

Pour une histoire poétique du cinéma : *Paris 1900* de Nicole Vedrès

Laurent VÉRAY

Nicole Vedrès fut une personnalité importante du milieu littéraire français des années 1950-60. Elle écrit des romans, des essais, des chroniques et une pièce de théâtre. Au tout début de sa carrière, pendant l'Occupation, elle découvre le milieu du cinéma en devenant critique pour le journal socialiste *Le Rouge et le Bleu*. Dans ce contexte, elle publia également *Un siècle d'élégance française* (1943) et *La Sculpture en France depuis Rodin* (1944), deux beaux livres au sein desquels elle expérimente une démarche très originale, à la fois méthodique et sensible, qui confronte l'écriture à des représentations visuelles. En effet, les gravures, les lithographies et les photographies sélectionnées par ses soins ne sont pas destinées à illustrer un discours préexistant, comme c'est souvent le cas dans ce genre d'ouvrage, mais constituent le point de départ de son écriture, le ressort de sa création littéraire. Cette attention particulière aux relations dialectiques entre les textes et les images se retrouve, de manière plus poussée, dans *Images du cinéma français* (1944), « un drôle de bouquin sur le monde du mouvement » selon Vedrès, préfacé par Paul Éluard. Un montage à l'apparence arbitraire, comme le note l'écrivain et journaliste belge Denis Marion, qui, en réalité, éclaire « de manière singulière la continuité inconsciente, mais profonde, qui se manifeste entre Méliès et René Clair, entre Feuillade et Jean Cocteau¹ ». Ce livre hors du commun, principalement composé à partir des collections de la Cinémathèque française, est une déambulation poétique dans l'univers onirique du 7^e art². On doit souligner en outre qu'il servira de modèle à Henri Langlois pour sa

¹ Denis Marion, *Combat*, n° 3, 14-15 avril 1945.

² Pour plus de détails sur l'œuvre de Nicole Vedrès et son film, voir de Laurent Véray, *Vedrès et le cinéma*, Paris, Nouvelles éditions Place, coll. « Le Cinéma des poètes », 2017.

première exposition sur l'histoire du cinéma en 1946. Mais surtout, de cette expérience programmatique naîtra au même moment un projet de film : *Paris 1900*. Le retour aux affaires du producteur Pierre Braunberger, qui a échappé à la déportation, à la différence du père de Vedrès qui est mort à Auschwitz, donne en effet à la jeune femme, peu avant la sortie de son premier roman³, les moyens de devenir cinéaste.

Paris 1900, qui se situe dans la filiation directe des livres d'images de Nicole Vedrès, est presque entièrement constitué d'archives, autrement dit de plans anciens contretypés à partir d'autres films. On y trouve aussi des bancs-titres sur des journaux, tableaux, sculptures, photographies, partitions, et quelques images tournées pour les besoins de la narration. Il connaît un succès considérable à sa sortie en salle au début de l'année 1948. Présenté au festival de Cannes quelques mois plus tôt comme « grand film hors série », il obtiendra peu après le prestigieux prix Louis Delluc. Les articles parus dans la presse sont dithyrambiques. On parle de « film document », de « montage rétrospectif », de « film de montage » dans la lignée du chef-d'œuvre du genre qu'est, pour les contemporains, *Pourquoi nous combattons* de Frank Capra. Afin de souligner l'importance de *Paris 1900*, on cite souvent le très beau texte d'André Bazin, publié dans *L'Écran français*, le 30 septembre 1947. Émerveillé par le film, il parle à son sujet de « cinéma pur », de « pureté déchirante jusqu'aux larmes », d'émotions parmi les plus intenses que lui ait données le cinéma. Il loue notamment le choix des images retrouvées, mais surtout leur montage qui permet de les (re)voir autrement. Par la suite, *Paris 1900* deviendra un film mythique, connu dans le monde entier, sans doute du fait des centaines de copies 16 mm qui ont été tirées avec l'aide du CNC et du ministère des Affaires étrangères pour des diffusions non commerciales au sein des instituts culturels français, dès 1950. En

³ Le premier roman de Nicole Vedrès, *Le Labyrinthe ou le jardin de sir Arthur*, est publié par la maison d'édition créée par Max-Pol Fouchet en lien avec sa revue poétique *Fontaine*, en 1946. Vedrès y côtoie, entre autres, Pierre-Jean Jouve, Philippe Soupault et Gertrude Stein.

