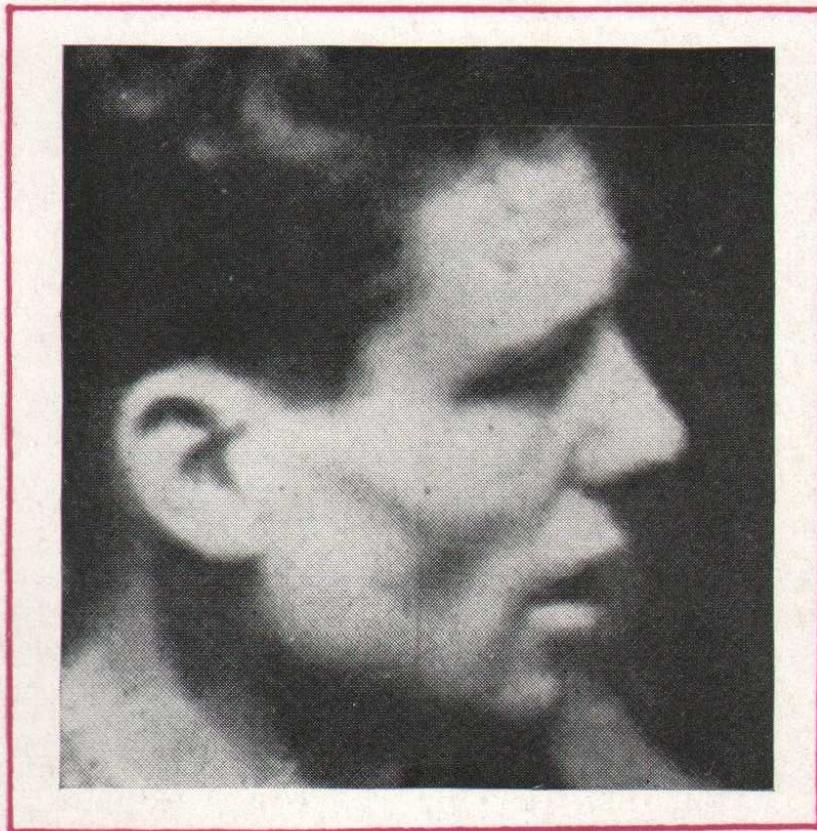


P R E M I E R P L A N

HOMMES ŒUVRES PROBLÈMES **DU CINÉMA**

J E A N V I G O



N° 19



Taris



Bernard CHARDÈRE 2 *Présentation*

Philippe SAND
Francis JOURDAIN
Pierre MERLE
Jean COLIN
Claude AVELINE
Cyprien LLOANSI 13 *Témoignages*
Claude AUTANT-LARA
Boris KAUFMAN
Jean PAINLEVÉ
Albert RIERA
Jean DASTÉ
Claude VERMOREL

Documents

42
46
51
Jean VIGO 52
53
55

Textes

A propos de Nice
Zéro de conduite
Au café
Chauvinisme
A l'école
Lignes de la main
Lourdes

L'œuvre

André NÉGIS
Louis CHAVANCE 66
Siegfried KRACAUER
Pierre BOST
James AGEE 70
Glauco VIAZZI
Henri STORCK
Gilles JACOB 78
Jean-Paul MARQUET 1950
Barthelemy AMENGUAL
Philippe d'HUGUES
François CHEVASSU 96
Bruno VOGLINO 1960

Critiques

1930
1940

105 *Filmographie*

Ce *Premier Plan* diffère quelque peu des numéros habituels de la collection. Il ne comporte pas d'« essai » liminaire: nous avons préféré donner à lire un panorama de diverses attitudes critiques face à l'un des plus grands cinéastes français, Jean Vigo.

Ces extraits sont en effet caractéristiques, aussi bien historiquement que psychologiquement. Choisis parmi les plus révélateurs et les plus riches, ils permettent de suivre l'évolution des jugements sur Vigo, de faire le point aujourd'hui, et peuvent ramener en même temps à une indispensable modestie.

« Le Livre », d'ailleurs, a déjà été écrit: il faut le lire et le relire: *Jean Vigo*, par P. E. Salès Gomès, paru en 1957 aux Editions du Seuil, est une somme exhaustive, qui va des origines — Miguel Almeréyda — à la postérité. La critique des critiques sur Vigo menée par Salès Gomès n'est pas sans rappeler l'approche si enrichissante de Rimbaud par Etiemble. Si donc nous n'avons pas cité ici cet ouvrage, c'est parce qu'il est essentiel pour qui veut connaître vraiment Vigo: le présent numéro de *Premier Plan* se propose simplement de compléter cette connaissance de manière accessible.

Nous n'avons donc ni l'intention de remplacer ce livre définitif, ni la naïveté de re-découvrir Vigo, comme il était utile de le faire en 1953, lorsque fut publié le N° 7 de *Positif* (devenu introuvable; nous en reprenons ici une grande part). Aujourd'hui, connaître Vigo ne relève plus de la découverte, mais de l'information. Même à la TV, on en parle. Nous avons donc, en somme, supposé connus à *Propos de Nice, Paris, Zéro de conduite*, et *L'Atalante*, et préféré publier une nouvelle fois quelques textes inoubliables et des projets de scénarios de Vigo, comme rassembler des témoignages divers sur l'enfant, sur l'homme et ses amis, sur ses films enfin. L'homme, l'œuvre, puis quelques points de vue sur cette œuvre: là encore, il s'agit d'un ordre un peu différent de celui de nos numéros antérieurs.

On ne trouvera pas ici de bibliographie complète sur Vigo (les meilleures sont italiennes: Mario Verdoue, *Bianco e Nero* X, 3, mars 1939; Corrado Terzi, *Rivista del Cinema Italiano* N° 9, 1953, et plus récemment Bruno Vöglino, *Centrofilm*, N° 18, 1959) puisque les références aux sources des articles cités renvoient déjà à un rayon de bibliothèque assez peu aisé à constituer aujourd'hui. Le reste n'est qu'affaire de spécialistes.

Il est plus difficile de résister au plaisir de vivre un moment avec Jean Vigo, en publiant quelques-unes de ses lettres. Qu'il écrive à Francis Jourdain pour essayer de trouver des appuis et du travail, ou à Henri Storck au sujet de la caméra qu'il lui faut vendre, de son ciné-club qui doit marcher, qu'il parle de sa chère et fragile Lydu ou de ses rapports avec ses amis, Jean Vigo, quarante ans après, nous est proche.

Francis, je m'adresse encore à vous. La bonté est la croix la plus malaisée à porter. Les conditions extérieures en font travailler le bois. Pardonnez-moi d'être souvent les conditions extérieures.

Voilà. Pas de travail à Nice. Les studios de la Franco-Films ferment leurs portes et ils ne les rouvriront pas avant l'hiver. La venue de Jean Bertin à Nice (ex-assistant de Tourneur) auprès de qui par ricochet vous auriez pu me recommander, avait été annoncée. Or on n'en parle plus.

Alors je suis prêt à aller n'importe où, car matériellement cela s'impose tout de même et surtout je désire avec force apprendre le métier, — et au plus vite. « Une petite place d'assistant opérateur, s'il vous plaît ». Ah! Quelle joie et soit dit sans ironie que d'astiquer un appareil, de le porter, etc... Mais je ramasserai le crotin des stars (de halage?) pour noter sur mon calepin une seule question de technique nouvelle pour moi.

Francis, que pouvez-vous pour un type de mon acabit? J'ai écrit à Madame Germaine Dulac, qui est trop charmante avec moi, mais malheureusement ne tourne pas. L. H. Burel m'a répondu de son côté n'avoir lui-même rien de sérieux à faire en ce moment. Je n'ai évidemment pas fait part de ma situation à Claude Autant-Lara, parce que je n'ai pas le désir d'embêter tout le monde. Pour la même raison je ne me suis pas permis d'adresser un mot à Léon Moussinac. Francis, je suis bien ennuyé d'être sans place, mais je suis encore bien plus ennuyé de déranger les gens. Vous me croyez, n'est-ce pas?

Mais je parle trop et prends votre temps. René Clair va bientôt tourner, son frère Henri Chomette aussi, Gance s'apprête. Lequel de ces trois pourriez-vous atteindre? Connaissez-vous d'autres cinéastes qui se mettent au travail?

Je suis prêt à partir sur l'heure, mais je ne peux, vous le comprenez, me déplacer sans une quasi certitude d'être casé en arrivant...

Nice, 2 mai 1931.

Ce n'est qu'au courrier de ce matin que nous est parvenue la lettre de Franken. Tous ces jours-ci, j'ai maudit régulièrement deux fois par 24 heures le facteur et sa boîte. Mais aujourd'hui même, l'affaire n'est pas réglée. Je sens que je vais mourir.

J'expédie par ce même train et par express un bout de papier à Franken. Je lui déballe toute ma marchandise, dont — sur votre avis — je fixe à 19.000 francs l'évaluation.

Storck, vous êtes un salaud si vous osez seulement penser: « Je n'ai rien à voir avec cette transaction » et si vous vous désintéressez de cette histoire de crainte de « l'air d'un juif affreux ». Il faut que vous continuiez à m'aider. Si je ne vends pas ce Debrie, je suis foutu. Voyez Franken et convenez vous-même de mon prix.

Et puis ainsi je pourrai au moins vous remercier.

Jusqu'à la gauche:

Merci, mon petit Storck.

Toute notre reconnaissance, bienfaiteur Storck.

Sans vous, nous serions crevés, divin Storck.

Et merde!

Ecrivez-nous souvent. Nous en avons grand besoin.

Moi, vos projets, vos courses aux rendez-vous me procurent un délicieux vertige.

Quant à Viga, elle y noie un peu son mal, dans vos lettres.

Toujours faible, et les manifestations que vous savez.

La nuit de mercredi à jeudi fut particulièrement mauvaise: frissons à claquer des dents, et durant une heure en dépit de mes frictions, de mon infusion, de ma bouillotte, de mes couvertures superposées. Puis à deux heures du matin, bouffées de chaleur, etc... température 39°3.

Pas drôle.

Il est vrai que si c'était toujours drôle ce ne serait pas comme si ce n'était pas toujours drôle.

Quand même:

vive l'amour,

vive l'amitié.

J. V.

Dédicacer la photo du « Jean Paris ». Oh! cher Maître, je suis ému et vous me faites rougir!!!

Des projets, des intentions, est-ce suffisant?

Pendant, je m'occupe du Ciné-Club. Demain: « La Symphonie Industrielle », de Joris Ivens, « 5° Danse Hongroise de Brahms » de Fischinger.

Dimanche 27 mars, comme Maman Storck a dû vous l'écrire, je serai bougrement heureux de présenter en votre présence: « Train de Plaisir », « Images d'Ostende », « Idylle à la Plage » (sonore si possible).

Je vous parle en toute simplicité, répondez-moi de la même façon. Très vite, par express ou télégramme. Donnez-moi le plus de temps possible pour organiser au mieux cette séance.

Si vous acceptez, adressez vous-même aussitôt ces communiqués de ma part à :

- 1) Charensol, aux Nouvelles Littéraires, 146, rue Montmartre (9°);
- 2) Maurice M. Bessy (pour Cinémonde et Mon Ciné), 46, rue Lemerrier (17°);
- 3) Altman Monde, 50, rue Etienne-Marcel, Paris (2°);
- 4) Jean-Georges Auriol, tous les soirs vers 18 heures aux « Deux Magots » pour « Pour vous ».

Si vous pouviez également vous procurer cliché de vous ou d'un de vos films ou plusieurs et me les adresser d'urgence, ce serait très bien aussi. Il n'y a hélas, pas de petites économies.

J'espère que ce mot, où je me révèle, où je me dévoile, un homme pratique, vous fera plaisir.

Solidement vôtre et à bientôt.

J. V.

Maurice Jaubert est à Nice, où il a donné, dans la salle du Palais de la Méditerranée, un concert.

Je n'ai, peut-être, pas beaucoup de chance cinégraphique; mais en vérité, c'est tout de même le moindre de mes soucis. J'ai deux mains, et je finirai bien par agripper quelque chose ou quelqu'un. Quand on sait ce que l'on veut, on est patient et tenace.

Votre divine maman a dû vous conter mes aventures, mésaventures.

Au reste, je peins mes fenêtres. On s'exprime comme on peut.

Lydu Viga n'est pas bien, et c'est mon unique préoccupation.

Votre maman est magnifique; elle mord à belles dents la vie. Venez vite admirer son printemps.

Excusez-moi, je ne peux rien vous adresser pour votre film socialiste. Tant pis pour moi.

Si vous prenez des vues sur la Côte d'Azur, je suis votre homme. Du boulot solide, manuel, ça va.

Nous avons eu du froid, ici aussi; mais toujours du soleil. Du vent; notre tour semblait un phare de tempête. Bon, me voilà poète!

Pelasse: 9 juin 1932.

Aussitôt arrivé à Nice, j'ai entraîné Lydu à 50 km de la mer sur le dos de montagnes, qui ont le charme de ne pas vouloir péter plus haut qu'elles n'ont le cul: 700 mètres.

Ici, l'hôtel est gardé par des châtaigniers, qui l'isolent loin à la ronde.

Nous jouissons d'un calme extérieur, et notre inquiétude bat moins fort.

A manger bien, à dormir dès 20 heures, à reposer sur des chaises-longues, à promener peu, à parler moins, on arrive à des résultats étonnants.

D'abord on conserve tous ses soucis, toutes ses dettes, qu'on peut même augmenter. Et si l'on souffre des reins à gémir, eh! bien, on continue. L'avenir ne s'éclaircit pas; et votre situation dit matérielle, morale et artistique demeure aussi brillante qu'après mille démarches auprès de personnages qualifiés et inqualifiables.

Mais au moins, on ne dérobe rien à son amour. Le regard est aussi long qu'il doit être, et la caresse aussi. Une épaule est toujours prête pour votre tête lasse, et la main ne se dérobe pas.

De même le rendez-vous d'affaire paraît très film d'avant-guerre. Le coup de téléphone d'amis trop tristes, vous y répondez, et vous attendez leur visite, car vous pouvez beaucoup, si vous avez soin auparavant d'égarer votre montre.

Hop! voilà; comment trouves-tu mon nouveau « numéro » ?

L'hagiographie n'est pas de mise avec Vigo. Il n'y a guère lieu de trouver Taris génial; *A propos de Nice* même n'est pas une parfaite réussite. Il ne s'agissait pas de simples boutades quand Vigo écrivait:

J'ai revu ces jours-ci le « Jean Taris », qui passait à Nice. A l'exception de peu de vues sous l'eau, c'est très mauvais, et vous êtes un cul ou un faux ami!

Un ami m'écrit qu'on a fait de sombres coupures dans A propos de Nice en Hollande. Ce béni Pelster aurait tort de se gêner. Fort heureusement, un film de deux ans est un vieillard, dont on peut couper les couilles.

Le court métrage est virulent, percutant, mais son déroulement ne va pas sans quelque confusion ni quelques facilités. La révision n'a rien de déchirant: il faut le replacer dans son époque, celle d'une « avant-garde » qui a vieilli vite — et témoignent aussi les projets de scénario publiés ici.

J.-G. Auriol écrivait sur *A propos de Nice* (« Revue du Cinéma », n° 17, décembre 1930) ces lignes qui nous semblent sévères mais plutôt justes, bonne mise en garde en tous cas contre l'admiration inconditionnelle qui va trop souvent à une attitude d'esprit plutôt qu'à ses réalisations:

« Vigo a eu une idée de derrière la tête: comme peu de metteurs en scène possèdent de telles idées, il convient de le féliciter. Presque tous les documentaires relèvent du Haut Commissariat au Tourisme ou de recherches esthétiques périmées. La place est libre pour des pamphlets cinégraphiques auxquels la sordidité où nous vivons fournira une matière et une espérance inépuisables. Les rues de Nice, les monuments hôteliers, les faces de chair des hivernants et les têtes de carton du carnaval mourant, les malheureuses tentations sexuelles offertes aux vieux bourgeois, les poules, les vieilles dames également attirées par les petits chiens et les jeunes amants, ces éléments traditionnels de la poésie distinguée peuvent alimenter un réquisitoire dirigé contre cet Eldorado dangereux. On fait briller son or aux yeux des dactylos dont les plus mauvais instincts se réveillent aux sons des romances de la Côte d'Azur: *Sur les bords de la Riviera* ou *Y a bon Carnaval*.

Malheureusement l'intention a dépassé l'exécution: au lieu du film tranchant que lui permettaient les photographies souvent excellentes de son opérateur, Vigo a bâti un film nuageux où le pamphlet est noyé dans des contrastes usés depuis les Romantiques. On voit des gros vieillards ramollis: le comique; puis des ouvriers brûlent les mannequins du Carnaval: le tragique. Une vieille dame fait la jolie et jette sur les passants des boules de coton: le plaisir; un cimetière apparaît alors: c'est la mort; tous les spectateurs méditent la vanité de la vie. Vigo ne nous entraîne pas hors des chemins usés et la bourgeoisie ne s'en porte pas plus mal. Il est d'autre part naïf de prouver que les bourgeois sont haïssables parce qu'ils sont laids et ronflent en dormant; tous les prolétaires n'ont pas la figure d'un dieu et ce n'est pas la Révolution qui guérira tout le monde des polypes et des végétations. Il y a des contrastes, des images plus efficaces contre la bourgeoisie. Jugeons seulement Vigo sur ses bonnes intentions.

Il a achevé d'encombrer son film en faisant appel aux vieilles ficelles; des maisons à l'envers ont soudain le vertige, des vues se répètent inlassablement: sommes-nous belles, disent-elles. On voit une prostituée A, puis une prostituée B, puis C, et soudain miracle! On comprend que c'est la même. Idée neuve des prostituées interchangeables.

Faites des pamphlets, mais décidez-vous à être pamphlétaires. Qu'ils soient satiriques seulement, ou tragiques, éveillant mépris ou colère, mais toujours coupants et rudes. Ils arriveront bien, par surcroît, à être réussis, et efficaces ».

Mais le goût des images-choc va laisser place à un ton plus réellement personnel. L'aspect autobiographique de *Zéro de conduite* est réel: il suffit pour s'en convaincre de relire des extraits du « Journal » tenu par le jeune Jean Vigo, collégien pensionnaire en 1918.

A l'école on nous a fait un cours d'histoire sur : Louis XVI - Turgot - Necker et cela m'a bien intéressé. A cinq heures comme d'habitude, je suis sortis de classe et je me suis dirigé chez Madame là quand je suis arrivé ce trouvé déjà toutes ses dames sauf leurs filles qui n'étaient pas encore arrivées; enfin arrive Paulette Gignoux suivi de toutes les autres jeunes filles. Madame Ducros s'était changé et avait mis un fichu tout à fait chic; puis Madame Gignoux avait mis un petit chapeau sur sa tête assez bien enfin ces dames s'étaient un peu changé. Madame Ducros servit le thé et les petits gâteaux; ensuite les jeunes filles et moi nous sommes mis à jouer au carte puis aux petits papiers enfin nous nous sommes bien amusé. Pendant ce temps ces dames causer (surtout Madame Gignoux qui ne donnerai pas sa part de conversation). Nous sommes resté ainsi jusqu'à 7 heures quand arriva Mademoiselle Ducros alors ces dames et ces demoiselles se levèrent et nous quittèrent. Voilà comment se passa la fameuse réception.

... Le train arriva en gare de Nîmes avait 3/4 d'heures de retard (c'est passable). Je monta dans le train et je réussis à avoir une place (chose rare) je me trouvais au milieu de poilu et 2 ou 3 civils. J'écoutais la conversation de mes voisins lorsque ce mit à raconter ses exploits d'avant-guerre (c'était un agent de la sûreté) il expliquait les systèmes, le passage à tabac, et autres choses aussi laches. Je ne sais pas si ça tient de famille, mais j'éprouvais un dégoût formidable pour ce vantard.

... La matin, j'ai fait mon devoir et j'ai écrit à ma mère. Je suis allé au coiffeur. A midi, déjeuner. Ensuite nous sommes allés nous promener du côté de la terre nègre et nous nous sommes pas beaucoup éloignés, car il a fait un petit orage, ce ne fut rien. Nous sommes restés jusqu'à six heures et demi au café et après nous sommes allés dîner. Après, nous partions pour aller au cinéma, quand nous fûmes attirés par une clarté qui partait du fond d'une rue et des chants d'Eglise; nous sommes allés, et nous avons vu les curés, les évêques et tout ce qui s'ensuit devant l'Eglise, entourés d'une foule innombrable tous un cierge à la main et faisant des vœux pour le pèlerinage de Notre Dame de Lourde. Nous fûmes un peu épatés de voir qu'ils avaient le toupé de faire leur cérémonie dans la rue. Oh! ils d'en font pas. Enfin nous repartons pour le cinéma, P Tonton et Tante n'ont pas voulu rester parce qu'il faisait trop chaud, moi, je suis resté jusqu'à dix heures et suis rentré à l'hôtel.

... Au collège, je trouve mon copain au parloir; au bout d'un moment les pas des pensionnaires sortant du réfectoire se firent entendre. Alors nous fîmes nos adieux, nous voulions paraître gaillards et nous rigolions, mais en vérité, notre petit cœur tapait un peu fort dans notre poitrine et ça nous disait rien d'aller s'enfermer... d'abord on se met au pied du lit, puis au signal du tapage des mains, l'on va se coucher. Ça nous semble triste mais

quelques réflexions nous font rigoler. L'on se couche, et nous voici dans l'obscurité... Il est 8 h 1/2, tout le monde est couché; quand un rire part à la suite d'un bruit... qui rit? C'est moi. Alors le pion dit en soulevant le rideau de sa couchette: « celui qui rit, qu'il vienne ». Oh! Ça m'est pénible de me lever de mon lit où j'étais bien au chaud. Enfin je me lève et à taton je vais au lit du pion. Quand j'arrive, il me dit: « vous êtes là? » — Oui, Monsieur. — Et bien, vous ne partirez pas avant 11 h et rigolez si vous voulez... Oh! j'en faisais une tête. il était 9 h donc 2 h à rester, alors non je ne riai plus. Quand arrive 10 h, je compte 11 tellement que les heures me semblent longues. Vers 10 h 1/2 une forte et violente collique me prend, alors je demande: « Monsieur, je peux aller au cabinet? pas de réponse. Monsieur, j'ai des colliques. J'ai envie, je ne peux plus tenir, toujours sans réponse, il dormait. Alors vite je cours aux cabinets, mais avant d'arriver j'ai commencé à faire dans ma culotte. Quand je reviens 11 h sonnent et le pion se réveillant me dit « allez vous coucher ».

... Fausse joie!!! Il est trois heures: je suis au magasin de la rue nationale, à côté de la préfecture. Mais que de bruit, que de piétinement, quel va et vient et ces exclamations, ces crix de joie, et où les gens en courant. Curieux. Je sors, mais que de monde devant la préfecture! Je m'informe de ce qui se passe. On répond une chose que je ne puis croire, une chose si incroyable, si inattendue, quoi: « La guerre est finie! » me dit-on tout joyeux. ... j'entends des applaudissements, je vole vers le lieux bruyant, mais je vois une vieille voiture, conduit par un vieux cocher et dedans comme un paquet tout couvert de couvertures: le cardinal! La foule crie à tue tête « Vive le cardinal!!! ». Je tremble, c'est peut-être bête, que voulez-vous, mais je croyais tellement cette fois-ci que ma déception fut grande à la vue du cardinal.

