans la galerie de personnages qui agitent ce bon temps, nos cinéastes ont évidemment choisi les « vedettes » éphémères de l'époque, mais aussi ceux que l'on retrouvera plus tard. Les acteurs du futur que sont les femmes en pantalon, Colette, M. Pathé, le fils d'Auguste Renoir, André Gide, Picasso, Matisse, Paul Valéry... « Les temps vont changer, les temps changent », prédit le commentaire sur les images des troubles dans les Balkans. La boucle est bouclée par l'Histoire elle-même qui offre sa fin au film. C'est l'été 1914. Les trains emportent les soldats pour la guerre. 1914, c'est *Paris 1900* qui s'achève.

Quand Nicole Védres se saisit de ces archives, nous sommes à la sortie de la Deuxième Guerre mondiale, en 1946. Près de quarante ans donc après la réalisation de ces documents qui, eux, ont été tournés à la veille de la Première Guerre mondiale. Un regard en arrière, deux guerres plus tard. Une vertigineuse mise en abîme du temps qui se reproduit aujourd'hui quand nous est offerte cette vision d'après-guerre... d'une avant-guerre. Un document historique à double-fond. C'est sans doute là l'obsession de Nicole Védres. La mise en regard des temps, de l'histoire, pour mieux comprendre l'évolution de l'homme et son emprise sur cette évolution.

Quelques années plus tard, en 1949, elle réalise *La Vie commence demain* 3/, une sorte d'essai documentaire sur l'avenir de la société occidentale. Un film qui semble prolonger le travail de *Paris 1900*, après avoir sauté deux guerres. Cette fois-ci, elle choisit de

mettre en scène ses documents dans une sorte de fiction cousue de fils blancs. Un touriste (l'homme d'aujourd'hui) est convié par un journaliste (l'homme de demain) à rencontrer les têtes pensantes du futur: Jean-Paul Sartre, Joliot-Curie, Jean Rostand, Gide, Picasso, Prévert... Plus qu'une mise au point au milieu du siècle, un appel à l'intelligence des peuples et des politiques pour maîtriser l'évolution fulgurante des sciences. Près de soixante ans plus tard, nous pouvons mesurer la pertinence du signal d'alarme. En 1953, elle réalise *Aux frontières de l'homme (aspects de la biologie française)*, avec Jean Rostand <sup>4/</sup>. Un essai encore, toujours à base de documents d'archives, sur la recherche concernant la vie cellulaire, la création d'anomalies zoologiques, la parthénogenèse et... l'immortalité.

De cette brève mais marquante carrière cinématographique de Nicole Védres, le cinéaste Chris Marker écrit : « Dire que Nicole, en deux films, m'a appris que le cinéma n'était pas incompatible avec l'intelligence pourrait à bon droit relever d'une incroyable prétention. Pour qui il se prend, celui-là? Les autres étaient idiots? Donc, précisons. Ce n'est pas l'intelligence des cinéastes qui est en cause, c'est l'idée, peu courante à l'époque, que l'intelligence pouvait être le matériau de base, la matière brute à laquelle commentaire et montage s'attaquent pour en extraire un objet appelé film. (...) Peut-être faut-il simplement débarrasser le mot intelligence de cette valeur ajoutée qui la surestime ou la sous-estime, et la considérer simplement comme une catégorie de l'esthétique, à partir de laquelle on peut concevoir que le cinéma n'est pas seulement l'héritier du roman et du théâtre, plus rarement du poème, qu'il peut également procéder de l'essai – et qu'évidemment, comme en librairie, il peut y avoir de très mauvais essais. Tout cela paraît banal aujourd'hui. Avant *Paris 1900* et *La Vie commence demain* ce ne l'était pas du tout. » <sup>5/</sup>  
**Annick Peigné-Giuly**

<sup>1/</sup> *Paris 1900*. Réalisation: Nicole Védres. Assistant: Alain Resnais. Montage: Yannick Bellon. Production: Pierre Braunberger. 35 mm, noir et blanc, 78 min. Sortie en salles: le 25 février 1948. Prix Louis Delluc 1948.

<sup>2/</sup> Nicole Védres, in Georges-Michel Bovay, *Cinéma, un œil ouvert sur le monde*, 1952.

<sup>3/</sup> *La Vie commence demain*. Réalisation et scénario: Nicole Védres. Production: Cinéma Films Production, 1950. Avec Jean-Pierre Aumont, André Labarthe, André Gide, Jean-Paul Sartre, Jean Rostand, Daniel Lagache, Le Corbusier, Pablo Picasso. 35 mm, noir et blanc, 87 min.

<sup>4/</sup> *Aux frontières de l'homme (aspects de la biologie française)*. Réalisation: Nicole Védres et Jean Rostand. 1953, 20 min.

<sup>5/</sup> Chris Marker, dans son introduction au programme de la Cinémathèque française (7 janvier-1<sup>er</sup> février 1998).