outre, le film circulera beaucoup dans les réseaux de l'Éducation nationale⁴. Il est vrai qu'il est vite considéré comme une œuvre fondatrice d'un style de montage dont plusieurs cinéastes devaient s'inspirer, au premier rang desquels Alain Resnais, qui a été l'assistant de Vedrès sur *Paris 1900*, et Chris Marker. Ce dernier expérimentera d'ailleurs lui aussi le principe de la reprise et du montage d'éléments préexistants dans un livre, *L'Homme et sa liberté. Jeu dramatique pour la veillée*⁵, paru en 1949, avant de l'appliquer au cinéma. Comme il l'expliquera lui-même dans la préface de cet ouvrage, il estime qu'on s'exprime beaucoup mieux et plus librement en utilisant les textes (ou les images) des autres que les siens propres. Cette démarche deviendra plus tard l'essence de la création et de la réflexion de Marker sur les formes de médiatisation de l'histoire en littérature, au cinéma, à la télévision ou sur Internet⁶. La comparaison avec le style de Vedrès paraît d'autant plus pertinente que celle-ci envisageait, au tout début du projet *Paris 1900*, de composer un commentaire des images à partir des paroles et des écrits de témoins de l'époque (hommes politiques, de science, de théâtre, pamphlétaires, poètes, peintre, etc), avant de choisir finalement de le rédiger elle-même. La finesse de ce texte naît de l'apport réciproque des images, des mots et de la musique de Guy Bernard, qui atteint un équilibre parfait, faisant sourdre l'évolution sociale et culturelle qui précéda le cataclysme humain de 1914-18. Pierre Chartier dit à sa sortie en 1948 : « *Paris 1900* n'eut pu être qu'un documentaire, en fait c'est peut-être le plus grand film de notre époque, le document humain que l'on attendait depuis longtemps⁷ ». L'historienne Madeleine Rebérioux, spécialiste de la III^e République

⁴ *Paris 1900* figure souvent dans les dossiers pédagogiques de la radio-télévision, notamment dans celui destiné au 1^{er} cycle publié le 14 mars 1966.

⁵ Livre publié aux éditions du Seuil en 1949.

⁶ Voir, entre autres, de Vincent Jacques, *Chris Marker, Les médias et le XX^e siècle. Le revers de l'histoire contemporaine*, Paris, Créaphis éditions, 2018.

⁷ *France Libre*, 6 mars 1948.

et de Jaurès, écrira en 1963 que c'est « le premier grand film français de montage historique⁸ ».

Paris 1900 est une expérience maîtrisée dont la composante poétique est le gage de sa signification, mais aussi de son originalité et de son succès. Le film de Vedrès évoque ce qu'il est convenu d'appeler la « Belle Époque ». Une période, entre 1900 et 1914, que l'imaginaire collectif se plaît à considérer comme agréable et joyeuse. Mais ces années heureuses portaient en elles les germes de leur destruction. L'historien Dominique Kalifa, dans son livre récent *La Véritable histoire de la Belle Époque*, explique que ce moment, souvent pensé comme « fondateur », comme le temps de l'innocence, fut représenté différemment selon les époques, les regards et les besoins des sociétés qui l'ont imaginé avec plus ou moins de nostalgie. Si tout était parti, pendant l'Occupation, d'une idée de Pierre Braunberger, on doit réagir à son affirmation selon laquelle le véritable auteur de *Paris 1900* serait au fond la monteuse, Myriam Borsoutsky, plus connue sous le nom de Myriam Barra, qui faisait partie de la bande à Prévert, et qui avait travaillé avant-guerre avec Sacha Guitry. L'analyse des sources conservées à différents endroits dément formellement cette allégation. Elle permet également de mieux comprendre les étapes successives de la genèse et de la réalisation du film.

De même, pour comprendre la spécificité de *Paris 1900*, il faut le resituer dans son contexte de création. Il importe de prendre en considération l'environnement intellectuel, les nouvelles idées sur le cinéma et la poésie, qui émergent au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, en tissant notamment des liens avec les publications contemporaines de Georges Sadoul, Jean Epstein et Tristan Tzara dont nous émettons l'hypothèse qu'elles étaient connues de Vedrès.

⁸ *Le Mouvement social*, juillet août 1963.