De telles anecdotes, plus ou moins communes à toutes les enfances, laisseront une empreinte profonde sur un être aussi sensible, qui saura plus tard les transmuier librement dans un régime poétique où se retrouve toute la magie des souvenirs d'enfance, les « verts paradis » mêlés à la spontanéité des premières révoltes...

Mais *L'Atalante* surtout nous semble le chef-d'œuvre. Vigo sut se dégager des contraintes pour fondre la beauté des images, l'humanité des personnages, l'insolite de l'interprétation, l'attrait des exotismes en une réussite dont l'analyse ne pourra jamais qu'énumérer certaines composantes, sans rendre compte des mystères d'une création géniale. Symbolique, aussi, car après une telle apothéose ce météore fulgurant ne laissait qu'une mince filmographie, enrobée des interdictions de la censure et du souvenir de son nom, c'est-à-dire de la si dangereuse réputation d'auteur « maudit ».

C'est à ce propos que nous avons reproduit deux études (l'une de Gilles Jacob, *Raccord* 1951, l'autre de Bruno Voglino, *Centrosfilm* 1961) où les points de vue, de droite et de gauche en somme, se complètent pour exciter une réflexion démystificatrice. Pour l'illustration de ce N° nous remercions Mme Luce Vigo Sand, la revue « Positif » et les Editions du Seuil.

Ceci dit, certains se demanderont peut-être comment, pourquoi parler de Jean Vigo (1905-1934) dans le petit monde de notre cinéma 1961 (*Horace* 61, *Phèdre* 61, *Candide* 61, *Renoir* 61, *Clair* 61 et la suite), à l'époque du triomphe de tout autre chose: d'un certain esprit boulevardier suisse, miranz des vaches mi-Jardin des Modes. Et pourquoi ne pas proposer au moins une nouvelle interprétation de l'œuvre? — Il n'y a guère de réponse, sinon, qu'on ne tue pas toujours ce qu'on aime, et qu'il est sans doute permis de n'avoir plus guère envie de disserter sur ce Jean Vigo que nous aimons.

Les lettres de Vigo à Henri Storck ont été publiées in extenso, en français, dans le N° 18 de *Centrofilm*, mars 1961 / *Le Journal de Vigo enfant* (1918-19) a été publié en extraits plus larges dans le N° 7 de *Positif*, mai 1953.

La vie de Jean Vigo, par Philippe Sand, a paru dans le N° 7 de *Positif* op. cit. (in ext.) / *Enfance*, de Francis Jourdain, dans le N° 5 de *Ciné Club*, février 1949 (extr.) / *Souvenirs* de Pierre Merle, inédit / *Avec Vigo au lycée de Chartres*, de Jean Colin, dans *Positif* op. cit. (in ext.) / *Présentation de Jean Vigo* de Claude Aveline dans *Ciné Club* op. cit. (extr.) / *Mon ami de Font Romeu* de Cyprien Lloansi dans le N° 4, mars, de *Cinéma 55* (in ext.) / *Les débuts de Jean Vigo* de Claude Autant-Lara dans *Positif* op. cit. (in ext.) / *Un génie lucide* de Boris Kaufman dans *Ciné Club* op. cit. (in ext.) / *Avec Jean Vigo* de Jean Painlevé dans *Ciné Club* op. cit. (extr.) / *L'improvisation chez Vigo* de Albert Riera dans *Positif* op. cit. (in ext.) / *En tournant L'Atalante* de Jean Dasté, id. / *Images de Jean Vigo*, de Claude Vermorel, ibid.

On pourra consulter en outre les articles de Elie Faure (*Pour vous* N° 289, 1934, Luigi Comencini (*Cinetempo* N° 13, 1945), George Morrison (*Séquence* N° 6, 1949), George Barbarow (*Politics*, 1948), Corrado Terzi (*Rivista del Cin. Ital.*, 1953), Giuseppe Ferrara (*Filmcritica* N° 26 sq., 1953), Boris Kaufman (*Filmculture* N° 4, 1955).

Les principaux textes documentaires et critiques sur Vigo sont pour la plupart réunis et plus aisément accessibles — outre leurs citations dans le livre de Salès Gomès — dans :

- *Ciné Club* N° 5, février 1949 (Paris);
- *Bianco e Nero X*, N° 3, mars 1949 (Rome);
- *New Index Series* N° 4, *Jean Vigo* par J. et H. Feldman, 1951 (Londres);
- 2 plaquettes de Ciné-Clubs italiens: par Corrado Terzi (Bergame, avril 1952) et par Panfilo Colaprete (Florence, mai 1952);
- *Positif* N° 7, mai 1953 (Lyon);
- *Rivista del Cinema Italiano* N° 9, septembre 1953 (Milan);
- *Cinéma 55*, N° 4, mars 1955 (Paris).



Eugène d'Almeréyda



Jean Vigo au lycée







Mariage de Lydou et Jean Vigo

La dernière photo de Vigo



Philippe Sand **LA VIE DE JEAN VIGO**

Jean Vigo est né le 26 avril 1905 à Paris. Il était le fils du militant anarchiste Miguel Almereyda, rédacteur au « Libérateur », et de sa compagne Emily, également militante, plus âgée que lui et qui avait déjà eu plusieurs enfants. Emily suivait partout Almereyda, et dès sa naissance Jean Vigo — dit « Nono » — fut emmené dans les meetings et dans les cafés. S'il se mettait à crier, raconte Francis Jourdain, on voyait son père sortir de sa poche un biberon, qu'il faisait parvenir à l'intéressé sans s'interrompre de discourir sur la question sociale.

Almereyda fit de nombreux séjours en prison. Mais en tant que prisonnier politique, il pouvait recevoir sa famille et ses amis; aussi le petit Jean joua-t-il souvent dans les cours des prisons où son père se trouvait enfermé; ce fut dans l'une de celles-ci qu'il reçut une année, dit-on, ses jouets de Noël.

Lorsqu'Almereyda eut loué une villa à Saint-Cloud, Jean Vigo fut mis au collège de garçons de cette ville. Il y resta jusqu'en 1917. Cette année-là, sa vie fut bouleversée par une nouvelle arrestation de son père. L'activité révolutionnaire d'Almereyda avait pourtant bien diminué, et il ne faisait plus guère campagne pour le pacifisme. Le « Bonnet Rouge », qu'il dirigeait, était un journal de la gauche politique, nullement anarchiste. Ce n'était d'ailleurs plus la misère des années 1905, et Almereyda menait à Saint-Cloud une vie luxueuse. Mais son nom servait de cible aux attaques de l'« Action Française » et des extrémistes de droite contre le pacifisme. Clemenceau d'autre part, voulant obtenir la démission du ministre Malvy, qui connaissait intimement Almereyda, attaque violemment ce dernier à la tribune de la Chambre. L'arrestation devenait nécessaire pour la majorité. Une perquisition fut faite au « Bonnet Rouge ». Des documents furent saisis, et la justification concrète de l'accusation de trahison étant trouvée (quelques renseignements insignifiants, paraît-il) Almereyda fut enfermé à Fresnes, où quelques jours plus tard on le découvrit étranglé avec un lacet de chaussure. Il avait 37 ans. Pouvons-nous accepter la thèse officielle qui conclut au suicide ? Almereyda, malade, insuffisamment soigné, sans amis, s'est-il tué ? Ou bien a-t-il été « suicidé ». Et pouvons-nous affirmer vraiment la culpabilité ou la non-culpabilité d'Almereyda ? Les historiens s'interrogent encore à ce sujet.

La personnalité et la lutte de son père eurent sur Vigo une influence considérable, d'une importance peut-être aussi grande pour sa pensée et son œuvre que ses misères d'enfant. Convaincu de l'innocence d'Almeryda et du bien-fondé de sa lutte, non seulement il réunira des témoignages pour essayer de le justifier, mais il gardera aussi la nostalgie du militant.

En 17, Vigo ne fut pas laissé à sa mère. Gabriel Aubès, veuf de la mère d'Almeryda, photographe à Montpellier, obtint de le prendre sous sa garde, et le mit comme externe, sous un faux nom (Jean Sales), au collège de Nîmes. Il y resta un an, habitant chez des amis des Aubès, les Ducros. Il fut ensuite mis pensionnaire au collège de Millau. Ici encore un doute demeure : Vigo fut-il au collège aussi malheureux que *Zéro de conduite* pourrait le donner à penser ? Ses camarades ont-ils pu l'appeler « fils de traître », comme il a été dit, s'il était inscrit sous un faux nom ? (Caussat, qui connut Vigo à Millau, et Colin, qui le connut à Chartres, ont déclaré n'avoir appris que bien des années après qu'il était le fils d'Almeryda). Quoi qu'il en soit, cet être intelligent, sensible et pur, souffrit d'une vie de pension mesquine, malsaine, parfois cruelle — comme beaucoup de vies de pension. *Zéro de conduite* a essentiellement sa source à Millau : une sensibilité meurtrie et un extraordinaire sens du comique. Il gardera de sa jeunesse, comme l'a écrit Claude Aveline, « un souvenir à la fois touchant et féroce ».

Sa mère ne l'avait pas oublié. Chaque année elle le faisait venir auprès d'elle. Le « Journal » que Vigo tenait au collège révèle qu'il lui gardait beaucoup d'affection.

En 1923, pour l'avoir plus près d'elle, elle l'inscrivit au lycée Saint-Marceau de Chartres, malgré les objections des Aubès qui craignaient que le climat de cette ville n'altérât sa santé fragile. Vigo fit à Chartres sa Seconde, sa Première qu'il dut redoubler, malgré ses succès en « composition française », et sa Philosophie. Il ne semble pas qu'il ait été malheureux. Le proviseur de Chartres n'eut de commun avec celui de *Zéro de conduite* que sa taille lilliputienne et sa barbe. En tout cas il favorisait les goûts de ses élèves pour le sport (Vigo était gardien de but de l'équipe de football et de première force au 100 mètres). A sa sortie du lycée de Chartres, il s'inscrivit à la Faculté des Lettres de Paris. Sa santé étant mauvaise, il fit un bref séjour à Montpellier, puis alla se reposer à Font-Romeu, à la clinique Espérance. C'est là qu'il connut Elizabeth Lozinska (1906-1939), qui sera plus tard sa femme; et Claude Aveline. Il avait vingt ans. Il rêvait déjà de faire du cinéma,

mais n'en avait pas les moyens, et il ne se préoccupait encore que de réunir des documents pour la réhabilitation de son père.

A partir de cette époque, Vigo et sa mère, brouillés, ne se virent plus.

Après avoir quitté Font-Romeu, il passa quelques mois à Paris, rencontrant des personnalités du cinéma. Puis il s'installa à Nice, qu'il choisit pour son climat favorable. Il épousera Elizabeth Lozinska le 24 janvier 1929, et Luce Vigo y naîtra le 30 juin 1931. La misère fut évitée grâce à l'aide du père d'Elizabeth, industriel à Lodz, et Vigo, enfin heureux, put tourner *A propos de Nice* en collaboration avec son ami Boris Kaufman. Ce film fut tourné « en amateur ». Une présentation privée eut lieu au théâtre du Vieux Colombier, le 28 mai 1930. Une seconde au même théâtre le 14 juin 1930, et c'est à cette occasion que Vigo prononça sa causerie sur sa conception du cinéma social. Le film fit une courte apparition sur l'écran des Ursulines (septembre-octobre 1930), puis passa dans les ciné-clubs.

Le 19 septembre 1930, eut lieu à Nice la séance inaugurale du Ciné-club fondé par Vigo et appelé « Les Amis du Cinéma ». Il le définit lui-même : « Un ciné-club d'avant-garde dont le but est de servir le cinéma d'évolution ». « Les Amis du Cinéma » eurent deux années d'existence, et organisèrent des conférences avec Germaine Dulac, Jean Painlevé, Claude Aveline, Maurice Bessy... Ils présentèrent notamment des films de Painlevé, *La ligne générale* et *Le cuirassé Potemkine* d'Eisenstein, *Telle est la vie* de Carl Junghans, *Crainquebille* de Feyder, *Le dernier des Hommes* de Murnau, *La nouvelle Babylone* de Trauberg, et divers films d'avant-garde. En 1931, Vigo fut élu membre du comité directeur de la Fédération française des Ciné-clubs.

En 1931, Vigo tourna son deuxième film, *Taris ou la natation*. C'était sa première commande, pour le « Journal vivant » dont Morskoï était le directeur artistique. Il fut tourné à la piscine de l'Automobile-Club de France.

En 1932, il aurait dû tourner *Le Tennis*, avec Henri Cochet, à Monte-Carlo. Mais au dernier moment la maison productrice refusa le scénario. Toujours en 1932, il présenta à la Pax-Film un projet intitulé *Anneaux*, d'après un scénario de Serge Choubine et Henri Poulaille. Puis il fit la connaissance de Nounez, homme d'affaire, amateur de chevaux et de bon cinéma, et écrivit pour lui un scénario sur *La Camargue*, qui devait être tourné du 1^{er} au 15 janvier 1933. Tout était prêt; mais cela n'eut pas de suite.

Au cours de l'été 1932, la famille Vigo quitta définitivement Nice pour Paris, où elle habita d'abord chez des amis, puis 23, rue Gazan.

Dans les derniers jours de décembre 32 et en janvier 33, fut réalisé à Paris *Zéro de conduite*, avec l'appui de Nunez. Les extérieurs furent tournés au Collège de Saint-Cloud où Vigo avait été élève. Maurice Jaubert fit la partition. Le film fut interdit en août 1933, à la suite de la protestation des « pères de familles organisés ». La commission de censure ne daigna pas même le voir. Il fut qualifié d'« anti-français », et d'un nombre considérable d'autres appellations « péjoratives » qui nous étonnent aujourd'hui, et rencontra une incompréhension générale. En octobre 33, Vigo présenta *Zéro de conduite* à Bruxelles, et fit une causerie. Le film fut présenté en Belgique, mais n'obtint en France de visa de censure qu'après la Libération, en 1945.

Au cours de l'année 1933, Jean Vigo eut de nombreux projets dont on a retrouvé des éléments: *Le Bagne*, d'après la vie d'Eugène Dieudonné; *Clown par amour* (très travaillé) avec le clown Béby; *Chauvinisme*, *Lourdes...* Malgré l'échec de *Zéro de conduite*, les producteurs de Vigo ne se découragèrent pas. Ils le chargèrent de réaliser un nouveau film dont le scénario, banal et sans tendances sociales, était de Jean Guinée. Vigo en fit *L'Atalante*. La réalisation commença dans la deuxième semaine de décembre 33, et fut terminée à la fin de février 34. Une présentation corporative du film eut lieu le 24 avril 1934. Au début de septembre, il sortit en exclusivité au Colisée, mais mutilé et transformé : les producteurs en effet, craignant que le film ne fût assez commercial, en coupèrent certaines scènes, en refirent le montage, et y insérèrent, en plus de la musique de Jaubert, une rengaine à la mode. Cette chanson, « le Chaland qui passe », de C.-A. Bixio, devait selon eux attirer le public à un film d'où il la croirait tirée, et l'œuvre fut rebaptisée *Le Chaland qui passe*. Elle ne passa qu'une quinzaine de jours sur l'écran du Colisée. En 1940, *L'Atalante* sortit aux Ursulines dans une version partiellement restaurée.

Vigo, surmené, tomba malade en tournant *L'Atalante*. Atteint de septicémie, il dut s'aliter avant la fin de la réalisation. Il ne se leva plus que trois ou quatre fois, dont une pour voir son film. Il mourut le 5 octobre 1934, rue Gazan, et fut inhumé au cimetière des Bagnaux, où reposent aussi sa femme, « Lydou », morte en 1939, et Almereyda.

(...) la solution de la question sociale... Cette solution, Almereyda était souvent invité à l'aller chercher en prison. C'est dans le parloir du quartier politique, à la Santé, que Nono fit ses premiers pas, allant en trébuchant de tel cégétiste gentiment bourru au gardien débonnaire ou à l'élégante visiteuse du détenu royaliste, et c'est dans le jardin de la Centrale de Clairvaux qu'il fut initié au jeu de cache-cache.

Je ne dis pas que, venu l'âge de l'école, les études de Jean n'eurent pas, comme sa santé, à souffrir de ce perpétuel désordre ; il ne faudrait cependant pas croire que je cède à la tentation d'un facile paradoxe en assurant que cette petite enfance fut, en définitive, plutôt heureuse. Sans doute ceux-là seulement m'entendront, qui savent de quel climat furent favorisés « ces heureux temps de joie et de misère », avec quelle ferveur, j'ose dire quelle allégresse et, certainement quelle bonne humeur, ils furent vécus par ceux-là mêmes qui payaient cher cette joie et subissaient cette misère sans connaître jamais la honteuse résignation.

Si cette atmosphère de passion — mal dirigée, mais chaleureuse — favorisa l'éclosion précoce de l'intelligence très vive de Jeannot, celle-ci dut surtout son développement à cette sorte de vie intérieure que, très tôt, nous vîmes le gamin se créer instinctivement, comme pour assurer un refuge à sa petite et déjà forte personnalité. Il était amène, gai, fort sociable ; cependant, il passait volontiers des heures sous une table, caché entre les plis du tapis, non certes pour boudier ni pour méditer, mais pour agir, parler, gesticuler, animer ses « semblants », créer des personnages, les faire vivre, en un mot vivre sa vie à lui, sa vraie vie, à l'abri de *ces grandes personnes* bien gentilles, qu'il aimait bien, dont il n'y avait nullement lieu de se méfier, mais avec lesquelles certains échanges étaient impossibles. Ses lectures, Jean les illustrait alors de dessins excellents où perçait déjà ce mélange d'observation et de cocasserie, de vérité et de fantaisie qui allait être l'essence même de son talent.

Vint la guerre. Je cessai de voir Miguel, un peu déroutant. Directeur d'un quotidien, il avait une voiture, un hôtel, des larbins, des maîtresses coûteuses. Beaucoup de soucis, une mauvaise santé, et de la morphine.

« Et Nono ? » Quand j'en demandais des nouvelles, mes amis levaient les bras au ciel. Pauvre gosse livré à lui-même ou plutôt aux domestiques avec qui, à l'office, il faisait d'inter-

minables parties de cartes en attendant les parents qui — tout arrive — se rencontraient parfois près de lui, se disputaient pas mal et repartaient chacun de son côté. Plus que l'infortune, cette bohème dorée a, je crois, marqué douloureusement l'enfant bon et affectueux, plus sensible qu'expansif. Et puis ce fut la pension, la mise en cage du gosse d'anarchistes... une cage dont ne lui échappa ni le terrible comique, ni la ridicule sottise. Quand je le retrouvai, tout cela c'était déjà pour lui du passé. Il en parlait peu. Il y pensait davantage. Avec amertume ? Allez revoir *Zéro de conduite*.

Il arrive que la gaieté soit une sorte d'exhibitionnisme grossier, choquant. Chez Jean Vigo, comme chez tant de sentimentaux un peu timides, le sourire est une pudeur, l'ironie tout à la fois un moyen d'échanges clandestins et le masque du chagrin.

Le petit Jean était tendre et fier.

Pierre Merle **SOUVENIRS**

Quatre ans de plus, quatre ans de moins, ça compte quand on est petit ! Jeannot avait quatre ans de plus que moi. Et comme c'était un garçon déjà plein de personnalité, mes premières années retetirent du bruit de ses exploits — et de ses méfaits ! Déjà naissait en moi une certaine admiration pour ce grand-là. Elle ne fit que croître.

Nos pères étaient amis. Mieux : compagnons de lutte. Une lutte assez âpre, assez risquée, à cette époque, pour qu'il ne vint pas à l'idée de tous que c'était là la Belle Epoque. De plus nous étions voisins, rue Polonceau, quartier de la Goutte d'or, et nos familles ne se quittaient guère.

La vie mouvementée, ardente, nocturne autant que diurne de nos parents nous mêlait aux réunions fiévreuses, dans le bruit des discours et les nuages de tabac. Ou bien, à l'imprimerie, trottant autour des marbres aux angles vifs, nous tripotons les épreuves encore humides, les lignes de plomb encore tièdes, dans le cliquetis des linotypes ou le grondement de ces nouveaux monstres nourris d'huile, d'encre, d'enthousiasme et de fiel : les rotatives.

Nous usions consciencieusement nos couches, puis nos robes, enfin nos culottes, sur les banquettes du Café du Croissant, et nos cuisses moites collaient à la molesquine. Nous piquions du nez sur la table — elle était juste à la hauteur de notre nez, la table ! Les portes battaient, les allées et venues

s'amplifiaient, les propos s'enflammaient, pendant que sur un coin de table s'élaborait l'article du lendemain.

Alors dans ce monde en ébullition trop occupé pour nous voir, nous forgions notre monde à nous, traçant des routes dans la sciure du carrelage, gribouillant sur les tables, tirant la langue aux miroirs, ou, le visage collé à la vitre de la rue, guettant la ruée bruyante des camelots — esclaves de sa Majesté la Presse — qui portaient livrer à la ville sa pâture de joies et de catastrophes.

Puis vint 14. La grande salade. Tous plus ou moins éparpillés. On se voyait moins. Visite à Saint-Cloud. Décidément, il avait toujours bien quatre ans de plus ! Mais de nouveau la vie nous sépare. Nos chemins se croisent, dans le Midi. On se manque de peu... De nouveau éloignés, et pour un bout de temps. Pendant lequel il se passera bien des choses...

Enfin, et sans le savoir, un même amour va nous réunir : celui du cinéma. Lui s'y jette à corps perdu ; c'est un amour partagé, mais ça ne va pas tout seul, quand même. Il s'agit de s'accrocher.

Pour ma part aussi, j'y crois, j'y pense, plus qu'à mes problèmes ! J'en rêve. Et même j'en délire, car je viens de tomber malade, gravement. Mais voilà que dans ma demi-inconscience, balloté sur les vagues de la fièvre, une bouée m'est jetée, à laquelle je m'accroche : une lettre de lui. Lui, l'aîné. Lui qui sait déjà. Lui qui connaît l'intelligence et le charme, les caprices et les roueries de la caméra.

Cette simple lettre, sérieuse et souriante à la fois, affectueuse, fraternelle, fut pour moi, en ces circonstances, une lumière, un émerveillement. Je la gardais jalousement, mais elle disparut, et je la cherchais, je la réclamais sans cesse, dans ma faiblesse. Le remède paraissait-il trop fort ? Il fut en tout cas un baume et reste après vingt-cinq ans un de mes plus émouvants souvenirs.

Notre séparation était maintenant remplie par la pensée, et par quelques lettres ; à mon tour, je viens au cinéma, modestement. Nous nous retrouvons à la présentation d'*A propos de Nice*. J'y rencontre ses amis. A Paris, nous nous voyons un peu. Puis, un jour, son appel pour *Zéro de conduite*. J'y vole ! Nous y volons tous... Le travail avec lui, avec toute cette équipe. Quelle veine ! Et c'est son bonheur, une fois sorti de là, malgré les obstacles. Et c'est la douche glacée de la censure. Alors ce sont les nombreux projets qui défilent, retournés, décortiqués, mijotés puis finalement rejetés.

Enfin c'est *l'Atalante*. Pas très emballé, mais il ne faut pas rater l'occasion. Et il s'y colle, courageusement. On se retrouve,

joyeux, pleins de chaleur, malgré la rigueur de cet hiver-là. Mais lui, qui plus que nous tous en a souffert parce qu'il était nous tous à la fois, y succombe bientôt, son premier grand film à peine achevé, son œuvre, semble-t-il, à peine commencée.

Bien sûr, avec tous ceux qui connaissent, qui aiment cette œuvre, nous ne pouvons que regretter qu'elle n'ait pu se poursuivre, déplorer que Jean Vigo n'ait pu dire tout ce qu'il avait à dire, montrer tout ce qu'il pouvait montrer, avec son grand talent et pour notre grand profit. Mais nous devons peut-être en prendre notre parti, car son œuvre est si dense que sa puissance et son ampleur ne cesseront pas de sitôt de s'en dégager, de rayonner.

Le message de Vigo, en quatre titres et en un rien de temps, a pulvérisé, effacé, supprimé, et couvre encore aujourd'hui de ridicule des pyramides de pellicule; des montagnes de verbiage prétentieux, étayées cependant par une confortable réclame et une officielle bénédiction. Ce message ne s'arrête pas là. Il est dans la bouche, dans les yeux, dans les mains de tous les jeunes, confiants, fervents, qui, même sans avoir connu Vigo, diront Vigo, mieux que nous.

Et il sera leur ami comme il a été le nôtre, et leur espoir comme il est notre fierté.

Jean Colin **AVEC VIGO AU LYCEE DE CHARTRES**

Durant trois ans, de 1923 à 1925, j'ai vécu presque quotidiennement avec Jean Vigo, dans ce lycée de Chartres où nous étions tous deux pensionnaires et dans la même classe. Tout de suite, nous avons sympathisé.

Je le revois encore, assez grand, maigre, nerveux, avec sa figure au teint mat où se détachaient deux yeux noirs à la fois mélancoliques et rieurs, et que surmontait une abondante chevelure, brune et ondulée.

Bien qu'il fut né à Paris, nous pensions qu'il était originaire du Midi dont il avait le type et un peu l'accent, et dont il parlait toujours avec enthousiasme. Nous mettions d'autant moins en doute cette origine méridionale que, très frileux, il portait toujours, été comme hiver, un très gros chandail, et cette friolité nous paraissait excessive à nous autres beaucerons, comme nous surprenait aussi son habitude de goûter à 4 heures avec une petite boîte de sardines.

Nous ignorions tout de sa tragique histoire, et nous l'ignorâmes pendant tout le temps de son séjour au lycée. A cette époque d'ailleurs, la politique n'avait pas encore pénétré dans

le lycée, si l'on excepte quelques élèves affichant des idées royalistes, plus par sentiment que par doctrine bien définie.

Au surplus, Vigo s'était rapidement révélé comme le meilleur coureur de vitesse du lycée et comme un excellent gardien de but dans l'équipe de football, et cela nous suffisait. C'est même à l'occasion d'un championnat d'athlétisme où nous étions tous deux qualifiés que je me souviens avoir été passer une nuit chez lui dans le petit appartement qu'occupait alors sa mère, 256, rue des Pyrénées.

Si Vigo s'intéressait aux sports, il était aussi très brillant en composition française et en dissertation philosophique, comme l'attestent les palmarès du lycée où ses prix littéraires voisinent avec ses prix sportifs. Il avait déjà un style bien à lui, original, et qui témoignait d'une maturité d'esprit que la connaissance de son enfance mouvementée nous aurait certainement expliquée, comme elle nous aurait expliqué les alternatives de mélancolie et de raillerie qui le rendait si attachant. Dès cette époque, il aimait les plaisanteries, les railleries sans méchanceté.

Tel était Vigo au lycée de Chartres, bon camarade, bon élève, vif, railleur, aimant les jeux sportifs.

Sans doute, avait-il des moments de mélancolie, plus longs, plus lourds que les nôtres. J'avais sur lui cet avantage que mes parents travaillant au lycée, la vie de pension me semblait moins pesante qu'à lui qui ne retournait à Paris qu'à Noël, à Pâques et aux grandes vacances, et il pouvait être triste lorsqu'il pensait à son enfance dont il gardait pour lui l'émouvant secret. Et dans ces moments-là, son ironie habituelle cédait la place à une susceptibilité aiguë qui le poussait parfois à en venir aux mains avec un camarade au moindre incident considéré par lui comme une allusion pourtant involontaire à son passé. Nous le sentions alors raidi contre la société et déjà farouchement antimilitariste.

Mais je suis convaincu que, dans l'ensemble, il n'avait pas conservé un mauvais souvenir de son passage au lycée de Chartres. L'Administration était compréhensive, la nourriture était bonne, copieuse, bien accueillie, si l'on excepte certaine confiture de melon qui fut cause un jour d'un mémorable chahut. Une grande liberté était laissée pour la pratique des sports, et nous avions d'excellents professeurs.

Si j'insiste un peu sur ces détails, c'est pour couper court à cette légende qui veut que Vigo ait dépeint dans *Zéro de Conduite* son existence au lycée de Chartres. Je puis assurer qu'il n'en est rien, et beaucoup de mes camarades pourraient en témoigner comme moi.

Mais ce qui reste vrai, c'est que Vigo a emprunté certaines scènes au lycée ou à la ville de Chartres, par exemple le retour dans le train omnibus qui pourrait bien être celui de Paris à Chartres, la promenade à l'ombre de la cathédrale, le pion qui joue au football avec les élèves, ces amitiés particulières mais innocentes entre deux pensionnaires, cet élève somnambule qui a réellement existé et aussi la longue barbe noire du Proviseur qui était petit sans être un nain et qui, au demeurant, était un excellent homme.

Mais, même si l'on tient compte de l'esprit de satire qui anime le film, certains détails proviennent manifestement d'un autre établissement scolaire, car je n'ai jamais connu au lycée de Chartres de surveillant chapardeur. Au contraire, le censeur de cette époque, mort depuis de longues années déjà, était un homme d'une probité et d'une autorité quasi-légendaires. Le cérémonial de la distribution des prix est également étranger à celui que nous avons connu. Du reste, Vigo a placé son film dans un collège et non dans un lycée; aussi ne serais-je pas surpris qu'il fit allusion à un collègue qu'il avait dû quitter pour venir au lycée de Chartres et où la vie ne lui fut peut-être pas toujours facile. Car à Chartres, il était plutôt un chef de file parmi les pensionnaires, une vedette comme nous disons maintenant.

Dois-je l'avouer, et bien que j'y retrouve avec plaisir certains moments de notre jeunesse, le film de Vigo que je préfère n'est pas *Zéro de Conduite*. L'esprit de satire m'y paraît trop poussé, presque haineux, et la grisaille des images doit rendre encore ce film plus difficilement compréhensible aux spectateurs d'aujourd'hui habitués à toutes les virtuosités techniques. Pour moi, c'est dans *l'Atalante* et surtout dans *A propos de Nice* que je retrouve le mieux Vigo. Toutes les images contrastées de ce dernier film, qui montrent tour à tour la richesse et la pauvreté, la beauté et la caricature, tous ces profils d'animaux grotesques se superposant aux êtres humains et que balayent périodiquement les vagues puissantes de la mer, voilà bien Vigo avec sa sensibilité poétique nuancée d'ironie, son amour des contrastes et son dégoût de certains conformismes sociaux.

Claude Aveline **PRESENTATION DE JEAN VIGO**

On ne voulut de lui dans aucun lycée, dans aucune école. Il fallut que son parrain, Gabriel Aubès, photographe à Montpellier — auprès de qui, sans aucun doute, il allait prendre

le goût de l'image — il fallut que son parrain le présentât sous un faux nom dans un collège de province pour qu'il pût continuer ses études. Imaginez les réactions d'un enfant sensible, intelligent, à cette hostilité du monde. Fils unique par surcroît, et pour qui son père était tout. *Zéro de conduite* naîtra d'une telle jeunesse, dont Vigo devait garder un souvenir à la fois touchant et féroce, d'autant plus qu'il était convaincu, comme bien de ses amis, de l'innocence de son père.

Quand je l'ai connu dans une clinique de Font-Romeu, il allait avoir vingt ans. Il rêvait de faire du cinéma, mais n'en avait ni la possibilité physique ni les moyens matériels. Aussi ne s'employait-il qu'à une chose : préparer la réhabilitation de son père. Je me rappelle nos longues promenades dans la neige, pendant lesquelles il me racontait les témoignages qu'il parvenait à réunir. J'ai découvert là, dans son regard cette volonté d'aboutir qui le brûlait comme une flamme et que je n'ai vu s'éteindre qu'une heure avant sa mort. (...).

A propos de Nice démarre comme un documentaire et se transforme peu à peu pour exploser en satire. Vigo l'a qualifié de « point de vue documenté ». L'expression est caractéristique de toute son attitude à l'égard des événements et des idées. Sur toutes choses, il avait d'abord un « point de vue », qu'il ne tenait pas seulement de ses souffrances d'enfant — il n'avait pas seulement le sens de la justice parce qu'il avait souffert. Mais, ce point de vue, il tenait à le « documenter » : il voulait avant tout se montrer honnête et probe, n'accuser rien ni personne sans preuves indiscutables.

Dès cette première œuvre, on a dit de lui qu'il était un révolté, un anarchiste. Il était au contraire un révolutionnaire, un constructeur. Mais pour construire, il y avait (il y a toujours) à détruire d'abord, et il ne craignait pas de montrer ce qu'il fallait détruire. (...).

Notre monde n'était pas fait pour un homme comme lui. Il espérait, par une œuvre sans défaillances, contribuer à sa métamorphose. Les prémices en demeurent, et quels prémices ! Nous y trouvons tous les signes du génie, et qui viennent confirmer un principe essentiel de la création artistique. Prétendre que l'art peut s'accomplir en dehors des idées et des tendances, qu'il peut être indifféremment, pour employer une formule simpliste, de « droite » ou de « gauche », c'est se tromper, ou mentir. Une grande œuvre décrit le monde comme il est, et par conséquent ne peut pas l'accepter. Toute peinture véridique est révolutionnaire. Montrant des hommes à nu, Vigo a réalisé tout naturellement le plus ardent appel vers un avenir meilleur.

Cyprien Lloansi **MON AMI DE FONT-ROMEU**

Pour moi, le nom de Jean Vigo est aussi celui d'un ami très cher. Notre amitié est née à Font-Romeu, au temps de notre jeunesse, il y aura bientôt trente ans. Claude Aveline, l'auteur de *Madame Maillart*, déjà connu comme écrivain à ce moment-là, nous avait mis en contact, sachant bien que nous étions faits pour nous comprendre, Catalans tous deux et brûlant du feu sacré de la poésie.

Vigo, originaire de Saillagouse, était par surcroît neveu de mon camarade René Reboul, dessinateur et graveur, artiste charmant et pacifiste convaincu que je revois souvent encore à Prats-de-Sournia où il garde la Maison des Aveugles.

Aveline, Vigo et moi n'étions certes pas en villégiature à Font-Romeu. Vigo gagnait difficilement sa vie en faisant des travaux de photographie. Aveline accomplissait sa tâche d'écrivain. J'étais employé dans une entreprise de constructions.

Nous nous retrouvions le soir, tantôt dans le petit cabinet de travail d'Aveline, hâvre tranquille et accueillant où veillait le portrait d'Anatole France, tantôt sur la route, entre les Chalets et l'Ermitage. La forêt de pins nous soufflait au visage son odeur résineuse et nous murmurait ses légendes. Nous parlions avec passion d'art et de littérature. Nous étions sous le charme de Verlaine, de Jules Laforgue et de Valéry, bien entendu. Je me souviens aussi de notre commune admiration pour le Tolstoï de *Guerre et Paix*, pour Panaït Istrati, l'émouvant conteur des *Chardons du Baragan*, pour Roger Martin du Gard qui commençait de publier la série magnifique des *Thibault* et dont nous avons lu avidement *Jean Barois*, ouvrage-clé de notre adolescence libre-penseuse.

Nous parlions cinéma et tout de suite Vigo prononçait le nom de Charlie Chaplin.

Les années ont passé. Laforgue me redit sa chanson ironique et tendre :

*Quand reviendra l'automne
Cette saison si triste
Je vais m'la passer bonne
Au point de vue artiste.*

Jean Vigo est parti pour ce pays d'où l'on ne revient pas. Mais notre rencontre, au seuil de la forêt, me paraît dater d'hier et je le revois tel qu'il était, simple et bon, sans vanité, avec une flamme secrète en lui.

J'ai approché, au cours de ma vie, quelques personnages aujourd'hui célèbres. Certains sont devenus ces monstres

sacrés que la publicité, plus ou moins gratuite, encense démesurément et que les snobs assiègent, en bons courtisans du succès. Ceux-là posent toujours pour des caméras visibles ou invisibles.

Vigo ne ressemblait pas et n'aurait jamais ressemblé à ces vedettes décevantes. Bien qu'il ait connu, quelques années avant sa fin, des amitiés flatteuses, il est resté fidèle à lui-même et à ses amis de la première heure, à ceux qui l'avaient apprécié de façon désintéressée avant qu'il soit connu. C'était un homme de cœur dont l'intelligence vive, la droiture et la sensibilité auraient créé des merveilles si l'injustice et la sottise ne l'avaient accablé. Ainsi l'artiste vrai renouvelle souvent le mythe de Sisyphe.

Remontant le passé, je revois un film triste, doux et terrible à la fois. Celui de l'existence de Vigo. Sa jeunesse, durant laquelle il subit les conséquences imméritées de la tragédie à laquelle fut mêlé son père. Ses fiançailles avec une jeune Polonaise que nous avons adoptée comme une sœur. Le mariage de nos amis. La naissance de leur fille Luce à laquelle ils donnèrent ce nom de lumière. Le premier documentaire et ce bristol où je lus : « Jean Vigo et Boris Kaufman vous invitent à assister à la projection de leur film *A propos de Nice* ».

Je ne pus me rendre à cette première. Mais mon ami m'avait adressé quelques lignes et ne m'avait pas oublié en ce grand jour. Cela m'était très doux.

Je me souviens aussi du choc que je ressentis quand je vis, au cours d'une représentation de ciné-club, ce documentaire d'un accent si neuf. Des images belles ou vengeresses, un carnaval saisissant, une violence à la Daumier sous les fleurs de la Côte, un mouvement irrésistible et déjà cette virtuosité dans le découpage.

Ah ! je savais bien que notre Jean Vigo prendrait place parmi les plus grands. Je savais bien qu'il traduirait en images fulgurantes tout ce que nous ressentions, nos peines, nos espoirs, nos colères, nos joies.

Mais pour produire une telle œuvre que de soins et de larmes, d'affronts dignement supportés, que de jours employés à apprendre. Pour posséder un tel cœur, il faut avoir parcouru les corridors de la pauvreté, partagé le pain des humbles. Il faut avoir souffert du froid, de la sottise, de l'hypocrisie, de l'injustice sociale et de bien autre chose encore.

Il faut aussi aimer ce qui est beau et bon : la paix, l'art, les enfants, la nature, la liberté.

Un jour, enfin, ce fut *Zéro de conduite*. Et là le génie éclat

tait. Parallèlement à René Clair, un metteur en scène français alliait le réalisme à la poésie mais savait élever le pamphlet jusqu'au plus haut lyrisme dans un ouvrage bouleversant d'humour, de finesse, de générosité, de fantaisie, de vérité.

Vigo avait frappé trop juste et l'on ne pardonna pas son jeu de massacre justicier. Les officiels de l'époque goûtaient fort peu l'irrévérence et la sincérité. Tartuffe n'était pas mort, en admettant qu'il puisse mourir jamais. La campagne contre le *Blé en herbe* nous le prouvait récemment.

Zéro de conduite fut condamné par la censure. « Cachez ce sein que je ne saurais voir ». L'interdiction vint. Vigo fut frappé du même coup dans son activité de metteur en scène. Il fallait bâillonner cet homme généreux, étouffer le cri et le chant.

Malgré l'action et la révolte de ses amis connus et inconnus, qui nous dira quelles fatigues, quelles déceptions, quelles luttes Vigo eut à supporter. Il y avait dans son corps fragile une belle énergie. Mois après mois, il remonta la pente difficile. Et ce fut *l'Atalante* avec son éventail d'artistes prestigieux. Mais cette œuvre ne put être terminée. Vigo était certainement épuisé par l'effort, en état de moindre résistance et à la merci du plus petit incident.

Je ne puis dire exactement quelle part eurent ses difficultés dans les causes profondes de sa mort en pleine jeunesse. Mais il m'est permis de penser qu'elle fut importante.

C'est encore un poète que j'entends à l'évocation de cette persécution et de cette fin.

Il fait noir enfant voleur d'étincelles...

Il n'est plus de nuits, il n'est plus de jours...

Dors il pèse peu ton faix d'immortelles.

Cher Jean, ta compagne et toi êtes partis si tôt. Tu nous aurais donné des films prodigieux. Un chef-d'œuvre tel que *Zéro de conduite* en fournait la preuve irréfutable. Et nul ne saurait te remplacer.

On se souvient toujours de toi. Les ciné-clubs, qui firent connaître ton film, injustement et stupidement frappé, te font revivre.

A travers la mort et vingt ans de séparation, tu me fais signe. Tu es de ceux qui m'accompagnent et me soutiennent. Tu es de ces morts aimés que j'interroge parfois afin de savoir si je demeure digne d'eux.

Je te rencontre quelquefois au moment le plus imprévu. C'est là le privilège des poètes et des artistes ou plus simplement de ceux qui savent se souvenir.

Je pense à un soir récent de Paris, place Blanche. Le fleuve des passants et des voitures coule au long des trottoirs et de la chaussée luisante. Toutes les races se coudoient de Clichy à Pigalle. Les feux multicolores des enseignes vont s'allumer en rose pâle, en bleu pervenche, en vert émeraude sur la grisaille des façades ou du ciel bas.

Et, brusquement, un coup au cœur.

Dans le crépuscule commençant, un homme-sandwich qui ressemble à un personnage d'un film de Charlot promène une pancarte parmi la foule promise à la fête nocturne :

FESTIVAL JEAN VIGO

A propos de Nice

Zéro de conduite

L'Atalante

Mon cher Jean. Je me souviens de ton courage, de ta bonté, de ta simplicité, de ton âme fraternelle. Et je regarde s'éloigner sur les épaules de ce clochard symbolique, vers les hauteurs de Montmartre, parmi les passants de toute la terre, le placard qui porte ton nom aujourd'hui célèbre de metteur en scène, pour voir celui d'un compagnon de jeunesse, fidèle à lui-même et aux humbles, fidèle à l'immortelle poésie et mort à la tâche.

Claude Autant-Lara **LES DEBUTS DE JEAN VIGO**

J'étais à cette époque très jeune moi-même. J'habitais rue Lepic, avec mes parents, pour qui je travaillais dans les moments de liberté que me laissaient, à l'époque, les décors de films. Francis Jourdain, ami de ma mère, lui demanda un jour si je pouvais recevoir le fils d'un de ses amis, Almereyda, qui brûlant, lui aussi, du désir de travailler dans le cinéma, était venu à Paris.

C'est ainsi que je vis arriver dans ma chambre, fort exiguë, un tout jeune homme, maigre, au visage osseux, mais animé de deux yeux noirs brillants, qui me demanda de l'aider à commencer dans le métier — de n'importe quelle façon, me dit-il. Réalisateur débutant, je ne pouvais songer à le prendre comme « assistant ». J'eus alors l'idée de l'adresser à un chef-opérateur, à qui j'avais rendu le léger service de procurer un petit appartement dans la maison même, L.-H. Burel. Celui-ci habitait aussi Nice — comme le jeune Almereyda — et cette coïncidence allait permettre à Jean Almereyda de démarrer tout de suite, et d'utiliser ainsi au mieux les quelques années de vie que le destin lui avait imparti.

L.-H. Burel, sur ma recommandation, prit dès son retour, Jean Almercyda en surnombre dans son équipe d'opérateurs. C'est en cette qualité de 4^e assistant-opérateur qu'il prit contact avec ce métier, et avec un appareil de prises de vues.

Son extrême, son exceptionnelle intelligence lui permit, en un seul film, de pénétrer le métier et les ressources de ce petit Debrie-Parvo, qu'il servait dévotement. Frappé des dons du jeune homme, Burel l'aida de son mieux. Il préleva les chutes de pellicule négative du film qu'il venait de photographier, et les donna, discrètement, à Jean Vigo, qui se mit au travail *seul*. Et c'est à cette discrète complicité que l'on doit ce court documentaire —, premier essai d'une férocité parfaitement réussie — *A propos de Nice*.

Jean Vigo était né.

Boris Kaufman **UN GENIE LUCIDE**

Jean Vigo est entré dans ma vie un jour d'automne 1929. Jamais il ne m'a quitté depuis, spirituellement.

En ce moment, où l'audace fait défaut dans l'entreprise cinématographique, je pense souvent à la manière dont Vigo s'est jeté dans la production. Il m'avait demandé de lui présenter deux de mes films. Après la projection il me déclara :

« J'ai l'intention de faire un film sur Nice, voulez-vous le faire avec moi ?... ». C'était son premier film. Mais même pour les suivants, sa façon de choisir ses collaborateurs, la rapidité de son jugement, le courage de ses décisions sont restés les mêmes.

Comme je ne connaissais pas Nice, il m'invita à venir là-bas pour explorer et écrire le scénario avec lui.

Il semblait aimer et détester cette ville où il avait été forcé de vivre les deux dernières années (avec sa femme) pour des raisons de santé.

Nice se préparait au Carnaval. On peignait les palmiers sur la promenade, on bâtissait les énormes chars et les figures de plâtre.

Le point focal qui s'imposait, était la promenade des Anglais, le champ d'action (ou d'inaction) de la paresse internationale.