Nicole Vedrès : un rapport singulier aux archives

Produit par la société Le Cinéma du Panthéon, le film débute en octobre 1945. Au départ il s'agissait de réaliser trois courts-métrages (*Le Théâtre au cinéma ; Autour de 1900 ; Le Fantastique au cinéma*). Mais une fois soumis à la toute nouvelle commission du film documentaire de l'Office professionnel du cinéma qui remplace le COIC (présidé par Jean Painlevé, cet organisme deviendra le CNC en octobre 1946), le projet évolue. La commission suggère en effet de ne réaliser qu'un seul court-métrage sur 1900. Cependant, après presque deux ans de travail, c'est un long-métrage qui s'impose. Dans la revue *Ciné-Club*, peu de temps avant la sortie du film, Nicole Vedrès affirme :

Paris 1900 m'a offert la première occasion de manier de la pellicule, j'ai procédé de façon fort empirique, sans aucune théorie au départ et me laissant guider par le sens plus ou moins mystérieux qu'avaient en elles-mêmes les images, plutôt que par l'enchaînement logique des événements qu'elles relatent. J'aimerais donc bien penser que – contrairement à une sorte de légende qui commence à s'établir autour de ce film – les gens qui ont envie de faire des films, sachent que cette envie est la première condition de la réalisation, beaucoup plus importante que la compétence ou l'expérience⁹.

L'intérêt de Vedrès pour les traces du passé, son « goût de l'archive » comme dirait aujourd'hui l'historienne Arlette Farge, vient sans doute de sa première activité professionnelle. À son retour en France au début des années 1930, une fois ses études en Allemagne terminées, elle a été chargée de dépouiller et de classer les papiers personnels de Jules et Abel Ferry. Une expérience enrichissante dont elle tira profit lorsqu'elle écrivit et composa les trois livres évoqués précédemment, après avoir effectué un minutieux travail de recherche documentaire. Dans ces ouvrages, on sent déjà un attachement particulier, une réelle affection pour les images exhumées et surtout pour leur valeur suggestive.

⁹ « Mystères de *Paris 1900* », *Ciné-Club*, n° 3, décembre 1947.

Pour composer son film, Vedrès adopte une démarche archéologique rare pour l'époque. Après une recherche longue et minutieuse dans les fonds de la Cinémathèque française, du musée Albert-Kahn (qu'on appelle à l'époque la Cinémathèque de Boulogne), des firmes Pathé et Gaumont, chez des collectionneurs, mais aussi au marché aux puces, dans les caves et les greniers de particuliers, elle rassemble environ 700 fictions et actualités couvrant la période du « cinéma des premiers temps ». Elle retrouve également de nombreux enregistrements phonographiques, entre autres les voix de Sarah Bernhardt, Mounet-Sully et Constant Coquelin. Les archives de production de *Paris 1900* sont éclairantes pour comprendre la méthode Vedrès. Les plans récupérés sont classés de la façon suivante : films joués, manifestations politiques, sujets vus de Paris, les arts, les modes, les duels, le président Fallières, les vues militaires, les catastrophes, les manifestations mondaines, les compétitions sportives, les réjouissances (feux d'artifice, mi-carême, Sainte Catherine, 14 juillet), le music-hall filmé, les acteurs, Paris avant et après-guerre, les actualités Gaumont, « les films Langlois », les tirages Éclair, les documentaires pédagogiques. C'est à partir de ce trésor aussi riche qu'hétérogène que le film va se construire. D'ailleurs, la masse des images rassemblées, d'une originalité rare, est un des aspects les plus frappants pour les spectateurs de 1947. La journaliste Anne Manson, qui a vu le film en avant-première, évoque cet effet de surprise dans son article :

Le grand étonnement des vingt ou vingt-cinq spectateurs admis à voir la première copie de travail du film a été la richesse de documents déjà tournés à cette époque. Mais surtout, comment a-t-on pu récupérer tous ces morceaux, éparpillés aux quatre vents des collections particulières ?¹⁰

Tout un patrimoine cinématographique inconnu, d'avant 1914, fait de scènes comiques ou fantasmagoriques, de féeries ou de films

¹⁰ *Libération*, 24 septembre 1947.

grivois, devenu depuis longtemps pratiquement invisible, resurgit sur l'écran grâce à Vedrès. On découvre aussi les attractions des programmes de cinéma de 1905 qui ont été filmées, telles les acrobaties de la Julian's Troup. En outre, Vedrès, comme Langlois, est très respectueuse des matériaux utilisés. Elle est soucieuse d'en garantir l'intégrité historique et esthétique. C'est ainsi que *L'Amant de la lune* (1905), montrant un ivrogne en proie à de bizarres hallucinations, un film comique à trucs tourné par Gaston Velle et Ferdinand Zecca pour le compte de la société Pathé, est montré en entier. De même, comme le note l'historien du cinéma René Jeanne¹¹, la vitesse de défilement de la pellicule ancienne est respectée, évitant ainsi les trépidations et les mouvements frénétiques des personnages et leurs effets comiques involontaires. En ce sens, *Paris 1900* dialogue avec les travaux de Georges Sadoul, dont la femme, Jacqueline, devait initialement être la monteuse de Vedrès. Dès la Libération, Sadoul renoue avec la publication de ses recherches sur l'histoire du cinéma commencées avant-guerre¹². Ses textes, basés sur des sources originales, sont régulièrement diffusés entre 1944 et 1948. Un article portant sur son livre, *Les Pionniers du cinéma*, publié aux éditions Denoël en 1946, paraît l'année suivante dans la rubrique « La bibliothèque du cinéophile » de la revue *Ciné-Club*, où Vedrès écrit également¹³. Son histoire du cinéma renouvelée va beaucoup l'influencer¹⁴. Mais la réciproque est également vraie. Il semble bien en effet que les découvertes de films anciens lors de la préparation de *Paris 1900* aient permis à Sadoul d'enrichir son