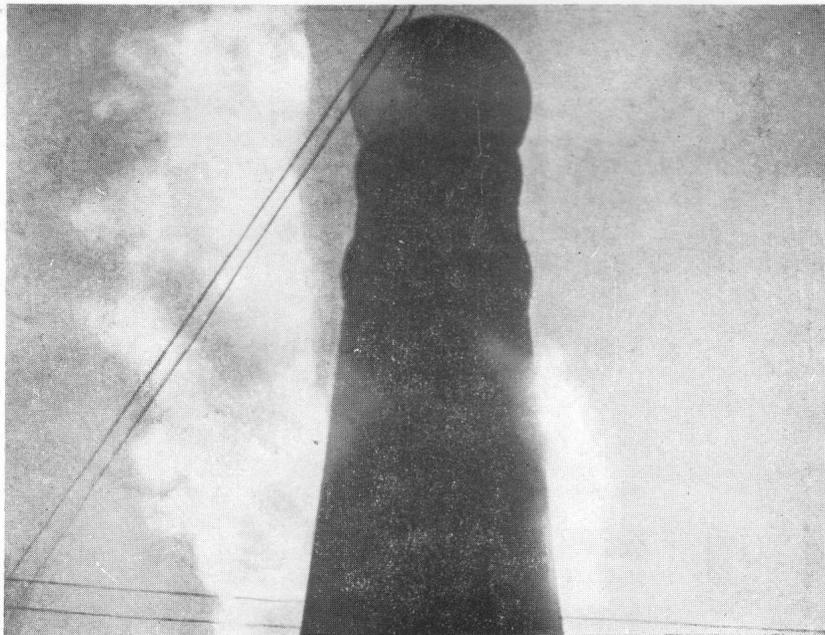
La méthode consistait à surprendre les faits, actions, attitudes, expressions et à cesser de tourner au moment même où le sujet devenait conscient d'être photographié.

Le point de vue documenté.

Vieux Nice, les rues étroites, le linge suspendu entre les maisons, le cimetière baroque italien. Les plaisirs. Les régates.







Les navires de guerre en rade. Les hôtels. L'arrivée de touristes qu'on tourna image par image avec poupées de quatre sous et chemin de fer d'enfants. Les usines. La vieille femme. La jeune femme changeant de robe (truquage) en pleine promenade et paraissant nue à la fin. L'enterrement, tourné image par image pour expédier cette cérémonie peu plaisante aux touristes. Les crocodiles. Le soleil. La femme autruche. Le Carnaval, la bataille de fleurs, les danses au ralenti.

Les cheminées menaçantes au-dessus de cette gaieté absurde.

Tout ceci peut paraître naïf maintenant, mais nous étions sincères. Nous rejetions impitoyablement tout ce qui était pittoresque mais sans signification, contrastes faciles. L'histoire devait être comprise sans sous-titres ou commentaires. Nous tournions donc en comptant sur l'évocation d'idées par les associations visuelles seulement. C'est pour cela qu'au montage il nous a été facile de monter la promenade des Anglais avec le cimetière de Nice, où les personnages de marbre (style baroque) avaient les mêmes traits ridicules, mais pour l'éternité, que les humains de la promenade.

Le travail avec Vigo, son goût sans erreurs, son intégrité, sa profondeur et sa légèreté, son non-conformisme, l'absence de routine de toute sorte, me plongeait dans un paradis cinématographique. C'était le travail dans son aspect idéal.

On l'a maintenu dans *Zéro de conduite* et *l'Atalante* malgré la pression inévitable de la production commerciale. Je ne sais pas si c'était son charme ou son enthousiasme contagieux qui a permis à Vigo de trouver un commanditaire pour *Zéro de conduite*.

En tout cas, le miracle s'est accompli, et nous voilà sur le plateau des studios Gaumont. Quoique ce soit son premier film avec des acteurs professionnels, son oreille sûre aux dialogues et aux intonations, son horreur du cabotinage, lui permirent de triompher de son manque d'expérience, et même de le tourner à son avantage. Sa science de la mise en scène avait presque atteint sa maturité, totalement dépourvue de routine. On nous trouvait extravagants, parce que nous tournions au dortoir dans une obscurité presque totale (et ceci avec pellicule peu sensible); parce que nous tournions au ralenti (240 images par seconde) la scène de révolte au dortoir. A Saint-Cloud, nous avons scandalisé la population avec la procession des enfants menés par Jean Dasté, poursuivant une jeune femme. Vigo employait toute méthode nouvelle qui lui semblait justifiée pour exprimer l'idée initiale. Par exemple, Dasté marchant à la Charlot (Vigo cite Chaplin et sa philosophie, comme on cite un classique dans la littérature) ou le ralenti dans la procession

d'enfants qui est une chorégraphie poétique de l'impossible accompli, dont Vigo a dû rêver dans son enfance.

L'interdiction de *Zéro de conduite* par la censure n'a pas été fatale à Vigo. Il faut faire justice au producteur qui, malgré cet échec n'a pas hésité à lui confier un grand film : *L'Atalante*. En quelques jours et quelques nuits, Vigo a transformé le scénario qui lui avait été soumis et a créé les personnages. Les trois mois passés sur la péniche et dans les décors construits, à notre demande, à l'échelle exacte des cabines (pour maintenir l'impression du manque d'espace), ne seront jamais oubliés par ceux qui ont participé à ce travail de fièvre et d'improvisation constante. Les canaux glacés, les petits faits de courage accomplis sans en être conscient, Dita Parlo bravant, pieds nus, le pont glacé de la péniche, Jean Dasté se jetant dans le canal parmi les glaçons à la première suggestion de Vigo créaient le climat moral du film. On utilisait tout : soleil, brume, neige, nuit. Au lieu de combattre les conditions généralement défavorables, on en tirait parti. S'il y avait brouillard on l'augmentait avec de la fumée artificielle, s'il pleuvait on accentuait la pluie avec des projecteurs. On travaillait jour et nuit; le crépuscule venu, on mélangeait la lumière ambiante du jour avec la lumière artificielle; on avait froid, on crevait de fatigue sans s'en rendre compte. On était intoxiqués par les paysages admirables des canaux de Paris et l'on construisait l'action sur l'arrière-fond des écluses, berges, guinguettes et terrains vagues. Au studio, les décors de cabines étaient si petits que l'on démontait un mur ou un plafond pour y pénétrer optiquement et les éclairer. J'ai souvent eu des problèmes techniques paraissant insolubles, mais qui se résolvaient, comme par enchantement, par la passion du travail, dans cette production incroyable.

Diverses raisons ont empêché le public de voir ce film à l'état pur. La principale en est la maladie de Vigo. Il avait dépensé trop de sa force physique, ne se ménageant jamais. Je me rappelle les dernières prises de vue, en avion. Vigo était déjà malade, au lit, et m'avait demandé de survoler la péniche, très bas, et de monter ensuite pour obtenir les deux rives dans le cadre. J'ai rempli la première partie mais pas la deuxième, l'avion, au lieu de monter, était tombé dans un champ de poireaux. Le soir je racontais à Vigo cet incident. Il était souffrant mais souriant, heureux de me voir sain et sauf, essayant de visualiser cette dernière image du film, qu'il n'a jamais vu, hélas !

J'ai eu la grande chance de travailler aux côtés de Vigo, de pouvoir apprécier son génie lucide, sa simplicité, sa capa-

cité créatrice. Le temps passé depuis n'a pas atténué la sensation de cette perte irréparable.

Jean Painlevé **AVEC JEAN VIGO**

Avec Vigo, nous avons souvent subi de vives interventions du hasard. Ainsi, excités par la projection du film de gangsters, *Scarface* (encore les méfaits du mauvais cinéma), nous primes d'assaut une paisible brasserie du Boulevard Saint-Germain, les pipes braquées dans les poches. Je dois dire que cela échoua, car aucun buveur de bière ne consentit même à nous regarder. L'intéressant, c'est qu'à cet instant, un garçon gifla un client qui s'endormait sur un bock, et alors ce fut épique, mais nous n'y étions pour rien ; la cause venait de ce que peu de temps avant, un autre client s'affalant sur son demi, le garçon avait voulu le réveiller, mais le client était vraiment mort ; aussi le garçon, devenu méfiant, se ruait sur tous ceux qui s'assoupissaient.

Cependant, Vigo représente autre chose que des anecdotes. Si une œuvre doit par définition, se pénétrer, ce qui est difficile lorsqu'il s'agit de films que, généralement on ne peut voir plusieurs fois, il faut au moins bien en connaître le climat. Et il est nécessaire de comprendre l'enfance de Vigo, la clé de *Zéro de conduite*, dont la présentation sans cela manque son but et donne la partie belle aux pouacres, aux ennemis du cinéma, et d'autre part à nombre de sympathisants qui n'ont pas de contact avec la grammaire cinématographique de Vigo. Il a dit qu'il ne retournerait jamais un film sans scénario. Ce tour de force, il avait pu cependant l'accomplir parce qu'il en avait vécu le sujet. Et n'allez pas dire, bonnes gens, que ce n'est pas possible. Vous savez parfaitement qu'au cours X, on ne rend pas l'argent des inscriptions si l'élève ne peut y rentrer ; qu'au Collège Z règne une vaste atmosphère de liberté encouragée (de mon temps, du moins, en 1918) ce qui permet d'exclure plus facilement pour raison de moralité, et de garder l'argent du trimestre. Et à côté de ces histoires de gros sous, que d'autres ! Est-ce une attaque contre l'enseignement ou le corps enseignant en général ? Nullement. Mais contre des vertues qui existent bel et bien, couvertes de respectabilité extérieure très souvent). Or, Jean Vigo avait été obligé de trouver refuge pour ses études dans une boîte pareille. (...)

Il échoua dans un pensionnat de dernier ordre dont il haït rapidement l'ambiance, admirablement reconstitué dans *Zéro de conduite*. Mais ce n'est pas en aigri qu'il nous a donné cette

part de lui-même, c'est en vengeur, des autres, comme il l'a toujours été — et combien doux, malgré l'acuité de son jugement et le souvenir de plaies à vif.

Albert Riera **L'IMPROVISATION CHEZ VIGO**

Jean Vigo était mon cousin et mon ami. J'ai travaillé avec lui. Pour moi il est toujours vivant. J'ai le sentiment qu'il va pousser la porte et s'asseoir à côté de moi.

Ce qui m'a frappé le plus chez Jean Vigo, c'est sa faculté d'improvisation. La fantaisie et l'imagination étaient ses qualités dominantes. La fantaisie festonnée d'ironie dissimulait avec une élégance pudique son extrême sensibilité. Son imagination l'entraînait vers des jardins féeriques dont la souffrance et les misères n'étaient pas soigneusement exclues. Il n'était dupe ni des idées ni des hommes, mais n'en restait pas moins un révolté et un poète de l'espoir.

Quand nous écrivions le dialogue de l'*Atalante*, un mot, et bien souvent un mot paraissant le plus dépourvu de prolongements poétiques, suscitait en lui une idée, ou une vision, qui aiguillait le scénario vers des voies que l'auteur n'avait jamais entrevues. Je me souviens que le mot *melon*, l'entraîna de fil en aiguille à écrire une séquence entière se passant dans un faubourg de Londres. Un vieil homme et un singe en étaient les principaux protagonistes. Cette séquence n'a jamais été tournée. Les producteurs se souvenaient de *Zéro de Conduite* interdit par la censure.

Cette imagination débordante lui permettait d'improviser avec une facilité surprenante au cours des prises de vues. Le poète venait au secours du metteur en scène. Ce n'était plus les mots mais les visages, les objets et les paysages qui mettaient son imagination en branle. Pour tourner la scène de l'*Atalante* se passant aux guichets de la gare d'Austerlitz, il avait demandé à des amis d'être des figurants bénévoles. Parmi eux il y avait Jacques et Pierre Prévert. Un de ces figurants, dont je ne me rappelle plus le nom, avait un aspect souffreteux et paraissait avoir toujours faim. Il lui inspira la séquence du voleur lapidé. Une grille sépare le quai de la gare d'Austerlitz. « Albert, la grille », me dit-il. Cela me suffit. Je savais qu'il remuerait ciel et terre pour en tirer partie. Ce fut devant cette grille, qui rappelait celle d'une prison, que le voleur fut lapidé.

La neige n'était pas prévue dans le scénario de l'*Atalante*, pas plus que la file de chômeurs qui piétinent les pieds dans la boue. Un jour il neigea, et Jean Vigo improvisa cette scène.

Je le revois à côté de Boris Kaufman choisissant l'angle de prise de vue, sans se soucier du froid, tandis que Pierre Merle et moi, nous persuadions quelques hommes et quelques femmes du voisinage, de vouloir bien, pour quelques maravedis, se mettre à la file devant la porte fermée d'une usine. Pour rien au monde, il n'aurait manqué de tirer parti de ce décor inespéré.

La glace immobilisa, pendant plusieurs jours, notre péniche sur le canal Saint-Martin, et nous devions tourner une scène se passant sur un canal traversant un paysage verdoyant. C'est alors que Jean Vigo improvisa, pour éviter les maisons et l'eau transformée en glace, cette série de prises de vues de bas en haut découvrant le ciel, et de haut en bas découvrant le pont de la péniche, qui donna au montage un rythme d'autant plus surprenant que les angles en étaient insolites.

Je pourrais ainsi multiplier les exemples de la faculté d'improvisation chez Jean Vigo. Il avait le don de tirer parti d'un détail parfois infime, et de rendre poétique le plus banal des décors.

Jean Vigo est un très grand metteur en scène. Son œuvre n'a pas une ride. Elle est encore, pour les jeunes metteurs en scène de la nouvelle génération, une raison de croire, et une source d'inspiration. Pour eux, et pour tous ceux qui l'ont connu, Jean Vigo est toujours vivant.

Jean Dasté **EN TOURNANT L'ATALANTE**

Tous les qualificatifs que l'on pourrait attribuer à Jean Vigo : sincérité, fidélité, loyauté, paraissent conventionnels parce qu'il était cela tellement, que les mots ne peuvent que diminuer.

C'était un être « vrai ».

A 30 ans, quelques mois avant de mourir, il avait la vitalité un peu féroce des jeunes enfants. Une journée passée avec lui était, à la fois, merveilleuse et épuisante. Il jouait tout le temps, s'intéressait à tout, doué d'une intelligence aiguë. Avec une ironie farouche mais jamais méchante, il démasquait chez les êtres — ou dans les choses — tout ce qui n'était pas vrai; nullement dans un souci de morale, mais parce qu'il était ainsi : attentif aux êtres, et en sympathie profonde avec tous les pauvres bougres.

Il était plutôt petit, maigre, les cheveux épais, un peu en brosse mais surtout en broussaille... Ce qui reste dans la mémoire, quand on pense à lui, ce sont ses yeux : un regard vif, pénétrant, ironique et tendre, à la fois.

Zéro de Conduite avait produit une sorte de scandale à la présentation, et avait été interdit par la censure.

Le producteur de Vigo, M. Nounès, avait confiance en lui malgré cela, et consentit à lui faire produire un autre film. Mais il voulut prendre toutes ses précautions, et choisit un scénario : *l'Atalante* qui, à la première lecture, était suffisamment anodin pour qu'il n'ait pas trop à craindre la fantaisie et l'humour cruel de Jean Vigo.

C'est donc sur des données qui paraissaient les plus inoffensives que Vigo créa *l'Atalante*.

Mais avant, il avait remanié le scénario pour lui donner de la vie.

Je me suis promené avec lui le long des quais de ce canal Saint-Martin où il cherchait ses prises de vue. Il était travaillé par l'idée de donner de l'accent et de la vie à ses personnages. C'est ainsi qu'il décida que nous devions nous embarquer sur la péniche avec une vingtaine de chats, le personnage du deuxième marinier (joué par Michel Simon) ayant, entre autre, la manie de ramasser tous les vieux chats qu'il trouvait. C'est ainsi aussi que fut arrangé la cabine de ce second marinier.

Les différents amis de Vigo apportaient leur contribution et l'aidaient à inventer sa mise en scène. Jean Painlevé apporta la main coupée dans le bocal; un autre ami lui apporta cette extraordinaire marionnette de pianiste.

J'ai dit tout à l'heure que Jean Vigo était attentif à tout; la vie quotidienne inspirait constamment sa création. Je me souviens l'entendre me raconter un appel étrange et répété qu'il avait entendu la veille dans un café de Montparnasse, et qu'il voulait placer dans le film. Le si inquiétant surveillant général de *Zéro de Conduite* était un locataire de sa maison; les principaux gosses de ce film étaient des enfants de son quartier, qu'il avait suivis, observés et connus.

Je me souviens aussi de la façon dont il déconcertait ces Messieurs de la Production, ou de la Direction des Studios Gaumont, par son humour, sa fantaisie et sa simplicité : se cachant d'eux parfois, pour réaliser certains « gags » après avoir mis quelques copains en faction.

Le film traînait, à cause du mauvais temps; nous entrions dans l'hiver. Les chats, qui restaient le plus souvent enfermés dans les caisses, devenaient féroces. Mais Vigo avait toujours autour de lui son noyau d'amis, qui se seraient mis au feu pour la réussite de son travail auquel, malgré toutes les difficultés, on était forcé de croire.

La noce du début avait été composée toujours avec une partie de ses amis (non par économie ou pour éviter de prendre des

figurants) mais parce qu'il les connaissait et qu'il savait ce qu'il pourrait en obtenir.

Ce passage de la péniche dans la nuit, après le mariage, avec les chats qui bondissent sur le marié, l'obsession de celui-ci après le départ de sa femme, qui se plonge dans l'eau pour retrouver son image, cela et cent autres choses qui ont donné au film toute sa vie, son accent, son originalité et son style, ont été inventées par Jean Vigo.

A la dernière séquence, quand Jean le Marinier retrouve sa femme, il fallait bien en passer par un traditionnel baiser... Pour éviter la convention, Vigo nous obligea, Dita Parlo et moi, à nous appuyer sur une table bancale et à nous écrouler à terre pendant le baiser.

Je voudrais parler de son merveilleux opérateur Boris Kaufman, qui était lié à Vigo par une profonde amitié; de tous les assistants et aides, des régisseurs qui participaient avec tellement de plaisir et de ferveur à cette création : le jeune Pierre Merle, Albert Riera, Charles Goldblatt (qui fit les dialogues), Pierre et Jacques Prévert, qui étaient ses amis, venaient souvent nous voir.

J'allais le voir souvent avant sa mort. Les dernières paroles que j'entendis de lui étaient pour me demander si j'avais trouvé du travail.

La veille de sa fin, je n'oublierai jamais son regard : à travers le mystère on sentait qu'il avait toujours envie de plaisanter.

Claude Vermorel **IMAGES DE JEAN VIGO**

Obstinément la dernière. Celle que j'ai eu si longtemps sous les yeux, sur ma table. Je la retrouve dans un tiroir, photo aux bords cassés : une tête enfoncée dans l'oreiller, une barbe de plusieurs jours, ces lèvres un peu épaisses, bonnes, douces, ce sourire narquois malgré la souffrance, ces yeux cerclés, ce regard mouillé, velouté, fraternel, ce regard que je n'ai revu qu'à Chaplin.

Un mois avant sa mort.

J'ai souvent interrogé cette image, ce sourire entre deux mondes. Devant tel ou tel choix, tel engrenage où l'on hésite à mettre un doigt. « Et toi, vieux Jean, que ferais-tu ? ».

Je crois qu'un mot de lui aura guidé toute ma vie, ma vie du moins dans ce royaume pourri des ombres lumineuses. « Un film, pour moi, c'est un engagement ».

Il y a vingt ans de cela. Ce noble mot depuis a tant et si curieusement servi qu'on n'ose plus le prononcer. Pour Vigo cela voulait simplement dire: « Je ne me sens pas le droit de tourner n'importe quoi, pour plaire ou pour ne pas déplaire ou pour faire joli, ou pour gagner ma croûte et ménager l'avenir, les relations utiles et les marchands. Je ne me sens pas non plus le droit de me taire, ou de parler pour ne rien dire, de faire le jongleur et le virtuose, d'habiller somptueusement des riens, de détourner les yeux des spectacles gênants, de l'essentiel ».

Il me disait cela à une table de bistrot aux Buttes-Chaumont entre deux prises de vues de *Zéro de Conduite*. Son petit programme n'était pas plus facile à réaliser qu'aujourd'hui. Mais je n'ai jamais connu d'autre amertume à Vigo que l'ironie qui découvre des hommes plus sots qu'il n'est permis. « Une histoire de gosses, tout ce qu'il y a de plus anodin, me racontait-il. Ils ont lu, relu, vérifié si deux ou trois pages n'étaient pas astucieusement collées, tourné, retourné ces cinquante feuillets. Rien de subversif. On vous fait confiance. C'est-à-dire que j'ai la curieuse impression de rencontrer à chaque coin de décor une bienveillante paire de moustaches. Un monsieur vient se balader de temps en temps sur le plateau, de la part de la Direction, vérifie qu'on n'ait pas malignement peint en rouge quelque accessoire, tire les pots-de-chambre de dessous les lits, soupçonnant il ne sait quel maléfice. Il serait très bien dans le rôle de Bec-de-Gaz, le surveillant général. Mais je ne crois pas qu'il acceptera, même pour faire faire des économies à ses patrons ».

Il me donna ces cinquante feuillets, le découpage « littéraire », le manuscrit « inoffensif » de *Zéro de Conduite*. Je les ai là, crayonnés de rouge et de bleu, raturés de sa curieuse, nerveuse écriture qui avait gardé quelque chose d'enfantin.

Il fallait être stupide comme une paire de moustaches pour n'avoir pas découvert à chaque page que ce ne seraient pas les pots-de-chambre qui seraient peints en rouge. Il fallait être stupide comme un œil de censeur pour s'en offusquer.

Sourire de Jean Vigo.

Il est mort d'une septicémie. La maladie des privations, du surmenage. Quand les censeurs ne vous aiment pas, il faut travailler deux fois : pour soi, contre eux. Les censeurs sont patients. Ils savent ce qu'il faut faire pour qu'à la longue et même très vite s'éteignent les sourires de poètes. Simplement, honnêtement son métier. Après tout, le monde tue et mange les oiseaux.

Documents : textes

Les écrits de Jean Vigo publiés ci-après ont déjà parus dans le N° 7 de *Positif*, mai 1953.

La présentation d'*A propos de Nice* (au Vieux Colombier pour la seconde projection publique) a souvent été reproduite (Ciné-Club, Bianco e Nero 1949, etc.) sous le titre *Vers un cinéma social*.

Jean Vigo **TEXTES ET PROJETS***A propos de Nice*

Vous pensez bien que nous n'allons pas ensemble découvrir l'Amérique. Ceci dit pour indiquer tout de suite la signification exacte des mots que l'on vous a donnés sur un bout de papier, comme promesse de quelques autres.

Il ne s'agit pas aujourd'hui de révéler le cinéma social, pas plus que de l'étouffer en une formule, mais de s'efforcer d'éveiller en vous le besoin latent de voir plus souvent de bons films (que nos faiseurs de films me pardonnent ce pléonasme) traitant de la société et de ses rapports avec les individus et les choses.

Car, voyez-vous, le cinéma souffre davantage d'un vice de pensée que d'une absence totale de pensée.

Au cinéma, nous traitons notre esprit avec un raffinement que les Chinois réservent d'habitude à leurs pieds.

Sous prétexte que le cinéma est né d'hier, nous jouons au bébé, à l'exemple de ce papa qui « gagate » pour mieux se faire comprendre de son poupon.

Un appareil de prise de vue n'est tout de même pas une machine pneumatique à faire le vide.

Se diriger vers le cinéma social, ce serait consentir à exploiter une mine de sujets que l'actualité viendrait sans cesse renouveler.

Ce serait se libérer des deux paires de lèvres qui mettent 3.000 mètres à s'unir et presque autant à se décoller.

Ce serait éviter la subtilité trop artiste d'un cinéma pur et la supervision d'un super-nombril vu sous un angle, encore un autre angle, toujours un autre angle, un super-angle ; la technique pour la technique.