¹¹ René Jeanne, « Quand le passé ressuscite », *France-Hebdo*, 9 mars 1948.

¹² Voir sur ce sujet François Albera, « 1945 : trois "intrigues" de Georges Sadoul », dans « Des procédures historiographiques en cinéma », sous la direction de Laurent Le Forestier, *Cinémas*, vol. 21, n° 2-3, 2011, et « Louis Lumière metteur en scène », par Georges Sadoul, dans *1895. Revue d'histoire du cinéma*, n° 87, printemps 2019, p. 121-130.

¹³ En 1945, Vedrès écrivait dans *Action. Hebdomadaire de l'indépendance française*, une revue issue de la résistance et proche du Parti communiste. Par conséquent, il est très probable qu'elle ait croisé Sadoul dans d'autres circonstances, plus idéologiques dirons-nous.

¹⁴ Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, t. 1 : *L'Invention du cinéma (1832-1897)*, et t. 2 : *Les Pionniers du cinéma (1897-1909)*, Paris, éditions Denoël, 1946.

corpus documentaire. Son article « Le Temps retrouvé » paru dans *Les Lettres françaises*, le 11 mars 1948, en apporte la preuve :

Il est singulier que les compositions élaborées de Méliès (*Le Brahmin et le Papillon*) ou de Zecca (*L'Amant de la lune*) aient, par comparaison, moins de valeur plastique que des documents de hasard, laissés pour compte d'opérateurs, forains. Telle cette vue d'un parc de ville d'eau qui semble une nouvelle version d'un tableau de Renoir. Ou ce panoramique d'une beauté solennelle, et qui évoque Seurat : une plage en 1905, l'heure du bain. De tels documents font comprendre ce qu'avaient de valable (malgré leurs exagérations) les théories de Dziga Vertov. Le cinéma par ses archives est devenu une extraordinaire machine à explorer le temps passé, à conserver pour l'éternité l'air d'une époque, à retrouver une atmosphère depuis toujours perdue. Par le hasard d'une prise de vue l'objectif peut atteindre la profondeur et la complexité du meilleur historien ou du meilleur romancier. Nous en sommes reconnaissant à Nicole Vedrès de nous l'avoir appris¹⁵.

Paris 1900 : un « film de montage »

Paris 1900 n'est pas le premier film du genre. L'expression est utilisée dès les années 1930, faisant suite à celle de « film composé » apparue durant la Première Guerre mondiale. Elle désigne l'opération qui consiste à coller l'un après l'autre des bouts de pellicule de différentes provenances retenus pour traiter d'un sujet donné. Sadoul, qui attribue la paternité du « film de montage » aux cinéastes soviétiques, précise que le réalisateur, qui n'a pas pu influencer la photographie, ni déterminer l'angle de prise de vue, et encore moins diriger les interprètes, se trouve « en face d'un stock d'images, œuvres de cent opérateurs inconnus ; partant des matériaux apportés par le hasard de la vie il doit en faire de l'art et de l'histoire¹⁶ ». Or c'est justement cette opération, dans le cas présent, qui s'avère absolument fondamentale. « J'ignorais tout de la

¹⁵ Georges Sadoul, *Les Lettres françaises*, 11 mars 1948.

¹⁶ *Ibid.*

technique du montage. C'est tout simple, me dirent des amis que j'avais dans le cinéma, on coupe et on colle. Cette réponse m'encouragea. C'est comme ça que le cinéma est devenu mon métier », avoue avec son habituelle modestie Nicole Vedrès dans une interview accordée aux *Nouvelles Littéraires*, le 30 avril 1953. De fait, *Paris 1900* offre à l'écrivaine la possibilité d'explorer d'autres chemins que dans un livre. Elle va avoir recours à d'anciennes images animées, à la fois comme point d'appui historique et comme source d'inspiration. De leur montage, conçu en étroite liaison avec un texte composé en interaction avec elles, elle fait surgir le sens. Consciente des spécificités du cinéma, Vedrès ne cherche pas à copier l'écriture dans ses possibilités langagières, mais à tirer profit du potentiel expressif et métaphorique des images mouvantes, par essence même polysémiques. Elle tente de tisser une relation plus étroite entre les plans et les mots.

Paris 1900 est structuré en deux parties. La première est légère et amusante, placée sous le signe de la mode et de ses transformations, des spectacles, des célébrités politiques, littéraires et artistiques. La seconde partie, plus grave et anxiogène, montre, entre autres, les inondations parisiennes de 1910, la mort de Jules Bonnot, les grèves et les cortèges syndicaux, ainsi que les guerres balkaniques. Vedrès s'intéresse surtout aux « à-côtés », aux curiosités du temps. Comme elle le fait du reste dans ses chroniques pour la presse où elle parvient avec talent à tirer quelque chose d'essentiel et de profondément humain des petits riens de la vie quotidienne. Elle prend plaisir à multiplier les comparaisons et les jeux de mots ironiques. Mais si les faits et les personnages s'enchaînent simplement dans un récit fluide, elle procède également à une véritable mise en intrigue de la matière visuelle, sonore et musicale. Partant de ce qui est pittoresque, charmant, drôle ou étrange, le film débouche *in fine* sur une conception plutôt pessimiste de l'humanité. C'est là toute la force de *Paris 1900*, qui ne se borne pas à décrire le passé, mais vise à explorer les traces qu'il nous a laissées et à les questionner avec subtilité. Derrière l'entrelacs du tissage savant du

texte et des images surgit une réalité plus profonde. Alors, contrairement à ce que les apparences pourraient laisser croire, le film, dans lequel interagissent de multiples idées, s'avère complexe. Le tout avec un « sens de l'élégance » que Nicole Vedrès se plaît elle-même à noter lorsqu'elle parle des films qu'elle apprécie et sur lesquels elle écrit des textes¹⁷.

Le cinématographe : une intelligibilité du passé

Dans la structure générale de *Paris 1900*, on trouve une application de ce que Jean Epstein appelle « une organisation sous-jacente d'aspect discontinu » dont « le degré de réalité peut et doit, par conséquent, être tenu pour plus profond¹⁸ ». Cette pensée théorique, le cinéaste de l'avant-garde des années 1920 l'exprime dans *L'Intelligence d'une machine*, premier livre de la collection « Les classiques du cinéma », qui sort le 31 janvier 1946, c'est-à-dire au moment même où Vedrès se lance avec ferveur dans la conception de *Paris 1900*, où elle explore les formes d'écriture offertes par le montage. Or, justement, à ses yeux, le montage repose sur une interprétation des images qui n'est pas linéaire ni didactique. Le montage est porteur au contraire d'une signification sous-jacente. La relation entre les plans et les mots ne peut pas être unilatérale. Dans *Paris 1900*, elle est tantôt thématique, spatiale, temporelle ou sémantique. Entre les images d'actualité et de fiction, comme entre la réalité et ses représentations, un dialogue se noue. Préoccupée de mettre au point une langue poétique, Vedrès applique au cinéma ce qu'elle a testé dans ses livres. En jouant conjointement sur les effets de rapprochement et de similitude entre les images, sur la distance et l'écart.

Les similitudes avec les idées exprimées par Epstein dans son livre sont troublantes. Par exemple, le film ne procède pas par simple référence à l'histoire du cinéma. C'est cette dernière qui confère une

¹⁷ *Intermèdes*, n° 1, juillet 1946, p. 120.

¹⁸ *L'Intelligence d'une machine*, Paris, éditions Jacques Melot, 1946, p. 29.

cohérence à l'Histoire. En effet, le montage, très sophistiqué, imbrique des perspectives temporelles nouvelles. Le cadre chronologique est le lieu d'expression de plusieurs histoires, de plusieurs réalités corrélatives, parfois contradictoires. Et à l'intérieur de la trame événementielle de la période, l'histoire du cinéma, parmi celle des arts du spectacle, est plus qu'une simple enclave dans la réalité sociale, elle se mêle à celle-ci au point d'en devenir le révélateur, au sens photographique du terme. Par conséquent, représenté en accéléré par des images animées, qui sont mises en correspondance par le montage, le passé s'éclaire autrement. Et là encore, nous sommes proches de la pensée d'Epstein. « Le cinématographe laisse deviner l'unité foncière de toutes les formes réputées inconciliables mais qui, par cette machine, peuvent être automatiquement converties les unes en d'autres¹⁹ », écrit-il. Cela fait vraiment penser à l'homogénéité atteinte par Vedrès dans son assemblage d'images fictionnelles et documentaires.