Ce serait se dispenser de savoir si le cinéma doit être a priori muet, sonore comme cruche vide, parlant 100 pour 100 comme nos réformés de guerre, en relief, en couleur, en odeur, en etc.

Car, dans un autre domaine, pourquoi n'obligerions-nous pas

un écrivain à nous dire s'il utilisa, pour rédiger son dernier roman, une plume d'oie ou un stylo ?

Ce sont là en vérité articles de foire.

Au reste, le cinéma est régi par la loi des forains.

Se diriger vers le cinéma social, ce serait consentir simplement à dire quelque chose et à éveiller d'autres échos que les rots de ces messieurs-dames, qui viennent au cinéma pour digérer.

Et ce faisant, nous éviterions peut-être la fessée magistrale que nous administre en public M. Georges Duhamel.

J'aurais voulu vous faire projeter aujourd'hui *Un chien andalou*, qui, pour être un drame intérieur développé sous forme de poème, ne présente pas moins, selon moi, toutes les qualités d'un film à sujet d'ordre social.

M. Luis Bunuel s'y est opposé, et pour les mêmes raisons qui me font vous projeter *A propos de Nice* et vous le présenter moi-même.

Je le regrette, car *Un chien andalou* est une œuvre capitale à tous les points de vue : sûreté de la mise en scène, habileté des éclairages, science parfaite des associations visuelles et idéologiques, logique solide du rêve, admirable confrontation du subconscient et du rationnel.

Je le regrette surtout car, pris sous l'angle sujet social, *Un chien andalou* est un film précis et courageux.

En passant, je me permettrai de vous faire remarquer que c'est là genre de film assez rare.

J'ai vu M. Luis Bunuel une seule fois et à peine dix minutes. Il ne fut pas question du scénario d'*Un chien andalou*. Je ne vous en parlerai donc qu'avec plus de liberté. Bien entendu, mon commentaire n'engage que moi. Peut-être approcherai-je de la vérité, sans aucun doute dirai-je des bêtises.

Pour comprendre la signification du titre de ce film, il est nécessaire de se rappeler que M. Bunuel est Espagnol.

Un chien andalou hurle, qui donc est mort ?

Elle est soumise à dure épreuve, notre veulerie, qui nous fait accepter toutes les monstruosité commises par les hommes lâchés sur la terre, quand nous ne pouvons supporter sur l'écran la vision d'un œil de femme coupé en deux par un rasoir. Serait-ce spectacle plus affreux que celui offert par un nuage voilant la lune et son plein ?

Tel est le prologue, il faut avouer qu'il ne saurait nous laisser indifférents. Il nous assure que, dans ce film, il s'agira de voir d'un autre œil que de coutume, si je puis dire.

Tout le long du film, la même poigne nous secoue.

Nous pouvons voir dès la première image, sous l'aspect d'un enfant grandi trop vite et qui va par la rue, à bicyclette, le guidon libre, les mains sur les cuisses, des mantelets de toile blanche un peu partout et qui lui sont comme autant d'ailes, nous pouvons voir, dis-je, notre candeur, qui tourne à la lâcheté, aux prises avec le monde que nous acceptons (on a le monde que l'on mérite), ce monde de préjugés surfaits de renoncements à soi-même et de regrets tristement romanesques.

M. Bunuel est une fine lame et qui ignore le coup de Jarnac.

Une botte aux cérémonies macabres, à cette ultime toilette d'un être, qui n'est déjà plus et dont seule la poussière pèse au creux du lit.

Une botte à ceux qui ont souillé l'amour dans le viol.

Une botte au sadisme, dont la badauderie est la forme la plus déguisée.

Et tirons un peu sur les ficelles de la morale, que nous nous passons au cou. Voyons un peu ce qui est au bout.

Un bouchon, voici au moins un argument de poids.

Un melon, pauvre bourgeoisie.

Deux frères de l'Ecole Chrétienne, pauvre Christ ?

Deux pianos à queue, bourrés de charognes et d'excréments, pauvre sensiblerie.

Enfin, l'âne en gros plan, nous l'attendions.

M. Bunuel est terrible.

Honte à ceux qui tuèrent sous la puberté ce qu'ils auraient pu être et qu'ils cherchent tout le long du bois et de la grève, où la mer rejette nos souvenirs et nos regrets, jusqu'au dessèchement de ce qu'ils sont au printemps venu.

Cave canem... Prenez garde au chien, il mord.

Tout ceci dit en évitant l'analyse trop sèche, image par image, qui est chose impossible pour un bon film, dont il faut respecter la sauvage poésie, et dans le seul espoir de vous donner l'envie de voir ou de revoir *Un chien andalou*.

Se diriger vers un cinéma social, c'est donc assurer le cinéma tout court d'un sujet qui provoque l'intérêt; d'un sujet, qui mange de la viande.

Mais je désirerais vous entretenir d'un cinéma social plus défini, et dont je suis plus près : du documentaire social ou plus exactement du point de vue documenté.

Dans ce domaine à prospecter, j'affirme que l'appareil à prise de vues est roi ou tout au moins président de la République.

Je ne sais si le résultat sera une œuvre d'art, mais ce dont je suis sûr, c'est qu'il sera du cinéma. Du cinéma, en ce sens qu'aucun art, aucune science ne peut remplir son office.

Le monsieur qui fait du documentaire social est ce type assez mince pour se glisser dans le trou d'une serrure roumaine, et capable de tourner au saut du lit le prince Carol en liquette, en admettant que ce soit spectacle digne d'intérêt. Le monsieur qui fait du documentaire social est ce bonhomme suffisamment petit pour se poster sous la chaise du croupier, grand dieu du Casino de Monte-Carlo, ce qui, vous pouvez me croire, n'est pas chose facile.

Ce documentaire social se distingue du documentaire tout court et des actualités de la semaine par le point de vue qu'y défend nettement l'auteur.

Ce documentaire exige que l'on prenne position, car il met les points sur les i.

S'il n'engage pas un artiste, il engage du moins un homme. Ceci vaut bien cela.

L'appareil de prise de vues sera braqué sur ce qui doit être considéré comme un document et qui sera interprété, au montage, en tant que document.

Bien entendu, le jeu conscient ne peut être toléré. Le personnage aura été surpris par l'appareil, sinon l'on doit renoncer à la valeur « document » d'un tel cinéma.

Et le but sera atteint si l'on parvient à révéler la raison cachée d'un geste, à extraire d'une personne banale et de hasard sa beauté intérieure ou sa caricature, si l'on parvient à révéler l'esprit d'une collectivité d'après une de ses manifestations purement physiques.

Et cela, avec une force telle, que désormais le monde qu'autrefois nous côtoyions avec indifférence, s'offre à nous malgré lui au delà de ses apparences. Ce documentaire social devra nous dessiller les yeux.

A propos de Nice n'est qu'un modeste brouillon pour un tel cinéma.

Dans ce film, par le truchement d'une ville dont les manifestations sont significatives, on assiste au procès d'un certain monde.

En effet, sitôt indiqués l'atmosphère de Nice et l'esprit de la vie que l'on mène là-bas — et ailleurs, hélas ! — le film tend à la généralisation de grossières réjouissances placées sous le signe du grotesque, de la chair et de la mort, et qui sont les derniers soubresauts d'une société qui s'oublie jusqu'à vous donner la nausée et vous faire le complice d'une solution révolutionnaire.

Zéro de conduite

Je m'étonne un peu de me trouver sur cette estrade tout seul.

J'aurais préféré, étant donné l'esprit dans lequel a été réalisé *Zéro de conduite*, vous offrir à la manière des girls anonymes, comme préface fugitive à la projection du film, un salut chorégraphique en compagnie de tous mes collaborateurs. Une ronde aurait, je crois, avantageusement remplacé tous mots bafouillés.

Je songeais aussi à vous amener quelques membres de la Censure française, qui finissent le plus souvent par devenir, à coups de ciseaux, les véritables auteurs d'un film. Mais j'ai craint qu'ils ne s'abîment dans le voyage.

Qu'il me suffise en citant ces derniers de rendre hommage aux plus grands admirateurs de *Zéro de conduite*.

« Ce film, m'ont-ils avoué avec des airs gourmands, il ne faut qu'aucun autre regard autre que nos beaux yeux ne le souille ».

Charmante exclusivité !

Reconnaissez avec moi que j'aurais tort de me plaindre et que je peux tout au plus reprocher à ces messieurs leur gentil égoïsme et leur bon goût.

Car vous croyiez peut-être jusqu'ici que ce film était interdit intégralement pour des raisons moins honnêtes; sous le prétexte, par exemple, qu'il est d'esprit antifrçais; ce qui ne veut rien dire. Ce qui, du reste, a déjà causé en France l'étonnement de toute personne ayant assisté à la présentation du film, et ce qui ne fut jamais officiellement proclamé, les décisions de la Censure n'ayant pas à être justifiées. Et s'il faut tout vous dire, sachez que le Président de cette Censure indépendante répondit à un ami, qui allait en cachette lui rendre visite à propos de ce veto : « Nous avons reçu une note de service nous intimant l'ordre d'interdire *Zéro de conduite*, avant même que mes collègues et moi nous ayons pu le voir et le juger impartialement ».

Non, il ne faut pas croire ce qu'il ne faut pas croire. Et je suis ici pour dissiper tout malentendu, qui pourrait naître dans votre esprit.

Je ne doute pas alors que ce film n'obtienne son visa.

Réfléchissez un peu: le film est interdit intégralement. J'insiste sur le mot intégralement.

Serait-ce la preuve d'un manque de discernement chez nos Censeurs, qu'on ne saurait tout de même accuser de ne pouvoir

choisir parmi les images d'un film au moins quelques mètres d'insignifiantes scènes susceptibles d'être à la rigueur projetées en public autrement qu'à la manière d'une bombe ?

Faudrait-il admettre que cette commission de moralité artistique n'a pour but que de dégoûter de l'Industrie cinématographique en péril les derniers capitalistes, qui consentent encore après maints déboires à s'y intéresser ?

Le pas ne serait-il pas bien vite franchi pour en venir à soupçonner ce tribunal de servir on ne sait trop quels intérêts commerciaux ou de basse politique opportuniste; et un exemple ne viendrait-il pas confirmer cette opinion, celui des œuvres des grands cinéastes russes interdits sans commentaires voici deux ans et aujourd'hui autorisés dans leur même version complète, originale ? Oublierions-nous qu'il y a quelques mois à peine un documentaire soviétique n'obtint pas le visa, les jeunes gens russes apparaissant par trop souriants, bien en chair, et si différents de cette curieuse image que l'on se fait des enfants abandonnés en U.R.S.S. par l'homme au couteau entre les dents, et qui mangent les grandes personnes en plein jour dans les coins rouges ? Alors qu'aujourd'hui toutes les salles Pathé-Nathan nous permettent d'entendre dans son exécution complète chaque semaine l'« Internationale ».

Non, je vous le répète, il ne faut pas croire ce qu'il ne faut pas croire.

Ce serait vraiment désespérer de l'intelligence de hauts fonctionnaires qualifiés, policiers, ronds-de-cuir, écrivains ratés et dans le besoin, qui constituent l'aréopage d'une institution caduque et jésuitique, que de supposer un instant des civils pacifiques sur le qui-vive incapables de voir plus loin que le bout de leur baïonnette, de ne savoir arracher de leurs yeux la taie tricolore et de redouter sans cesse une allusion à leur Patrie, à elle seule. Tout pour elle. C'est être bien orgueilleux.

Si, en dépit de mes intentions par le seul fait que je ne me suis permis dans ce film aucune littérature, nulle invention, n'ayant eu qu'à me pencher à peine pour retrouver des souvenirs, certains épisodes de *Zéro de conduite* atteignent tout de même à la satire, je ne vois pas pourquoi cependant, face à ces images non situées, le gouvernement français se sentirait à ce point morveux qu'il se moucherait spontanément et avec autant d'éclat. A quoi bon caricaturer tel ou tel gouvernement, telle ou telle nation ? A l'exception d'un seul, ils se valent tous.

Je n'ai pas l'intention de vous promener en un monde à refaire, comme les guides de l'agence Cook conduisent les touristes aux ruelles tuberculeuses dans les quartiers pauvres et pittoresques.

Le problème pour moi est malheureusement plus grave. Mon souci plus vaste et plus chaste.

L'enfance. Des gosses que l'on abandonne un soir de Rentrée d'octobre dans une cour d'honneur quelque part en Province sous quelque drapeau que ce soit, mais toujours loin de la Maison, où l'on espère l'affection d'une mère, la camaraderie d'un père, s'il n'est déjà mort.

Et alors, je me sens pris d'angoisse. Vous allez voir *Zéro de conduite*, je vais le revoir avec vous. Je l'ai vu grandir. Comme il me paraît chétif ! Pas même convalescent, comme mon propre enfant, il n'est plus mon enfance. C'est en vain que j'écarquille les yeux. Mon souvenir se retrouve mal en lui. Est-ce donc déjà si lointain ? Comment ai-je osé, devenu homme, courir tout seul, sans les camarades de jeux et d'étude, les sentiers du Grand Meaulnes ? Sans doute, je retrouve dans le compartiment qui sème les vacances les deux amis de la rentrée d'octobre. Bien sûr il se dresse là, avec ses 30 lits identiques, le dortoir de mes huit années d'Internat, et je vois aussi Huguet que nous aimions tant et son collègue le pion Pète-sec, et ce surveillant général muet aux semelles crêpe de fantôme. A la lumière du bec de gaz demeuré en veilleuse, le petit somnambule hantera-t-il encore mon rêve cette nuit ? Et peut-être le reverrai-je au pied de mon lit comme il s'y dressait la veille de ce jour où la grippe espagnole l'emportait en 1919. Petit somnambule dont la caisse fut descendue dans la cour de récréation pour la bénédiction du prêtre, qui agitait avec son goupillon le diable dont nous avions très peur.

Oui, je sais, les copains Caussat, Bruel, Colin, le fils de la cuisinière, et Tabard, que nous appelions la fille, et que l'administration espionnait, torturait, alors qu'il aurait eu besoin d'un grand frère, puisque Maman ne l'aimait pas.

Présente à l'appel aussi, la petite fille des rares dimanches de sortie. Te souviens-tu comme j'aimais te voir monter sur le piano et suspendre au fil de fer que nous avions tendu ensemble en nous frôlant les mains, le bocal aux poissons rouges ?

Parce que je regardais tes cuisses de grand bébé potelé, tu me couvrais les yeux de ton mouchoir, qui sentait bon la lavande de ta mère. Et puis, doucement comme l'on fait aux malades, tu m'ôtas ce pansement de jours de fête et tous deux nous regardions en silence le bocal aux poissons rouges.

Le soir même je retournais au collège, et pour combien de mois !

Il fallait être tellement sage pour sortir quelques heures le dimanche.

Tout est représenté, le réfectoire aux haricots, la classe et l'étude où l'un de nous dit un jour tout haut et deux fois ce que nous pensions tous.

J'assisterai donc encore à la préparation du complot qui nous donna tant de mal, la nuit au grenier, au chahut qu'il fut, à la crucifixion de Pète-sec telle qu'elle fut, à la fête des officiels que nous avons troublée en ce jour bien nommé de la Sainte-Barbe.

Partirai-je encore du grenier, notre unique domaine, par les toits vers un ciel meilleur ?

Eh ! non, ce n'est pas ça ! C'est raté. Et pour terminer, je tiens à vous dire que je plaide coupable devant vous.

Ma responsabilité se trouve entièrement engagée. Certes, je souffre de ne pas vous offrir un film meilleur sur un sujet qui est tout mon cœur.

Mais je n'invoquerai nulle excuse.

Aucun metteur en scène n'a le droit, s'il juge son film imparfait, de se présenter au public pour rejeter l'évidence de son échec partiel ou total, l'affirmation de son impuissance sur qui ou quoi que ce soit.

La liberté ! « Vous n'avez pas été libre de réaliser votre idée comme vous la sentiez ».

Pourquoi alors choisir ce métier ?

Par définition, dans l'état actuel du monde bourgeois, un metteur en scène est un corps étranger lancé dans la machine aux combines financières ou autres, auxquelles prête le marché du cinéma. Une maison de film, aussi paradoxal que cela puisse paraître, souhaiterait pour gagner de l'argent ne réaliser jamais un seul film. De grandes sociétés de production engagent à l'année des metteurs en scène et les supplient d'aller pêcher toute l'année à la campagne.

Quand, par hasard, il s'agit d'exploiter un film, on le livre au commerce comme marchandises alimentaires de qualité douteuse. La fraude est obligatoire. Les boîtes en fer blanc qui renferment les films sont des boîtes à surprises, vous pouvez aussi bien trouver là-dedans des bandes 100 % parlantes, que des haricots sonores.

Question de chance. Le public connaît bien la part du hasard dans le cinéma. Il ne choisit plus ses spectacles : on va au cinéma à jour fixe et pas toujours pour regarder le film.

Nous le savons, au départ. Si cela ne nous plaît pas, nous n'avons qu'à aller vendre des nouilles.

Pas de fausse excuse en criant : « La censure a mutilé mon film ; et regardez : quelle honte ! ». Le 4 octobre 1933, on peut lire à la dernière page des journaux français, dans un petit

coin, un entrefilet honteux et rendu volontairement illisible par quelques coquilles officielles imposées aux typographes :

« A la suite d'un accord intervenu entre M. de Monzie et M. Camille Chautemps, le service de la censure cinématographique est transféré du Ministère de l'Education Nationale au Ministère de l'Intérieur ».

Bravo ! Voilà qui nous amènera peut-être un jour à la franchise d'une Censure d'Etat cynique, mais loyale. Que désormais chaque artisan du film doive passer à la Police judiciaire où seront relevées à chacun de ses crimes cinématographiques ses empreintes digitales et où sa photographie sera prise sous les angles réservés aux arsouilles, et qu'au besoin même on lui permette de se reposer dans la Chambre aux aveux spontanés.

Nous n'apprenons là rien de nouveau.

Et ne criez pas si fort : « Ce directeur de production est idiot : répondu : Surtout, pas de documentaire ! ».

Sans doute nous n'ignorons pas que tel directeur fait hisser un drapeau au-dessus des studios chaque fois qu'il daigne s'y trouver.

Et puis après ! Passez-vous à la caisse ? Recommencez-vous un autre film ? Oui ? Ratez-vous celui-là comme le précédent ? Oui.

Alors taisez-vous et estimez-vous seul responsable.

C'est ce que je voudrais que vous reteniez aujourd'hui de ce trop large bavardage. Le coupable est là, ses complices sont solidaires. Personne et rien n'est venu contrarier notre travail. Mais le film traîne le long de ses 1.200 mètres de lourds défauts que vous jugerez. J'en souffre un peu. Je m'en excuse beaucoup comme d'une mauvaise plaisanterie faite à des amis.

Au café (Notes pour un scénario)

Dans le café, les femmes aux tables. Une jambe nue jusqu'au haut de la cuisse, bas et chaussures. A cheval sur une table, une paire de fesses. Deux seins sur deux soucoupes.

Un homme entre, coup d'œil à droite et à gauche. Son chien le suit même démarche, qui aboutit au trou du cul d'une chienne qu'il va renifler.

Il boit avec une paille en regardant une femme: il boit avec une paille dans la bouche d'une femme.

Un homme sort (fort) la femme frêle lui cède le pas et le pousse de la main d'un air protecteur, le manteau de l'homme se prend dans la porte, c'est une soutane : le chapeau tombe, une tonsure apparaît.

Il monte l'escalier (on entend : « Madame est servie »).

Gorge, cou, sein, croupe, ventre, cuisse, bras, cheveux, air, bouche, etc... chaque fois une main veut saisir, chaque fois un doigt saute (cependant qu'on entend sans cesse une chasse d'eau). Deux petites mains d'enfant saisissent les deux joues de la maman, les mains mutilées de l'homme face au corps nu, deux crochets, cris d'abattoir, femme accrochée au milieu des vieux habits chez un chiffonnier.

Chauvinisme

Le quartier des chauves.

Les moyens de circulation des chauves.

A l'école : le chauve, ennemi héréditaire.

Le chauve et la femme.

Le lynch, pogrom.

Le chauve, dont l'enfant naît avec des cheveux.

L'éducation de la chute des cheveux.

Les pancartes dans les rues.

Simple incident; lynch; jugement; excitation du peuple. La guerre.

Expédition aux pays des chauves. Pays désolé et sec.

Les défaitistes; intelligence avec l'ennemi.

Le type qui devient chauve pendant la guerre.

Au conseil de guerre. Le procureur général :

« Nos poilus te maudissent ! ».

Les témoins : le coiffeur. La cuisinière : les cheveux de la soupe. L'avocat fait nommer un expert pour savoir si le cheveu de la soupe appartient à son client ou à la bonne.

Le cheveu est du sexe masculin.

Le médecin légiste : chute des cheveux syphiles.

Irresponsabilité du client.

La révision du procès. Exhumation. Le mort a des cheveux ! Il est réhabilité.

Les veuves de guerre: les cheveux dans le dos et sur le visage.

Les drapeaux : enseigne des coiffeurs.

Les nettoyeurs de tranchées : la tondeuse.

Les coloniaux : les singes.

Geste patriotique : une femme offre sa toison.

L'espion chauve : perruque, barbe postiche.

L'interrogatoire. Le courant d'air.

« Chauve qui peut ! ».

Le lynch : « Suspend-le par les pieds, ça lui fera sortir les cheveux ».

« Le monument du cheveu inconnu ».

Chaque jour, on alimente la flamme des bouts de cheveux ramassés chez les coiffeurs. Le profiteur : celui qui recueille en quantité industrielle les cheveux des coiffeurs. Il n'y a pas assez de cheveux. Le coiffeur à la mode, soudoyé, lance la mode des cheveux à la garçonne.

Le profiteur mélange aux cheveux du crin de cheval, du crin végétal, etc...

L'usine des cheveux coupés en quatre.

La cérémonie du cheveu inconnu.

Le ministre ouvre le livre d'honneur, le vent enlève le cheveu.

Le secrétaire arrache un crin de la queue du cheval.

La presse. Le grand journal s'appelle « La Barbe ». Les journalistes sortent de la poche un rasoir, dont ils se servent comme d'un stylo. Ils découpent de minces lanières de papier dans de grandes feuilles blanches et les collent sur d'autres feuilles.

Manchettes : 10.000 cheveux perdus.

Coup de téléphone du ministère.

Rectification : 3.000 cheveux.

« Rien à signaler sur le reste du front ! ».

Les prêtres : suppression de la tonsure. Queue de chinois.

Le goupillon.

Les têtes baissées sont bénies à la lotion pour les cheveux.

Le champ de bataille : côte à côte le cadavre d'un chauve et d'un non-chauve.

Leur crâne de squelette identique.

A l'école

La classe. Le maître : belle toison, petit bouc. En robe : sur l'épaule à la place de l'hermine, des cheveux.

Il commente, à l'aide d'une gaule, un tableau représentant la tête d'un homme à la chevelure frisée et celle d'un chauve.