Nous avons eu l'occasion de dire que, dans son acception habituelle à l'époque, le « film de montage » est une compilation de plans d'actualité. L'acuité de ces derniers à rendre le réel paraît alors plus évidente que la fiction. Epstein, de son côté, affirme que « le cinématographe est un témoin qui retrace de la réalité sensible une figure non seulement spatiale mais encore temporelle ; qui associe ses représentations en une architecture dont le relief suppose la synthèse de deux catégories intellectuelles, celle de l'étendue et celle de la durée », auxquelles il ajoute celle de la causalité. Il précise qu'avec son pouvoir combinatoire, le cinéma est un « succédané » du cerveau, le « principal siège supposé de l'intelligence²⁰ », « une mémoire enregistreuse photo-chimique [qui] élabore des représentations, c'est-à-dire une pensée²¹ ». Il permet cette « incroyable réversibilité du temps²² », écrit-il encore. Or c'est

¹⁹ *Ibid.*, p. 75.

²⁰ *Ibid.*, p. 122.

²¹ *Ibid.*, p. 124.

²² *Ibid.*, p. 139.

exactement ce que propose Vedrès dans *Paris 1900*. Elle se sert de l'intelligence, au sens propre, pour choisir et évoquer ; elle commente en élaborant une structure audacieuse. Dans *Paris 1900*, tous les plans sont placés sur un même pied d'égalité. Et l'ambivalence de l'ordre dans lequel se succèdent les catégories d'images peut surprendre. Nous passons en effet de la fiction au documentaire et vice-versa par le biais de raccords souvent très habiles, presque invisibles, qui brouillent en quelque sorte les frontières. Mais Vedrès n'est pas naïve quant à la supposée réalité des images retrouvées. Elle sait que le contenu de vérité des photographies et des films n'est pas en soi supérieur à celui des autres documents contemporains. Si les vues d'actualité, devenues des images d'archives, sont tenues pour « vraies », c'est parce que, dans une plus large mesure que d'autres témoignages, elles donnent le sentiment d'être en contact direct avec la réalité de ce qu'elles montrent. Elles agissent de telle manière que non seulement elles suscitent une relation étroite entre passé et présent, mais elles engagent également l'affect au point d'en permettre une « expérience sensible ». À ce titre, le texte de Vedrès, lu en voix *off* par Claude Dauphin n'est pas un simple commentaire : il donne une unité à l'ensemble, tout en offrant au spectateur le recul nécessaire d'un regard méditatif. Là encore, comme le rappelle Epstein : « Fictif ne veut nullement dire faux et inexistant. Personne ne saurait nier la réalité pratiquement utilisable du travail de l'imagination²³. » Vedrès, un peu plus tard, dira sensiblement la même chose : « À mes yeux, l'Histoire est un domaine qu'on ne peut saisir que par l'imagination²⁴. » Epstein parle « d'images mots » qui « subissent une transposition de sens, une symbolisation²⁵ » par le langage cinématographique, Vedrès, pour sa part, veut mettre en application par le montage ce qu'elle appelle « la transposition poétique²⁶ ».

²³ *Ibid.*, p. 141.

²⁴ *Les Nouvelles Littéraires*, 1953.

²⁵ *L'Intelligence d'une machine, op. cit.*, p. 142.

²⁶ *Art*, 3 avril 1953.

Epstein attire aussi l'attention sur l'importance du corps et du visage filmés. Or, le corps occupe une place centrale dans *Paris 1900*. Les corps instrumentalisés par les armées font écho aux attractions gymniques des années précédentes vues au début du film, leur donnant soudain une signification dramatique à laquelle nous n'avions pas pensé.

La dernière séquence de *Paris 1900*, celle du train des mobilisés en août 1914 qui part en laissant l'opérateur de prise de vues et le spectateur sur le quai, résonne de façon particulière si l'on songe aux liens très forts que ce moyen de transport a eus avec le cinématographe à ses débuts. On pense bien sûr à l'arrivée du train en gare de la Ciotat, des frères Lumière, mais aussi et surtout aux *Hale's Tours*, ces attractions foraines très prisées aux États-Unis en 1905, montrant d'amples panoramas enregistrés en travelling à l'avant d'une locomotive, donnant aux spectateurs assis dans la salle l'impression d'effectuer un authentique voyage ferroviaire. Cette dernière séquence nous projette aussi, en tant que spectateur, et pour reprendre une expression contemporaine du poète Tristan Tzara, vers « un avenir d'où le pire comme le meilleur peuvent résulter²⁷ ». Or tout le monde connaît la suite et sait que ce plan précède le basculement dans la catastrophe que fut la Première Guerre mondiale mais que Vedrès choisit de ne pas montrer, alors qu'elle avait rassemblé sur le sujet de nombreux plans provenant des actualités Gaumont, comme l'attestent des documents de travail. En réalité, on peut se demander si ce départ en train de la gare de l'Est n'évoquait pas aussi, pour la réalisatrice, celui de son père déporté quelques mois plus tôt vers les camps de concentration nazis, d'où il ne revint pas.