On songe à la réclame d'une lotion capillaire : « Avant et après ».

Les élèves (raies impeccables des cancre, cheveux en désordre des premiers de la classe). Un élève passé à la tondeuse. Il pleure en se passant la main sur le crâne. Les élèves se le désignent.

En récréation, ils le martyrisent en l'appelant : tête de chauve !

Le directeur de l'école dit aux parents qu'il ne peut recevoir cet enfant bien qu'il ne soit pas chauve, avant que les cheveux soient repoussés.

Lignes de la main

Toute la première partie est traitée dans un rythme de dessin animé sonore.

Irréelle, mystérieuse, grotesque, elle devra offrir un contraste frappant avec la deuxième partie, dont elle renforcera le caractère de démonstration scientifique.

Le personnage de la première partie est un danseur acrobate, tel Pomiès. Il porte maillot, le maquillage de la face le rend anonyme, les mains seules comptent.

La démonstration de la seconde partie serait faite par le professeur Henri Maugin-Balthazard.

Dans la première partie la musique produit des effets correspondant exactement aux effets images. Rythme réciproque. Les quelques mots qui seront prononcés le seront cocassement et prendront une valeur sonore.

I

On entend gravement articulé : Tout homme (bis) dé-tient dans ses mains son destin (roulement de tambour).

Un acrobate au trapèze tout en haut du cirque. Il se lance dans le vide vers l'autre trapèze, qu'il rate. Chute dans le vide. La chute, prise d'en dessus et d'en dessous sera entrecoupée de gros plans des mains. L'acrobate à terre, sur son derrière. L'appareil de prise de vues du journal vivant est braqué soudain sous son nez comme un revolver : haut les mains. On lui passe les menottes et il s'achemine, entre deux rangées de clous, sur les mains dans l'antichambre de la chiromancienne de légende. Atmosphère de cette salle d'attente, où l'on peut voir en rang d'oignons les sept types astraux personnifiés socialement et dans des attitudes spéciales (le lunaire : le

prêtre mains jointes; le militaire : le martien, au garde-à-vous; le solaire : le poète génie, etc...) et quelques autres : mutilé, boxeur et même un serpent dressé dans un fauteuil.

L'acrobate, marchant toujours sur les mains, sera introduit chez la chiromancienne. Antre traditionnel.

Il lui présente ses pieds nus, que la chiromancienne examine à la loupe. A travers la loupe, on aperçoit des pieds chaussés. La chiromancienne saisit un sceptre représentant la main de fatma, l'acrobate bondit sur ses jambes et baise ce sceptre galamment. Il s'assoit sur une large main.

On lui ôte ses gants interminables : des mains de singe apparaissent. On enchaîne sur des mains d'enfant, on enchaîne sur des mains d'homme contenant chacune un billet de banque.

La chiromancienne se saisit des mains et commence avec un couteau à passer de plus en plus rapidement d'un entre deux doigts à l'autre. L'acrobate effrayé se retire et lui abandonne ses deux mains sur la table.

La chiromancienne prend alors avec des pinces des lignes de la main qui sont en réalité des nouilles ou des élastiques, et commencent alors les prophéties illustrées par l'image.

Vous aurez du bonheur : on voit l'acrobate se balançant sur une escarpolette, de sa chambre jusque dans le milieu de la rue par sa fenêtre ouverte.

Vous serez riche : on voit l'acrobate dans un fauteuil de paralytique.

Un grave accident : on place sur la poitrine de l'acrobate une immense médaille.

La scène suivante est prise au ralenti : au milieu d'une ronde de romanichels, l'acrobate furieux se jette sur la chiromancienne, l'assomme à coups de poing, la saisit à la gorge, la secoue. Tout devient flou, on entend la voix du professeur Maugin-Balthazard, qui apparaît dans une atmosphère claire, saine.

II

Les deux tiers de la longueur totale du film :

Et sans plus de transition passe à sa démonstration sérieuse. La technique est tout autre (éclairage, angles de prises de vues, montage. Le jazz cesse). La démonstration consiste en étude de la main au point de vue occulte. Démonstration sur les sept sujets astraux. Signification des lignes. Et surtout application médicale : documents humains, dessin, empreinte.

A la fin, l'acrobate réapparaît porteur d'un immense marteau, dont il se sert pour scander la phrase reprise du début :

« Tout homme (pan) détient (pan) dans ses mains (pan) son destin (pan) ».

Lourdes

Images

En gros plan :

I. La tête bouche ouverte.

II. La bouche criant sans cesse.

Le prêtre dont

on fait le tour

sa face

le derrière de sa tête

sa tonsure

sur un sein de femme

qu'on enchaîne

vu sous différents angles

sensuels.

Une malade, rires ou pleurs convulsifs à la sortie de la piscine.

Gag :

Angle

de bas

en haut.

Sortie de la mariée à l'église.

Coup de vent, qui fait gonfler la jupe par devant.

Le ventre.

La mariée semble enceinte.

Gag :

Un curé marche

on le voit de dos

soudain sa soutane

marche à ses côtés

le curé est nu

chaussé

son chapeau sur la tête

il marche

soudain le voici vêtu de

l'aube

en tête du cortège.

Le cortège.

Sons

On entend une sirène de navire qui dominera toujours toutes sortes de bruits formant fond musical.

« Guérissez nos malades » le cœur de la foule la voix du prêtre sa prière coupée à intervalles réguliers de rires de femme excitée le rire est à son paroxysme au dernier angle du sein.

Rire enchaîné.

Air religieux.

Première mesure de la marche nuptiale.

Air religieux.

Air de toréador de Carmen.

1) Avec l'automatique donner au brancard un mouvement de bas en haut : brancard pointé vers

2) la vierge prise de bas en haut; déformation du ventre (la vierge enfante le miracle), l'espoir.

3) Trucage : les brancards comme en faisceaux.

4) Gros plans de détails de malade, intercalés.

Entre gros plan de visage lors du passage du Saint-Sacrement, fondu chaque fois, la vierge après chaque fondu puis chaque fois sous un angle différent et de plus en plus rapproché. Fondu après chaque angle de la vierge.

Au gros plan de détails et de visage succèdent de 2, 3, 4, multitudes de malades et la vierge s'éloigne de plus en plus.

Pour marquer la succession des messes, vêpres, saluts, etc., prendre mouv. normal entrée dans l'église et sans transition sortie manivelle enchainée sur nouvelle entrée mouv. normal.

Ainsi de suite.

Après avoir fait projeter deux ou trois exemples de ravages terribles causés par la maladie; montrer des malades de dos et dont on ne voit rien mais dont on suppose tout (peut-être intercaler).

— Une file de culs-de-jatte de retour de Lourdes.

— Le train blanc s'éloignant dans un sens, un prêtre de l'autre (trucage).

— Détails de prêtre crevant de bonne santé, détail de Jésus sur sa croix. Alternner.

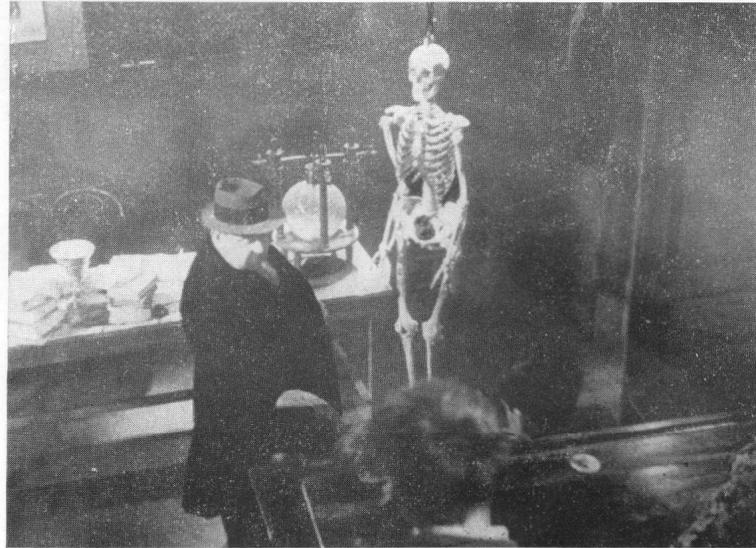
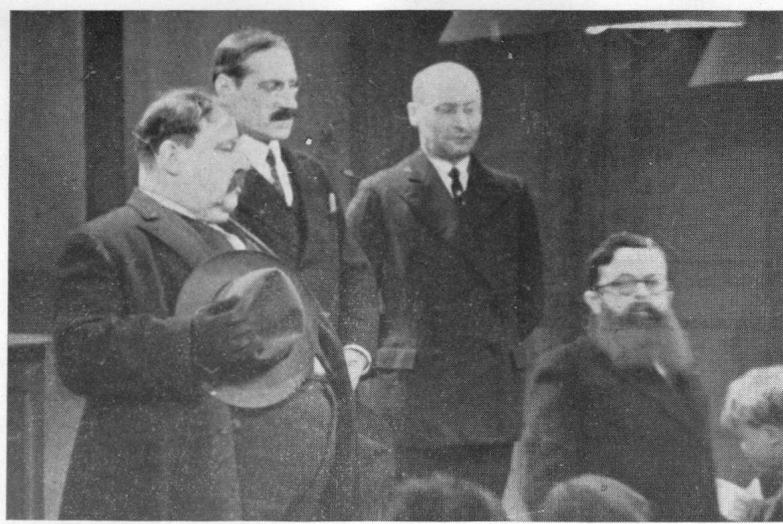
— Pour la fin (?) : l'explosion violente d'une mine.

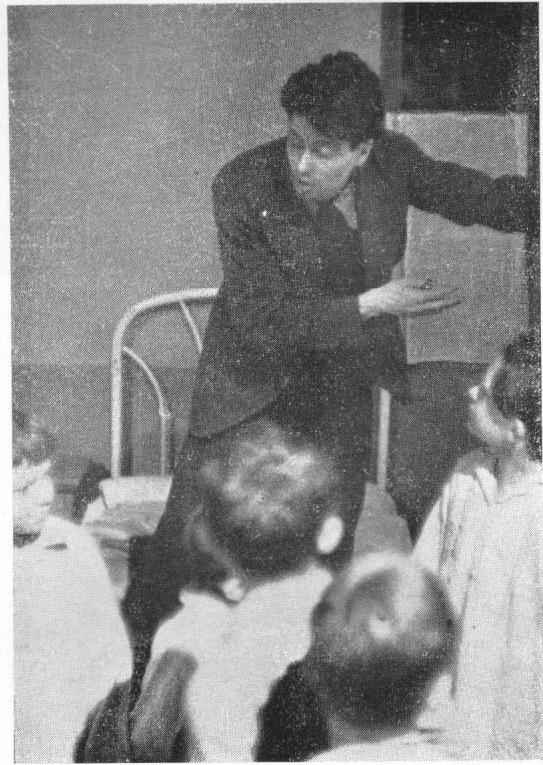
— Cierges fondant dans des attitudes de prières.

— Les étalages et les objets de piété devenant de plus en plus gros jusqu'à prendre tout l'écran.











1930: *On tourne Zéro de conduite* par André Négis a paru dans *Cinéma* le 2 février 1933 (in ext.) / *On tourne L'Atalante* par Louis Chavance a paru dans *Documents* 34, N° 10, février 1934 (in ext.).

1940: *L'objectivité de Vigo* par Sigfried Kracauer, publié dans le *National Zeitung* de Bâle le 1^{er} février 1940, a été plusieurs fois publié aux U.S.A. depuis 1947 (ext.) / *Zéro de conduite* de Pierre Bost a paru dans *L'Ecran Français* N° 22, novembre 1945 (in ext.) / Le texte de James Agee sur *Zéro de conduite* et *L'Atalante* a paru dans *The Nation* en juillet 1947, reproduit notamment dans le recueil *Agee on Films* (ext.) / *A propos de Jean Vigo* par Glauco Viazzi a paru dans le N° 3, année X, de *Bianco e Nero*, mars 1949 (ext.).

1950: *Naissance de Jean Vigo* par Henri Storck, paru dans le recueil anglais *The Cinema* 1951 (repris et intégré par Sales Gomes dans son ouvrage) (ext.) / *Saint Jean Vigo patron des Ciné-Clubs* de Gilles Jacob est paru dans *Raccords* N° 7, printemps 1951 (in ext.) / *Optimisme et pessimisme chez Vigo* de J.-P. Marquet est extrait de *Positif* N° 2, juin 1952 (ext.) / *Une vision de Jean Vigo* de B. Amengual est extrait d'une plaquette publiée en 1951 par Travail et Culture à Alger, reprise avec additions dans *Positif* N° 7 (ext.).

1960: *La fièvre de Jean Vigo* par Philippe d'Hugues a paru dans *Les Cahiers du Cinéma*, N° 101, novembre 1959 (ext.) / L'étude de François Chevassu sur *L'Atalante et ses modifications du scénario au montage* est extraite d'une fiche publiée dans *Image et Son*, N° 138, février 1961 (ext.) / Le texte de Bruno Voglino est extrait de *Centofilm*, N° 18-19, mars 1961.

1930

André Négis **ON TOURNE ZERO DE CONDUITE**

Les trois murs d'un dortoir percés de fenêtres qui ne donnent sur rien. Des lits saccagés, des oreillers éventrés, des plumes partout.

Par terre, entre les lits, une douzaine de gosses en chemise, en pyjama, sont vautrés sur des matelas entassés. Dans une alcôve faite de trois rideaux, un homme en chemise est ligoté sur son lit verticalement dressé. On dirait d'un Christ, et c'en est bien un : le Pion crucifié par des élèves infernaux.

Nous sommes aux studios Gaumont et Jean Vigo tourne les intérieurs de son film *Zéro de conduite*, qu'on verra prochainement.

Autour de lui, une jeune équipe s'agite, ardente, zélée: Boris Kaufman (frère du grand metteur en scène russe Dziga Vertoff) plus qu'un opérateur, un collaborateur, et son second, Berger; Riera, le peintre, qui s'est fait assistant par affection pour son cousin Vigo; Henri Storck et Pierre Merle.

Ce n'est pas rien, je vous jure, que de conduire, discipliner, que de tirer quelque chose de ces vingt gosses recrutés un peu partout, arrachés à l'arrière-boutique, à l'école, à la mansarde, au trottoir. Vigo les a longuement triés sur le volet de Paris. Il lui est arrivé d'en suivre dans la rue, au risque de passer pour un individu de mœurs douteuses. Mais ce que ce petit bonhomme veut, il le veut bien.

Ainsi, à cette minute, avec ses yeux caves, ses joues creusées, sa toux de grippé, ses trente-neuf de fièvre, c'est dans son lit qu'il aurait dû rester. Mais on tourne, les frais courent et il est là aphone, agacé, pestant, jurant. Comme il n'a plus un son de voix, Riera lui prête la sienne qui est magnifique: un vrai haut-parleur électrodynamique. Vigo dit la phrase dans l'oreille de Riera et Riera la hurle:

— Couchés les gosses, n... de D...! couchés et les yeux fermés!! Ça y est?... Alors on répète une dernière fois!

Sunlights. Moteur. On croit que ça y est et ça n'y est pas. Il faut encore refaire la scène, donner une forme sûre à cette pâte qui n'est guère ductile: des mômes qui n'ont jamais joué et qui font une longue partie de rigolade.

Zéro de conduite, c'est des blagues de collégiens dans un pensionnat de province. Pour faire son scénario, Jean Vigo n'a eu qu'à ouvrir la cachette aux souvenirs personnels, ceux-ci pas tellement lointains, puisque ce « moins de trente ans » était encore potache à la déclaration de guerre. En somme, du vécu à peine un peu arrangé.

On a avancé la machine à faire le vent. On place sur le bord d'un lit un petit tas de plumes, et l'hélice tourne, envoyant dans la figure de M. le surveillant général qui entre dans le dortoir, une bourrasque de duvet. Cela repris trois fois fait voler trois paquets de plumes. L'air en est tout neigeux; nous en sommes couverts, nous en respirons, nous en mangeons!

— Tiens, Jean, bois ça.

Une jeune femme charmante, aux cheveux magnifiquement sauvages, s'avance, un bol fumant à la main. C'est Mme Jean Vigo.

— Qu'est-ce que c'est ?

— De la tisane des quatre fleurs.

Et, docile, Jean hume les « quatre fleurs », autant pour apaiser sa toux que pour faire descendre les plumes avalées.

Jean Vigo, une bonne lame dans un mince fourreau. Le symbole de la volonté tenace. Ce jour, il l'a tant désiré! Tourner un scénario de lui! Depuis son *A propos de Nice*, qui passa au Vieux-Colombier et le classa (à tort) parmi les avant-gardistes, il attendait son heure. C'est un cinéaste de la famille des René Clair. Il croit avoir quelque chose à dire. Il fuit le chiqué comme une maladie contagieuse; il cherche la vérité, poursuit la vie. Quand il en a fait une base solide, il brode au-dessus des fantaisies. « La fantaisie, c'est la seule chose intéressante de la vie. Je voudrais la pousser jusqu'à la loufoquerie ». On verra que, dans *Zéro de conduite*, il a commencé à se réaliser.

C'est son horreur du conventionnel qui l'a conduit à prendre ses inter-prètes n'importe où. A part Robert Le Flon et le nain Delphin et Larive, tous les acteurs du film sont des bleus de l'écran. Dasté a été formé au théâtre par Copeau, Blanchard est gérant d'immeubles; Louis de Gonzague-Frick est poète, la mère Haricot, c'est la mère Emile qui cuisine dans une épicerie-restaurant de la rue de la Villette. Il y a deux pompiers dans le film: l'un, barbu, c'est le peintre-sculpteur Rafa Diligent; l'autre, glabre, c'est le peintre Labisse. Et tant pis pour la peinture!

On a tourné les extérieurs dans une école de Saint-Cloud. Il y eut en coulisses des scènes inouïes. L'un des gosses, Louis Lefebvre, 12 ans, leur en fait voir de dures. Un jour, il voulait descendre dans sa loge et se suicider parce que les machinistes l'avaient fait marcher, lui disant: « Tu ne vois pas que depuis que tu tournes tu ne fais que des bêtises... ». Lefebvre, ignorant tout du scénario, le crut et se jugea déshonoré.

Un soir, il s'en va sans quitter l'uniforme du pensionnat, ses frusques « civiles » dans ses poches, ses livres sous le bras, un pan de chemise traînant par terre. Il habite du côté du parc Montsouris, mais il atterrit (pourquoi?) avenue Jean-Jaurès. Un flic le hèle.

— Eh! l'collégien, d'où sors-tu ?

— J viens de Saint-Cloud à pied. L'autocar s'était débiné.

— Qui es-tu ?

— Louis Lefebvre, étoile de cinéma.

Sûr qu'il a affaire à un petit piqué, l'agent le conduit au commissariat. On téléphone au XIV^e arrondissement pour prendre des informations dans la famille. Réponse: Lefebvre n'a pas menti et il n'est pas fou.

— Tu peux rentrer chez toi, dit le commissaire.

— J'ai pas l'sou pour prendre mon métro, réplique notre « vedette ».

Brave homme, le commissaire paye le métro.

Jean Vigo m'a montré des lettres étonnantes reçues depuis qu'il tourne *Zéro de conduite*. Ne parlons pas des mères qui toutes ont un « enfant prodige ». Voici les quatre pages « appliquées » d'une fillette de 14 ans, « bien formée pour son âge », qui lui demande de penser à elle s'il tourne un film de petites filles. « Vous savez, dit-elle, les filles savent être aussi parfaitement insupportables que les garçons ».

Sur le toit d'une maison de Saint-Cloud, par un temps de chien, Vigo me dit :

— Ce film, c'est tellement ma vie de gosse que j'ai hâte de faire autre chose. Mais je voudrais bien tout de même que ça marche... Ensuite, je tournerai un scénario de La Fouchardière, et puis un scénario de moi, une idée qui peut être amusante sur...

— Sur ?

Mais la toux lui coupe la parole.

Louis Chavance ON TOURNE L'ATALANTE

Le cinéma est le genre d'activité où l'hypocrisie, la trahison, la bassesse et la débilité mentale se donnent la plus libre carrière. On se serre la main avec un sourire qui dit haine. Les paroles d'amitié sont la monnaie courante de la rancune. Dans ce déchaînement d'ignominie, il m'est arrivé de voir surnager, sous l'effet d'une accumulation bien extraordinaire de coïncidences, des ensembles de camaraderie et de bonne foi. Il se produit toujours, dans le film le plus écœurant, que l'on trouve deux ou trois personnages dignes de sympathie, mais il est vraiment étrange qu'une troupe entière soit composée de gens à qui l'on puisse témoigner sans réserve de l'amitié. Le cas s'est pourtant présenté deux fois pour moi : la première c'était dans *L'Affaire est dans le sac*, avec les frères Prévert ; la seconde, il s'agit de *L'Atalante* et de Jean Vigo. S'il fallait, pour ce dernier film, donner la caractéristique de la manière dont s'est déroulé le travail, on devrait parler de bonne humeur. D'ailleurs, il ne s'est guère passé de jour où l'on ne se soit sérieusement engueulé. Mais voilà : on savait à qui l'on avait affaire. Dans la personnalité d'un homme il est permis de faire la part de son caractère. Le mien, par exemple, est des pires. J'espère que cela n'enlève rien à l'amitié qu'on peut me témoigner. C'est ainsi que *L'Atalante*, avec sa cargaison de querelles quotidiennes, glissait avec majesté sur une eau de profonde camaraderie.

L'Atalante c'est une péniche. Tous les personnages qui participent à l'action sont des marinières. On peut dès lors se rendre compte qu'on trouve dans ce sujet une des qualités qui doivent sortir un film de la banalité des intrigues abstraites par la cravate blanche et l'habit noir ; on y rencontre un milieu social. Tout a déjà été dit sur la désastreuse influence du théâtre. Son action la plus déplorable consiste à mon avis dans la schématisation des sentiments. Les dimensions de la scène, la pauvreté des accessoires, la « vision d'ensemble », limitent la suggestion, suppriment les détails vivants, dépouillent la jalousie, la tendresse de la forme spéciale que la passion prend dans chaque catégorie de la société. Il s'agit de considérer les événements en eux-mêmes et, pour captiver l'intérêt, de renforcer les nuances psychologiques, de souligner la progression dramatique, de ménager les effets et les coups de théâtre. *L'Atalante* se moque de la progression dramatique et l'école des « cinématographes » va frémir d'indignation. En revanche, ce film s'occupe des marinières et tient compte de leur gentillesse, de leur ruse, de leur propreté, de leur intempérance, de la simplicité confuse où se mêlent leurs sentiments dans leur univers humide et froid. Lorsque nous tournions sur les canaux des environs de Paris, les spectateurs demandaient toujours si les personnages étaient de vrais marinières.