La transposition poétique

On ne peut comprendre complètement l'écriture poétique de Vedrès sans s'arrêter sur une dernière référence, celle du livre de

²⁷ *Le Surréalisme et l'après-guerre*, Paris, Nagel, 1947, p. 37.

Tristan Tzara, déjà cité, *Le Surréalisme et l'après-guerre*²⁸, avec lequel sa prose entre en résonance. En 1947, l'écrivaine-cinéaste parle d'une expérience singulière qui lui a permis de « radiographier son propre processus créateur ». Cette dimension réflexive dans une création audiovisuelle est relativement nouvelle à l'époque, même si elle était présente chez Germaine Dulac, mais de façon plus embryonnaire, dans son documentaire *Le Cinéma au service de l'histoire* qui date de 1935²⁹. À ce titre, on pourrait avancer que *Paris 1900* est une forme d'engagement créatif dans lequel la conception que Vedrès se fait de la littérature est impliquée, comme si le détour par le film lui permettait finalement de mieux réfléchir aux conditions propres de l'écriture poétique.

Dans « Les feuilles bougent », un texte publié une première fois dans *Les Temps modernes* en 1948³⁰, dont le titre emprunte à la formule célèbre qui aurait été émise le 28 décembre 1895 par des spectateurs lors de la projection des vues Lumière, et que Sadoul reprend dans un article de 1946 mentionné plus haut³¹, Vedrès revient sur les modalités de son écriture cinématographique :

On se disait, en manipulant les bandes : c'est joli, c'est poétique, c'est bizarre, c'est inquiétant – mais ce joli, ce poétique, ce bizarre, cet inquiétant s'accumulaient exactement comme les mots dont dispose un écrivain. [...]. Sans doute *Paris 1900* garde l'apparence d'un puzzle, et l'élément scénario y reste très sommaire. Mais il m'a permis de constater que l'opération connue au cinéma sous le nom de « montage » est en définitive ce qui ressemble le plus au travail de l'écrivain. [...] Tout écrivain – tout romancier surtout – qui aurait, même pour s'amuser, l'occasion de réaliser un film de ce genre en

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Sur ce film, voir de Laurent Véray, « Le cinéma d'actualité témoin de l'histoire ou, selon Germaine Dulac, *Le Cinéma au service de l'Histoire* (1935) », dans *1895*, hors série, sous la dir. de Tami Williams et Laurent Véray, juin 2006, p. 205-230.

³⁰ Ce texte a paru à nouveau en 1952 sous le titre « Le cinéma et le piège de la réalité » dans le volume *Cinéma, un œil ouvert sur le monde*, sous la direction de Georges-Michel Bovay (La Guilde du livre, Lausanne), puis dans l'essai de Nicole Vedrès, « *Paris, le...* » publié au Mercure de France en 1958.

³¹ *Intermède*, n° 1, printemps 1946.

apprendrait fort long sur lui-même et sur la manière de créer. Devant le fatras romanesque que représentent tous ces bouts de vie, ces incidents, ces tronçons de tragédie, de comédie, emportés par le courant général de l'époque, sa situation pourrait se comparer à celle du poète auquel on demanderait d'écrire, à l'aide de quelques centaines de syllabes lancées en vrac, un poème à sa guise. Il prendrait soudain conscience de ses manies, de ses inexplicables préférences, il pourrait en quelque sorte radiographier son propre processus créateur.

Là encore, il faut se remettre dans le contexte et se plonger dans les débats autour du rôle de la poésie notamment. C'est ainsi que le texte *Le Surréalisme et l'après-guerre* paraît fondamental. Il est édité en décembre 1947, mais il reprend, en les développant, les grandes lignes d'une conférence donnée par Tristan Tzara dans les instituts français de Bucarest et de Prague, en décembre 1946 et février 1947. Prague où Vedrès se trouve à ce moment-là, aux côtés de... Georges Sadoul et du cinéaste Jean Grémillon, alors président de la Cinémathèque française, comme l'atteste une photographie.



Nicole Vedrès, Georges Sadoul et Jean Grémillon aux studios de Prague (Barrandov) le 30 mars 1946. Président de la Cinémathèque française depuis mai 1944, Grémillon donne à Prague des conférences (« La Fonction sociale du cinéma », « Le Film et l'histoire ») et présente avec Pierre Laroche *Lumière d'été* dans le cadre du Festival du film français en Tchécoslovaquie, qui se tient du 26 mars au 12 avril 1946.