Que l'on ne s' imagine pas un film où l'on se pencherait sur les pauvres avec l'indulgente avidité que mettent de vieux littérateurs comiques à se

plonger dans le populisme, comme dans une eau de Jouvence. Abstraction faite d'une certaine violence... ce qui fait à mes yeux le principal intérêt de ce film, ce sont des qualités poétiques. Sans doute, on emploie ce terme pour justifier les pures incontinences d'images — ce qu'il signifie pour moi, ce que je souhaite que les spectateurs retrouvent dans le film, ce sont des instants extraordinairement tristes, fatigués, sombres, froids, ou bien au contraire brûlants et tumultueux. Les mots ne viennent pas pour exprimer ma pensée — que l'on se représente un paysage de banlieue, la nuit tombe, des projecteurs vont s'allumer qui balayeront la campagne, l'eau grise du canal scintille faiblement, il tombe une pluie glaciale qui nous transit depuis des heures : la mariée, enveloppée de voiles humides, marche lentement sur la péniche au milieu de chats affolés par la peur et le froid.

Plus tard, c'est le brouillard, une brume réservée aux seuls spectateurs, mais qui se traduit pour nous par un panache de fumée jaune et blanche que le vent rabat lentement comme un immense incendie. Une autre nuit dans une gare et toujours sous les feux croisés des projecteurs, c'est une sorte d'émeute, de chasse à l'homme où après la défaillance des figurants — il est trois heures du matin — tous les collaborateurs du film participent à l'action et se font amicalement assommer. Je ne parle pas des matinées glaciales le long du canal de la Villette gelé, où le soleil est plus froid que la nuit, si ce n'est pour les opposer aux torrides après-midi du studio. On ne peut préjuger de la manière dont ces états poétiques se communiqueront aux spectateurs. Je crois pour ma part que j'ai participé au seul film où, depuis *La nuit du carrefour*, de Renoir, l'on ait cherché en France à toucher une réalité qu'aucun autre moyen d'expression ne permet d'atteindre, en maniant les éléments de la nuit, de la pluie, du froid, qui jouent un rôle plus important dans la vie de la majorité des hommes, que les jeux fatigués de l'ambition ou de l'amour.

Je n'ai nommé aucun des collaborateurs de ce film parce qu'il aurait fallu les citer tous — qu'on me permette de consacrer un mot aux interprètes. Dita Parlo reste célèbre dans le monde entier pour ces débuts retentissants qu'elle fit à la fin du cinéma muet dans des films comme *Le chant du prisonnier* et *la Mélodie du cœur*. Bien peu de films parlants qu'elle interpréta en Allemagne sont parvenus jusqu'à nous. Sa nouvelle personnalité est une surprise que deux œuvres simultanées, *Races*, de Kirsanoff, et *L'Atalante*, de Jean Vigo vont présenter au public. Je ne dirai rien de Michel Simon si ce n'est que sa création d'un vieux marinier égale, si elle ne surpasse pas, son meilleur rôle qui est, à mon avis, celui qu'il composa pour *La Chienne*. Mais il est indispensable de souligner tout particulièrement les révélations de ce film que sont deux jeunes acteurs, Jean Dasté et Gilles Margaritis. Le premier, ancien compagnon des Quinze, possède une richesse de sentiments qui font de lui un acteur « unique » par ses possibilités dans le cinéma français. Le second, qui fait ses débuts dans ce film, mêle à de curieuses aptitudes comiques les ressources de l'acrobatie. Nous n'avons pas seulement trouvé des interprètes, mais des amis.

Je n'ai rien dit de ce qui se passait dans *L'Atalante*. Ce n'est pas pour conseiller habilement qu'on aille s'en rendre compte par soi-même, mais, et l'on voudra bien m'en excuser, parce que m'attendent impatiemment la salle de projection et la table de montage.

1940

Siegfried Kracauer L'OBJECTIVITE DE VIGO

La méthode de composition même de Jean Vigo révèle des rapports neufs avec l'écran: ses scénarios ne sont pas des constructions classiques hermétiquement closes, conçues pour créer le suspense d'elles-mêmes; ils sont plutôt légers, lâchements tissés, et pas du tout nécessaires. Le scénario de *L'Atalante* ne pourrait être plus simple...

L'accent est mis sur de nombreux petits incidents isolés, chacun plus lourd de suspense que ce banal sujet en lui-même. Ces petits incidents composent le thème sans pour cela en dépendre pour leur structure et leur signification. Le début au cours duquel Jean et Juliette s'avancent, endimanchés, comme des étrangers, en silence et côte à côte, à travers la forêt, le champ et la plage loin devant les invités, ce début est un parfait morceau de poème. En enfilant ses épisodes comme des perles, Vigo accorde une signification esthétique à un fait technique — il rend la bande de celluloid virtuellement infinie et pouvant être arrêtée n'importe quand.

Mais Vigo tire des conclusions plus importantes du fait que la caméra ne distingue pas les hommes des objets, la nature animée de la nature inanimée. Il montre à nu les composantes matérielles des processus mentaux, comme si tous deux participaient à une chevauchée magique. A une secousse, nous sentons — avec quelle force! — les brumes de la rivière, les avenues d'arbres, les fermes isolées et comment les rapports d'un marin envers une ville sont déterminés par le fait que du niveau de l'eau les maisons semblent penchées sur le quai. D'autres réalisateurs ont identifié les objets à des complices silencieux de nos pensées et de nos sensations. Mais Vigo va encore plus loin. Au lieu de simplement révéler le rôle que les objets peuvent jouer en conditionnant l'esprit, il s'attarde à des situations dans lesquelles leur influence prédomine, et il va ainsi aux limites des possibilités de la caméra. Et puisque une conscience intellectuelle grandissante tend à réduire le pouvoir des objets sur l'esprit, il choisit logiquement des gens qui sont profondément enracinés dans le monde matériel pour incarner les personnages principaux de ses deux longs métrages.

De jeunes garçons en sont les héros. Au début du film deux d'entre eux rejoignent leur pension un soir dans un wagon de 3^e classe; c'est comme s'ils étaient livrés à eux-mêmes dans un véhicule qui se fond imperceptiblement avec leurs rêves. Nous voyons des jambes d'homme sur un banc, puis sur l'autre banc, la moitié supérieure d'un voyageur traité en objet inanimé, accroît l'impression d'isolement du monde, impression déjà donnée par la fumée qui cache la fenêtre. La division du comportement réside quelque peu à l'oblique dans l'image, angle qui suggère le fait que la

séquence entière ne peut être située dans un espace et un temps réels. L'aventure du voyage entraîne les deux garçons à faire des farces. Ils extirpent des profondeurs de leurs poches, tour à tour une spirale avec une petite balle, une flûte, des ballons ratatinés que gonfle le plus jeune, et finalement des cigares d'un mètre de long. Filmés en contre-plongée, ils semblent s'écraser en raccourci tandis que la fumée de la locomotive se fond avec celle des cigares, et que dans la brume les ballons vont et viennent et se balancent devant la pâleur de ces visages. C'est exactement comme si tous deux participaient à une chevauchée magique. A une secousse, le dormeur tombe. « Il est mort » crie l'un des garçons effrayé. Les ballons lâchés autour d'eux, ils descendent du train; nous lisons sur une pancarte: « Non fumeurs » et immédiatement le wagon de rêve se change en un banal compartiment de chemin de fer.

Tandis que les objets de *Zéro de conduite* participent au jeu de l'enfance ou à l'occasion font peur aux garçons, ce sont des fétiches dans *L'Atalante*. En tant que tels, ils investissent le père Jules. La création de Michel Simon se range parmi les plus grands personnages inventés à l'écran. Le vieillard, ancien marin, prend soin de « L'Atalante » en compagnie de son accordéon, d'innombrables chats, et d'un simple d'esprit. Grommelant pour lui-même, il fait les cent pas entre la roue et la cabine dans une sorte de brume — ne faisant tellement qu'un avec « L'Atalante » qu'il semble taillé dans ses planches. Tout ce qui le touche est action physique, qu'il ne ressent pas consciemment cependant, mais qu'il traduit immédiatement en actions similaires. Jean soulève Juliette avec qui il est debout dos à dos: témoin de cette scène amoureuse, le père Jules commence à s'occuper d'une lanterne magique. Juliette lui essaye le manteau qu'elle coud: cela le conduit à imiter une danse du ventre africaine, et puisque pour lui l'Afrique n'est pas loin de Saint-Sébastien, il se sert du même manteau comme d'une étoffe rouge pour travailler un taureau imaginaire. Il ne se souvient pas des faits mais il les reproduit en suivant certains indices.

Au lieu d'user des objets à sa disposition, il est devenu leur bien. Le charme magique qu'ils détiennent pour lui est révélé dans la scène extraordinaire au cours de laquelle le père Jules montre à Juliette tous ses souvenirs de voyage. La pile de trésors qui encombrant sa cabine est décrite de façon telle que nous sentons qu'ils l'ont littéralement envahie. Pour donner cette impression, Vigo cadre les objets de différents points de vue et à de nombreux niveaux sans jamais expliciter leur relation spatiale — il n'y a que des plans moyens et des gros plans, rendus nécessaires par l'étroitesse de la cabine. Le réveil, la boîte à musique, la photo de Jules jeune entre deux femmes vêtues de lamé, la défense d'éléphant, et tout le bric-à-brac émergeant petit à petit, forment un réseau inextricable, constamment ajouté à des parties de son corps: bras, tatouages du dos, visage. Cette présentation fragmentaire rend précisément sa soumission complète envers les raretés qui l'entourent: on peut aussi l'inférer du fait qu'il conserve dans de l'alcool les mains d'un ami mort. Les idoles, de leur côté, montrent triomphalement leur pouvoir inhérent. A la tête de leur défilé, Vigo place une poupée qui, mise en marche par le père Jules, dirige comme un chef d'orchestre la musique mécanique d'un spectacle de marionnettes. La vie magique de la poupée se transmet aux curieux objets qui suivent la parade.

... Dans *Zéro de conduite*, la satire sociale se manifestait encore, et peut-être que Jean Vigo s'est adonné à la magie des objets et des sombres instincts dans *L'Atalante* pour continuer avec plus de science et plus complètement une tâche de démystification.

Pierre Bost **ZÉRO DE CONDUITE**

On présente enfin au public *Zéro de conduite*, de Jean Vigo, film célèbre et inconnu. L'œuvre date de plus de dix ans, elle fut interdite par la censure dès sa naissance, et depuis ce jour, les amis de Jean Vigo et du cinéma, qui se trouvaient être aussi les ennemis de la censure, se montraient le film en cachette et en parlaient beaucoup.

Nous avons raison d'en parler. Maintenant, tout le monde peut le voir. Je ne dirai pas que la bataille soit gagnée, d'abord parce qu'il est trop tard: Jean Vigo est mort à vingt-neuf ans, après une carrière difficile, qui ne fut guère soutenue que par l'amitié, ce qui ne suffit pas au cinéma. Ensuite parce qu'on ne juge pas bien un film vieux de dix ans (la copie est, semble-t-il, imparfaite et incomplète), et surtout parce que nous ne saurons jamais ce que Jean Vigo aurait fait par la suite, les bénéfices et les leçons qu'il aurait tirés de sa propre victoire. Mais, justement, dans *Zéro de conduite*, ce qui est le plus émouvant, c'est peut-être, mieux encore que l'œuvre elle-même, mieux encore que cette découverte d'un passé, l'image d'un avenir qui ne s'est pas réalisé.

L'avenir de Jean Vigo, d'abord. On l'a dit cent fois: il était l'un des mieux doués parmi les metteurs en scène de son âge, et il aurait bien fini par trouver les commanditaires et le public qu'ont trouvés les autres. Mais aussi, dans une certaine mesure, l'avenir du cinéma français. Un homme comme Jean Vigo eût été utile à tout le monde, et justement parce qu'il était lui-même. Déjà, dans son premier film, un documentaire: *A propos de Nice*, il prouvait, dès le titre même, qu'il savait non seulement voir mais montrer, c'est-à-dire interpréter. *Zéro de conduite* en apporte la preuve: ce film, qui se déroule dans un internat de jeunes garçons, est presque, lui aussi, un documentaire, mais vivant, riche, chargé de sens, lourd d'amertume et d'ironie. La censure ne s'y est pas trompée: elle ne tolère que la satire souriante, anodine, c'est-à-dire, finalement, un peu complice. Or *Zéro de conduite* est un film brusque, sans politesse, et qui passe, sans avertir, de l'aimable à l'acérbe. C'est le ton que déteste le plus la censure: elle aime bien le tout rose et elle accepte le tout noir; dans ces couleurs-là, on sait à qui on a affaire. Tandis que, devant ces auteurs qui font rire d'un rire un peu trouble, la censure s'inquiète, elle flaire des idées de derrière la tête. Et elle a raison. Elle n'est pas si bête qu'elle en a l'air, la censure. On peut même soutenir qu'elle ne se trompe jamais.

Zéro de conduite nous montre de jeunes enfants et leurs maîtres. Les enfants font les mêmes gestes, trament les mêmes complots et sont aussi bêtes que tous les galopins de tous les collèges. Leur principal et leurs professeurs ne sont pas non plus des êtres féroces, ni sadiques; les caricatures, ici, ne sont pas poussées plus au noir que tant d'autres... Et pourtant, il y a à travers tout le film un ton insolite, une dureté dans l'ironie, une lucidité découragée qui font un film très différent de toutes les autres histoires de collège. Ce n'est pas parce que les gamins se révoltent, ce n'est même pas parce qu'ils viennent chahuter, pendant la fête du collège, le principal, le préfet et l'abbé, que ce film a été interdit. On en a vu bien d'autres. Ce n'est pas même à cause de telle ou telle image: non; rien n'est violent dans ce film; rien n'est vraiment cruel. C'est à cause de l'auteur; non pas de Jean Vigo personnellement et nommé, mais parce que derrière ce récit il y a un homme qui pense à quelque chose, au delà de ses images. Ce n'est pas fréquent. Et cela fait toujours un peu peur.

En cela, il faut avouer que le public n'est jamais très loin de la censure. *Zéro de conduite* l'amuse, l'attire, mais aussi le déroute, l'inquiète.

C'est la seule erreur de ce film, qu'il ne fait comme on dit, aucune concession, sinon peut-être à une certaine esthétique dont le principe essentiel est de n'en faire aucune. Il n'est pas fait pour le public, ce qui est bon; mais il est fait un peu contre lui, ce qui est toujours dangereux.

Et puis, cela dit, *Zéro de conduite* est un film ravissant. Ne croyez pas à un film noir. Gai, au contraire, avec des gags éclatants, une incroyable et fourmillante richesse d'invention, ce qui est si rare en France. Trop souvent, pour souligner la qualité d'une œuvre inconnue, sinon méconnue, on croit devoir insister sur ses intentions, sur ses arrière-plans; et je tombe peut-être, moi-même, dans ce travers. Mais non. *Zéro de conduite* est un film charmant comme sont charmants tous les souvenirs d'enfance, même tristes. Les enfants n'y sont pas « mignons tout plein », mais vrais et directs, bourrés de défauts et de vertus, comme tous les enfants. On connaît peu d'œuvres sur la jeunesse qui réussissent aussi bien à émouvoir sans chercher à attendrir. *Emile et les détectives*, de Gerhardt Lamprecht, est de la même année, sauf erreur. Encore est-il beaucoup plus imprégné d'une gentillesse un peu suspecte. Par la suite, les Américains ont travaillé la question des films d'enfants, et fort bien, dans leur style à eux. En France, on n'a jamais trouvé le vrai ton de la littérature enfantine. Jacques Darroy, dans *La Guerre des gosses*, Louis Daquin dans *Nous les gosses*, sont intelligents, sensibles et justes; mais encore rattachés à des traditions littéraires. Jean Vigo est moins adroit mais plus direct, et surtout il prend les enfants dans leur vie de chaque instant, et non pas dans leurs récréations. Dans leur vie intérieure surtout.

Je ne dis rien de la mise en scène, quoiqu'il y ait beaucoup à en dire: on remarquera avec quelle aisance Jean Vigo, dans des plans vastes, où jouent de nombreux personnages, sait montrer exactement le geste, le détail, qui doivent être vus. C'est d'une sûreté admirable. Mais il faut bien dire un mot d'un certain sens poétique (le mot a été galvaudé) qui éclate soudain, et qui trouble presque, comme cette scène de la révolte au dortoir, où soudain le ralenti intervient pour transfigurer tous ces gamins en chemise, et fait paraître une procession de petits anges à la fois charmants et bouffons. On ne sait s'il faut rire ou y aller de sa larme. C'est ce qu'on appelle être ému.

On est souvent ému. Et jusque dans les passages qui semblent d'abord purement comiques, comme cette scène étrange où le petit pion si gentil s'essaie en secret à marcher comme Charlot... Ce gag ne vient pas par hasard. L'influence de Chaplin est évidente et avouée; celle de René Clair est visible aussi, mais sans doute, moins acceptée. Jean Vigo, tout jeune, avait des maîtres, et pourquoi non? Sa personnalité, comme il arrive toujours, n'en était que mieux affirmée. Il inventait quelque chose.

Depuis, nous avons vu fleurir et non pas seulement au cinéma, cet humour ironique, un peu âcre, ému et sarcastique, ce rire très franc et qui se casse. C'est presque devenu un procédé et naturellement les moyens techniques de cet art là ont été mis au point. Mais *Zéro de conduite*, film secret et important, est à l'origine de tout cela.

J'avais tort de dire que Jean Vigo n'avait pas eu son avenir. Il l'a maintenant. Son avenir, c'est le passé des autres.

James Agee **ZÉRO DE CONDUITE ET L'ATALANTE**

Zéro de conduite est un film de 40 minutes sur un internat de garçons en France. Il m'est pénible d'imaginer quelqu'un de curieux et d'intelligent qui manquerait de s'y intéresser, car c'est l'un des films les plus « visuellement éloquents » et aventureux que j'aie vus. Mais une appréciation globale dépend davantage peut-être du hasard personnel. Il se trouve que je partage avec Vigo un grand nombre de ses obsessions particulières (la liberté contre l'autorité...) et je peux le penser très clairement — comme il le fait — en termes d'enfants et de professeur dans une école. Ainsi l'esprit de ce film, sa violence et sa gaieté, l'absence totale de diagnostic et de solution constructive, l'énorme force libératrice de son quasi-nihilisme, son humour, son caractère direct, sa gentillesse, sa culpabilité et ses déguisements sont à mes yeux révolutionnaires de la façon la plus satisfaisante qui soit.

À la première vision, de toute façon, le film est vraiment étonnant même si vous ne comprenez guère son but essentiel; mais si vous le connaissez et l'acceptez, l'étonnement devient partie intégrante du poème, et de votre plaisir. Il me semble que Vigo va plus loin en psychologie que la plupart des metteurs en scène; il ne s'inquiète pas de transitions entre la réalité objective et subjective, le fantastique et le subconscient, il mélange les styles comme les trucs de la caméra, aussi soudainement qu'il le trouve bon — usant toujours, pour autant que j'aie pu voir, du bon style au bon moment, et toujours avec force, charme et originalité. Je crois qu'il voulait surtout insister sur le fait que ces différents niveaux de la réalité sont de valeur égale, et qu'ils interfèrent; et j'accepterais cela esthétiquement pour l'enrichissement de la perception poétique, pour la métaphore et l'idée d'ensemble, même si je n'étais pas d'accord intellectuellement pour les détails.

Un œil sans « préjugés » pourrait comprendre un traitement si complexe aussi naturellement qu'on apprend à relier les dissemblances qui font le vocabulaire de base des films conventionnels, ceci au niveau le plus simple de *Zéro de conduite*. La plupart des films, et des meilleurs, ont été faits avec timidité et d'énormes handicaps, avec des fragments de l'alphabet cinématographique qui était formé en majeure partie et « fixé » autour de 1925. Vigo est loin d'être non conventionnel, et ceci d'une manière importante; il crée tout simplement une grande partie du reste de l'alphabet. En cela il est allé aussi loin, je crois, que Eisenstein ou Dovjénko — dans une direction très différente, bien sûr, et une grande partie de ce qu'il a fait dans ce film, si audacieux que ce soit, devrait être envisagée moins comme une expérience inévitable que comme la conquête du terrain sur lequel un travail ultérieur pourrait avoir lieu. Comme s'il avait inventé la roue...

Les enfants dans *Zéro de conduite* sont vus tels qu'ils se voient entre eux; le public est l'un d'eux. Bien qu'ils soient montrés de la façon la plus dure, la plus heureuse que j'aie vu dans un film, en un sens ils sont idéalisés. Ils ont la dangereuse et lointaine beauté des jeunes animaux de proie; tandis que certains des écoliers que j'ai connus jouaient petit, flagornaient lourdement dès leur bas-âge, — déjà membres de Facultés. J'aurais souhaité les voir dans cette variété, bien que cela ait compliqué l'adoration de Vigo pour l'enfance et sa furie d'anarchiste. Les professeurs cependant, sont parfaits. Vus tels que les élèves les voient ou voudraient les voir, ce sont des chefs-d'œuvre de caricatures essentiellement féroces, l'un froidement composé, l'autre avec les hyperboles de l'admiration. Le professeur sympathisant qui

les pousse à la révolte est une sorte de copie adoucie de Chaplin; un autre abrégé du raté inspiré rappelle Groucho Marx ou mieux encore, un homard marchant sur le bout des pattes et déguisé en entrepreneur des Pompes Funèbres; le directeur piaillé: c'est un nain pompeux et malaisant.

Il y a tant de scènes excellentes que je ne peux qu'en nommer quelques-unes: le début, fait de silence et de mystère, au cours duquel les deux garçons célèbrent la plus belle magie blanche que j'aie jamais vue, avec des jouets, des tours, et des suggestions de concours de vice; une capture et un arrêt du temps le dimanche, sur le tapis du bureau directorial; une rixe et une procession au dortoir, l'un des professeurs crucifié à son lit sous une tempête de plumes d'oreillers, le tout filmé au ralenti, ce qui combine les rituels catholique et primitif en une image de joie triomphale jamais égalée au cinéma, que je sache, si ce n'est dans les bandes d'actualités sur la libération de Paris. Vigo fait aussi quelques belles choses, avec un mouvement « diminué » plutôt que ralenti; et dans les décors dépouillés, rares, les moments d'action purement naturaliste sont nets et purs comme des affleurements de roche...

Zéro de conduite est l'un des rares grands poèmes cinématographiques: c'est un film qui crée son propre monde librement et sûrement, du début à la fin et de l'intérieur vers l'extérieur. *L'Atalante*, dans l'ensemble, est plutôt l'intériorisation. C'est très bon, c'est par moments de la grande poésie appliquée à de la prose assez bonne; c'est un grand talent qui essaye, je crois, de s'appliquer autant que possible, conventionnellement et commercialement.

Le thème, adopté plutôt qu'inventé par Vigo, pourrait presque être l'un de ces soi-disant sujets simples, terrestres et sophistiqués que de nombreux cinéastes français manient avec bonheur, pour le grand plaisir d'Américains cultivés méprisant Vigo; la vie sexuelle d'un marinier jaloux et sa rétive fiancée campagnarde; une péniche claustrophobe baptisée avec ironie, voguant au long de la Seine; deux flirts étranges; une séparation, des retrouvailles. Mais l'art de Vigo trahit les films français classiques et les révèle pour ce qu'ils sont, des exercices de style élégants et distingués. L'atmosphère qui est si joliment rendue dans des films ultérieurs n'y est pas jolie, mais grave et pincée, envahissante. L'usage habile et fréquent des accessoires dans les films français n'est pas ici une tendre exhibition de naïfs colifichets mais un solide fond d'objets, passionnément (mais non mystiquement) respectés pour ce qu'ils sont, et ce qu'ils signifient pour leurs propriétaires.