Tzara y évoque l'importance de la poésie dans la grisaille de l'après-guerre ; une période à la fois féconde et éprouvante où la poésie est « plongée dans l'histoire jusqu'au cou³² ». Il proclame :

Toute poésie est transposition. Transposition d'un plan sur un autre. La poésie n'a pas à exprimer une réalité. Elle est elle-même une réalité. Elle s'exprime elle-même. Mais pour être valable, elle doit être incluse dans une réalité plus large, celle du monde des vivants. Elle est une création subjective du poète, un monde spécifique, un univers particulier que le poète anime, selon un mode de pensée qui, pour être souvent obscur, n'en est pas moins organique. [...] la poésie est la transposition sur un plan donné de la réalité du langage³³.

Pour Tzara, la poésie n'est pas uniquement un mode littéraire plus ou moins conventionnel, mais surtout « une forme particulière de l'expression de la pensée³⁴ ». Elle s'adapte en fonction du contexte, de l'environnement social, culturel et politique. Or, ce qui compte pour Vedrès, quel que soit le cadre rédactionnel ou créatif dans lequel elle se situe, c'est justement d'expérimenter, d'aller à la découverte, de trouver des approches originales, d'instaurer un point de vue personnel sur le sujet traité. Après ses livres où elle crée une relation dynamique entre les images et le récit, où l'on perçoit déjà le sens plastique, l'habileté des liaisons et un rythme d'ensemble, c'est dans *Paris 1900* qu'elle met en évidence le synchronisme des mouvements progressistes aussi bien dans le domaine des arts que dans celui de la politique ou des doctrines scientifiques, philosophiques et sociales.

Il est intéressant de noter que Tristan Tzara fait souvent le lien entre la Première et la Seconde Guerre mondiales, qu'il a toutes deux vécues. Dans son texte, il va de la fin de l'une à la fin de l'autre. Parlant de l'horreur des chambres à gaz, de la difficulté, d'une part, à penser cet événement extrême resté invisible aux yeux du plus grand nombre et, d'autre part, de pouvoir vivre après, Tzara écrit :

³² *Le Surréalisme et l'après-guerre, op. cit.*, p. 8.

³³ *Ibid.*, p. 34.

³⁴ *Ibid.*, p. 54.

Les problèmes qui ont suscité cette guerre ont-ils trouvé une solution ? Où est-elle la fin de cette guerre, cette fin effritée qui se prolonge dans chaque individu, avec ses nouvelles interrogations et les solutions provisoires et les replâtrages nécessaires et la masse des douleurs qui pèse et les destructions et la gravité des blessures encore à vif ? Il n'y a plus de guerre, mais il n'y a pas encore d'après-guerre³⁵.

Selon Tzara, la poésie serait le meilleur moyen d'expression pour y parvenir, car elle vise à « objectiver la poésie latente » qui nous entoure. *Paris 1900* concrétise à sa façon cette idée. La démarche de Vedrès consiste en effet, en cinéma comme en littérature, à associer des images, des fragments de réalité ou de fiction, en apparence sans lien direct, à les confronter, à les combiner avec des mots, pour faire surgir un sens insoupçonné sous l'apparence de la simplicité, sans forcer le trait. Elle fait ainsi sentir les origines du drame, c'est-à-dire la guerre de 1914-18, souvent par des moyens détournés, à travers des faits divers meurtriers. Et en 1946, il n'est pas difficile d'imaginer les conséquences directes de ce cataclysme humain : la naissance des fascismes et le déclenchement de la Deuxième Guerre mondiale qui sera bien plus terrible et sanglante. Mais bien entendu, tout cela reste hors champ. Et, pour cette raison, nous l'avons vu, Vedrès injecte de l'imaginaire dans les matériaux épars qu'elle utilise et commente d'un ton tantôt léger, amusé ou sérieux.

On comprend dès lors, comme le montre bien l'analyse de *Paris 1900*, que la fonction principale du montage, au sein de ce que Nicole Vedrès appelle « la transposition poétique », permet de créer une intelligibilité du passé plus sensible. En d'autres termes, une expérience de l'Histoire plus personnelle, mais sans doute plus forte que toutes les démonstrations ostensibles. Une Histoire qui passe par le prisme de l'histoire du cinéma et qui dialogue avec les réflexions de son temps. Même si, bien sûr, nous n'avons proposé dans ce texte qu'une ébauche de comparaison entre la réalisation du film et certaines publications de l'époque qui reste à développer.

³⁵ *Ibid.*, p. 37.