Dans ses meilleurs moments *L'Atalante* est plus riche de sensualité et plus beau que *Zéro de conduite*. En dépit des copies quelque peu endommagées, il est clair que le travail de Boris Kaufman dans les deux films aurait pu faire l'objet d'un article à lui seul — et une fois par hasard, l'image se résoud dans la poésie étrangement majestueuse, à demi-folle, de Vigo. Le cortège nuptial de l'église à la péniche, qui ouvre le film, est un grand passage abandonné, pitoyable, cruellement drôle, sinistre et glacial. Dita Parlo dans le rôle de la mariée est à mon sens l'incarnation la plus parfaite de valeurs sexuelles inconscientes; le colporteur avec qui elle flirte est un curieux clown mâtiné de gibier de potence, et Michel Simon, en gâteux avant l'âge, réalise une merveilleuse figure poétique, Caliban du xx^e siècle. Vigo avait plus d'expérience technique quand il réalisa *L'Atalante*, et ce film montre d'aussi grands dons que ceux de *Zéro de conduite*. Mais malgré toutes ses qualités *L'Atalante* évoque la lutte d'un fou dans une camisole de force; tandis que dans *Zéro de conduite*, il a ses coudées franches, et il s'avère qu'il n'est dangereux que pour le monde qui devrait être détruit.

Il est évident que Vigo a beaucoup emprunté aux films allemands des années 20, de Clair à Chaplin, et aux bouillonnements créateurs de Paris à l'époque. Avec des préjugés, on pourrait confondre son œuvre avec le triste courant de l'avant-garde; plusieurs l'ont fait, parmi lesquels certains que d'ordinaire j'estime. Mais Vigo n'était pas plus un avant-gardiste de pacotille qu'un maquereau d'Hollywood; c'était l'un des très rares vrais créateurs de cinéma. Personne n'a approché de son habileté à manier la réalité, la conscience et le temps dans *Zéro de conduite*, personne n'a excellé comme lui à communiquer les émotions, les sensations, le monde inanimé et leurs interférences; et je n'ai pas trouvé — sauf dans le meilleur de quelques maîtres — une souplesse, une richesse, et une pureté de passion créatrice égales aux siennes dans ces deux films.

Glauco Viazzi **A PROPOS DE JEAN VIGO**

... Dans un cinéma dont les œuvres marquantes ont nom *La Bataille* ou *La Dame de chez Maxim's*, Jean Vigo était « condamné dès sa naissance », car il opposait à tout cela l'amertume d'une vie en butte à l'hostilité et au mépris. À une société sans sexe et sans amour il opposait un amour pour les hommes et le monde d'une fraîcheur spontanée, violente et populaire. Aux compromis, aux renoncements, aux limitations, il opposait une revendication de liberté qui n'était que bien rarement de l'infantilisme extrémiste et le plus souvent un engagement total, naturel et conscient à la fois. Si bien que s'il était, d'une part, « condamné dès sa naissance », d'un certain point de vue il ne l'était nullement, car il ne se bornait pas à revendiquer la liberté: par son travail il réalisait concrètement sa revendication. À la différence des faux révolutionnaires, surréalistes ou extrémistes, il n'« exprimait pas la révolte, il la « réalisait ». Vigo était un anarchiste conséquent. C'est dire qu'il était non-anarchiste au sens historique du mot. L'abstraction idéologique, l'utopisme et l'opportunisme des anarchistes historiques lui étaient totalement étrangers. Sa liberté était une liberté face au monde, en fonction de la société, de la nature et des choses; et c'est précisément parce qu'il faisait corps avec la société, la nature, les choses qu'on ne trouve jamais chez lui cette attitude, pleine de complaisance « gauchiste », de l'irrespect gratuit, de la provocation exhibitionniste qui, chez presque tous les anarchistes bloque les voies de la communication avec le monde, de l'amour des hommes.

Un anarchiste, au sens historique du mot, se serait arrêté dans *Zéro de conduite* à l'instant où le pion humilié et offensé s'est libéré dans un « Monsieur le Directeur je vous dis merde! » bouleversé et irrité. Vigo a continué à tourner jusqu'à l'accomplissement de la révolte, pour atteindre dans *L'Atalante* à l'amour très doux, très accompli de Juliette et de Jean. Exactement comme Rimbaud qui après avoir écrit sur le mur des églises « Merde à Dieu », s'écriait « Un pas de toi, c'est la levée des nouveaux hommes et leur « en marche... ».

Chez Vigo l'image naît au contact des choses et s'inclut dans un rythme qui est la nature même des faits. Parce qu'il n'accordait aucun crédit à ce qui était détaché de son être, Vigo se réalisait, dans les moments les plus parfaits de *L'Atalante*, comme homme nouveau, comme un homme qui découvre le monde dans sa pleine mesure, les hommes dans leur totalité. Désormais il est un homme hors des écoles, des chapelles, des apprentissages, des influences stylistiques, des complaisances « artistiques »: il fait du

cinéma avec la fatalité spontanée avec laquelle il aurait accompli n'importe quelle autre fonction organique. Le film naît entre ses mains comme polémique et comme poésie sans que son auteur se détache de lui un seul instant. L'image jaillit des choses, fait corps avec elles. Vigo ne se place plus face au monde pour l'observer, le transposer, l'exprimer, le juger, le traduire ou l'inventer abstraitement: il est à l'intérieur de ce monde. On ne réussit pas à se le représenter spéculant sur les chances de réussite (surtout pas aux fins de ce qu'il voulait dire) ou étudiant un effet, le prévoyant, le savourant à l'avance pour ensuite le mesurer, le négocier, caméra en main. Qu'il n'ait jamais marchandé, triché, surtout avec lui-même, cela est démontré par l'extraordinaire abondance avec laquelle affluent dans ses images ses contradictions, ses qualités et ses défauts, ses dons et ses faiblesses. Vigo savait que pour résoudre ses contradictions, surmonter défauts et faiblesses il faut qu'elles affleurent en cours d'expérience, au cours même du travail. S'il avait voulu exercer une autocritique *a priori*, il serait tombé dans une recherche spasmodique, abstraite et formelle de la perfection. Rares sont les metteurs en scène français qui ont possédé à ce point cette capacité d'abandon, d'expression, qui aient atteint comme lui à la découverte concrète, objective d'un monde qui, par le fait qu'il est aussi découvert, devient invention.

1950

Henri Storck **NAISSANCE DE ZERO DE CONDUITE**

Lorsque, le 28 juillet 1932, Vigo s'acheminait, en compagnie de Storck, vers la place du Palais-Bourbon où Nounez l'attendait dans son bureau pour un premier rendez-vous, il était plutôt sceptique. Il ne savait pas grand'chose ni de Nounez ni des raisons précises pour lesquelles il avait été convoqué, mais il était déjà désabusé de tout ce qui touchait les producteurs français de cinéma à cette époque. Le dernier qu'il avait vu et à qui il avait proposé une adaptation des « Oiseaux » d'Aristophane, lui avait répondu sévèrement : « Surtout pas de documentaire ».

Nounez connaissait l'enfance de Jean et, adulte en 1917, il se souvenait parfaitement de l'affaire du Bonnet Rouge et de la fin tragique d'Almeryda. Il fut tout de suite séduit par le côté douloureux et nostalgique qu'il crut discerner chez Vigo, complété par une spiritualité très développée, qui ne s'attachait ni à la haine ni à la rancune. Il traita bientôt Vigo d'une façon paternelle et pleine de tact. Vigo était surpris et enchanté de trouver quelqu'un de « très sympathique », qui aimait le bon cinéma et qui surtout était disposé à lui donner des possibilités de travail. Vigo lui exposa quelques-unes des idées qu'il chérissait depuis longtemps : un film sur les enfants au collège, puisé dans ses propres souvenirs, un autre sur le bain basé sur l'expérience de l'ancien anarchiste Eugène Dieudonné. Nounez de son côté lui parla de l'adaptation au cinéma de quelques-uns des ouvrages de Georges de la Fouchardière, d'un film sur la Camargue et ses chevaux, et d'une idée personnelle de scénario qui pouvait faire un film sur l'honnêteté bourgeoise. En tout cas, rien ne fut décidé et moins encore signé ce jour-là, mais en principe, on retint le film sur la Camargue et celui sur les enfants au collège. L'entretien avait duré plus d'une heure. Vigo en sortit plein de feu. Il vint retrouver Storck qui l'attendait dans un café et, ensemble, ils commencèrent le travail sur le champ, allant visiter, pour s'enquérir des prix de location et de la qualité du matériel, les studios Photone à Neuilly et le studio Taponier, rue de la Paix.

Pendant le mois d'août, Vigo se documenta sur la Camargue et écrivit un projet de scénario qu'il voulait soumettre à Nounez. Il aborda ce projet en premier parce qu'il était nouveau pour lui. En ce qui concerne le film sur les enfants, il l'avait mentalement travaillé depuis longtemps déjà, bien qu'il n'eût pas encore couché sur le papier une seule ligne du scénario, ni même noté aucune idée cinématographique le concernant. Mais les affaires traînaient et ce fut seulement vers la deuxième quinzaine d'octobre que les projets de Nounez commencèrent à vraiment prendre forme avec le choix, pour débiter, du film sur la Camargue. Selon le plan de production, il s'agissait d'un documentaire romancé de 1.200 mètres sans acteurs professionnels. On devait naturellement tourner sur place. D'ailleurs une des raisons déterminantes du choix avait été la difficulté de trouver des studios libres pendant les prochaines semaines. Bien qu'à la fin d'octobre rien ne

fut encore signé, Vigo se préparait pour un premier séjour en Camargue au début de novembre. Il devait ensuite revenir à Paris pour la mise au point finale du scénario et son découpage, puis repartir avec Riéra et Kaufman, pour les prises de vues qui devaient durer six semaines : de la mi-décembre à la fin janvier. En attendant, Vigo, pour se familiariser avec le sujet, allait chaque matin faire de l'équitation à Maisons-Laffite. « Ah ! que ne me vois-tu dompter le pur-sang ! » écrivait-il à Storck.

Avant la fin d'octobre, sans que nous en sachions les raisons, le projet était abandonné et, dès le début de novembre, Vigo revient à sa chère idée de film sur les enfants qui avait plu à Nounez. En même temps, il rédigeait le devis, en le détaillant comme un débutant. Ses amis lui reprochaient d'avoir laissé le devis chez Nounez sans être allé le voir ni l'avoir réclamé pendant huit jours, et trouvaient qu'il était trop gentleman, trop dix-huitième siècle en affaires, plein de scrupules excessifs. Mais Nounez s'était entendu en principe avec la maison Gaumont pour utiliser ses studios et l'atmosphère était à l'optimisme. Vigo, le 4 novembre, réunissait ses amis à l'occasion de l'anniversaire de Lydou, autour de tartines de caviar et de maquereau fumé, et l'on fêta les bonnes perspectives avec des danses, des chants et, le lendemain, un mal de tête général. Mais Vigo n'avait toujours pas présenté son projet de scénario à Nounez et, vers le début de décembre, ses amis et lui-même étaient inquiets. Vigo dut finalement lui soumettre le scénario des *Cancres*, c'est le nom qu'il avait provisoirement choisi, le lundi 12, et une fois de plus, on fêta bruyamment l'événement la veille, et cette fois, chez Riéra.

Après avoir donné son accord sur le scénario et garanti au réalisateur une entière liberté dans les limites d'un budget modeste (moins de deux cent mille francs), Nounez informait Vigo que les studios Gaumont seraient à sa disposition pendant environ une semaine, à partir du 24 décembre.

Vigo, pour son scénario, avait puisé d'abord dans ses propres souvenirs portant sur sept ans d'internat passés à Nîmes, à Millau et à Chartres et surtout sur les cinq années passées au collège de cette seconde ville aveyronnaise. Mais il devait bientôt élargir cette base initiale d'inspiration avec les souvenirs d'école qu'à sa demande lui racontent ses amis et collaborateurs. En outre, dans la première phase de son travail, on notait au moins une influence littéraire visible, celle du « Grand Meaulnes ». Le grenier du collège tient alors une grande place dans l'action et les enfants rebelles veulent le transformer en leur « domaine ». Dans le « synopsis » du projet, les enfants déclarent avec emphase : « S'il nous faut être prisonniers, du moins choisissons notre prison et créons-là du plaisir et de la joie, au point de vouloir y demeurer toute notre vie ». Dans la version de la présentation définitive du scénario et surtout dans le film, le côté « Grand Meaulnes » sera singulièrement atténué ; mais à un certain moment, Vigo y tenait beaucoup, et, plus tard, il dira : « Comment ai-je osé, devenu homme, courir tout seul, sans les camarades de jeux et d'études, les sentiers des Grands Meaulnes ? ».

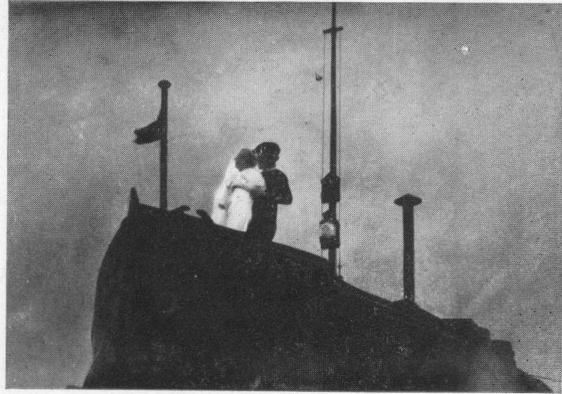
Tout de suite après l'avoir présenté à Nounez, Vigo s'est employé à faire subir au scénario les premières amputations massives rendues nécessaires par l'insuffisance de métrage et de temps de studio qu'il allait avoir à sa disposition. Il a commencé par supprimer un montage synthétisant la vie du collège et qui tendait à montrer, rythmé, par des claquements de mains, des roulements de tambours et les mots « consignés dimanche », la spontanéité de l'enfant sans cesse contrariée. Le passage devait être rapide, traité d'une façon amusante et devrait rompre pour les spectateurs la suite chronologique des faits, antérieurs et postérieurs. Dans toute cette partie, Vigo devait sacrifier au goût du truquage, étape caractéristique — aussi bien sur le plan de

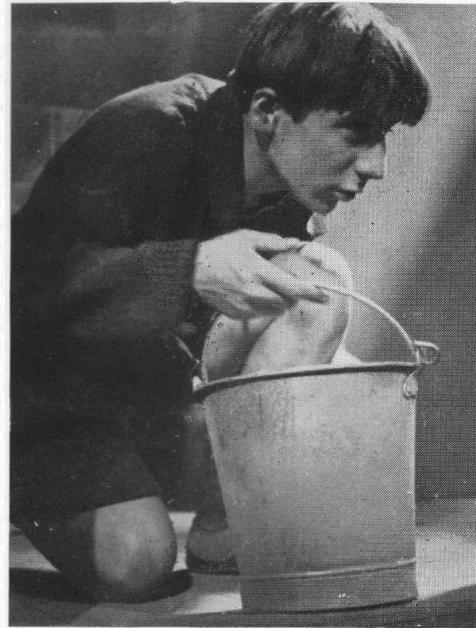
l'histoire du cinéma que sur celui du développement individuel — de la période « découverte du cinéma ». Pour Vigo, cependant, ces exercices ne seront jamais gratuits mais toujours conditionnés par une recherche précise d'expression ou de poésie. Les enfants, par exemple, s'élançant dans la cour. Soudain, un claquement de mains, et arrêt de l'image qui persiste quelques instants sur l'écran, telle une photographie inanimée. Les enfants qui jouaient, couraient, demeurent, leur élan brisé, dans un équilibre instable et une attitude pénible et drôle. Les enfants, à un autre moment, marchent vers l'appareil. Ils en arrivent à chanter. Soudain, c'est l'arrêt de l'image en même temps que du chant, toutes les bouches ouvertes sur une note aiguë tenue pendant quelques secondes. La scène où les enfants arrivent sur l'appareil en chantant est tournée à l'envers. La voix sévère: « consigné dimanche ». Les élèves sont attirés violemment en arrière — une porte se referme sur eux. Une petite ritournelle de flûte: c'était le commentaire final.

Vigo a profité de l'obligation où il était de revoir son scénario pour y faire quelques remaniements dictés par des scrupules. Dans les premières versions, il avait beaucoup accentué la malice avec laquelle l'administration du collège interprétait le comportement des enfants, surtout l'amitié entre Tabard et Bruel. La connaissance de la navrante enfance de son père, Almereyda, et de sa propre et douloureuse expérience avait donné à Jean Vigo une extrême sensibilité à tout ce qui touche l'enfance. A la tendresse, dénuée de toute sensiblerie, il ajoutait un fort sentiment de respect pour l'enfant. Il a laissé à l'administration du collège, tout l'esprit tâtillon et même équivoque, mais en ce qui concerne les enfants, il a décidé de ne pas tourner, ou de couper après les avoir tournées, toutes les séquences qui auraient pu faire naître, si furtivement que ce soit, une pensée louche chez le spectateur. Telle une scène où les deux enfants sont surpris par le surveillant dans le dortoir, s'amusant à mâcher un même chewing-gum unissant leurs deux bouches. Vigo a même exagéré en coupant, par exemple, la scène où les pensionnaires, le matin, se lavent au lavabo. Tous sont en bras de chemise; l'un deux, pour mieux se laver, a le torse nu. Le surveillant général surgit, se précipite avec une couverture sur l'élève au buste nu et hurle: « Vous n'avez pas honte, malheureux! ». La scène était bonne et tout l'odieux retombait sur l'administration du collège. Vigo l'a cependant coupée parce que l'enfant ne réagissait pas contre l'insolence de l'adulte, comme le fera un autre en disant un gros mot au professeur dans une séquence qui restera une des scènes centrales du film.

Ce n'est pas seulement sur le terrain des mœurs que la vigilance de Vigo s'exerçait. Comme le jeune Almereyda, aux temps héroïques de l'anarchie, arrêta, jugeait et châtiât une « casserole », les enfants comploteurs du collège exécutent un soir un « cafard » dans le dortoir. Mais Vigo n'a pas voulu salir un enfant et a coupé la séquence. Deux adultes, parlant des enfants, employaient d'abord l'expression « sales gosses ». En premier lieu, l'employé des chemins de fer en fermant les portes des wagons, au début du film. Le plan est resté dans la version définitive, mais l'expression blessante a été supprimée. Dans une autre séquence, qui n'a pas été gardée, une marchande de bric-à-brac, à qui le surveillant Huguette fait la cour, lui parle de ses « sales gosses ». Huguette tourne simplement le dos.









Gilles Jacob **SAINT JEAN VIGO, PATRON DES CINE-CLUBS**

La légende qui auréole d'un halo romanesque et mystérieux les héros morts jeunes les emprisonne aussi comme un suaire. Ce caractère romantique n'a pas trouvé grâce auprès des amis de Jean Vigo. Sans regarder en face ce que ceci implique d'obligations, de responsabilités, on l'a étiqueté « génie mort trop tôt, avant d'avoir achevé son œuvre ». Contre cette double erreur, il sied de s'insurger. C'est en effet la chance de Jean Vigo d'avoir bouclé sa vie en griffonnant sa signature au bas de cette très grande page cinématographique, *L'Atalante*, qu'un classement absurde, mais nécessaire, me fait épingleur au troisième rang de notre production, immédiatement derrière *La Règle du Jeu* et *Les Dames du Bois de Boulogne*. Il aurait fallu que Renoir mourût après *La Règle*, Bresson après *Les Dames*. Un homme n'accroche pas deux fois son œuvre à cette altitude, et quand de tels Sisyphe se sont hissés, au prix de quels travaux, au sommet de la pente, le vertige à son tour les roule au bas de la montagne.

Les projets de Vigo auraient-ils vu le jour ? J'aurais aimé, pour ma part, le voir traduire cette délicieuse *Double mort de Frédéric Beloi* de Claude Aveline, qui sommeillait dans ses cartons. Mais n'était-il pas homme à partir aussi bien se fixer chez les Patagons ? Plutôt que d'inventer les scénarios que Vigo tourne peut-être au paradis des cinéastes, cantonnons-nous autour de ses trois ou quatre films, souvenirs oubliés d'une vie brève comme un dimanche, mais remplie jusqu'au bord. C'est la force de Jean Vigo que de tenir tout entier dans le creux d'une soirée. Le hasard s'est amusé à y cacher soigneusement quelques grandes recettes de cinéma ; non qu'il faille creuser très profond, mais il faut creuser partout. Et, une fois posé que Vigo n'est pas un génie, à seule fin de ne pas galvauder le terme, voyons comment en moins de vingt années, le massacreur d'idoles, le révolté, l'insulteur public numéro un, l'anti-conformiste, le guillotineur des valeurs établies est devenu une institution nationale aussi permanente que Louis Jouvet ; comment une reprise de *L'Arlésienne* à l'Odéon - Comédie-Française n'est pas plus rentable qu'une séance dédiée à ce lilliputien de la création.

Que n'a-t-on dit déjà sur le documentaire socialement engagé, sur cet *A propos de Nice* qui se retourne et cligne un œil entraîneur et complice vers son suivant immédiat *Terre sans Pain*, vers *Aubervilliers* et, parallèlement, vers *La Règle du Jeu* et *Lumière d'Été* ? J'avoue cependant être autrement secoué par la vue des rigoles sales et des cloaques du vieux Nice que par la vue des mille ébats d'un certain monde où la chair et l'argent sont présidents de la République. Qu'une astucieuse caméra pointe, comme des canons, les cheminées des usines contre une foule bariolée qui danse ou se chauffe au soleil, après l'avoir comparée à divers spécimens du Jardin d'Acclimatation (rappelez-vous le petit train qui amenait les touristes), voilà qui me touche infiniment moins. On aime mieux, chez Renoir, une bourgeoisie consciente de sa propre dégénérescence, qui se rendait au poteau la tête haute, les mains libres, et même : *en courant*. On dira ce que l'on voudra : il y avait là de la grandeur. Dans l'éprouvette d'*A propos de Nice*, la satire ne laisse qu'un précipité dérisoire. Cette fameuse satire sociale de Jean Vigo, que le premier pionnier venu pêche en transparence, frétilante, scintillante, jusqu'à l'aveuglement, de mille feux, des pétroleuses la rallument sans cesse, pas toujours prêtresses du seul dieu Cinéma.



Du cinéma, il en transpire pourtant par tous les pores de cet auteur historiquement de médiocre importance, mais d'une prodigieuse originalité. Jean Vigo ou vingt ans de cinéma français.

Je ne crois pas aux miracles, mais ne pense pas m'avancer beaucoup en disant que Vigo a franchi la barrière du parlant d'une manière insensible, aisée, miraculeuse, habituellement réservée aux passe-murailles. Ce n'est pas un hasard si, plusieurs années avant *Quai des Brumes* — et peut-être mieux — les partitions de Jaubert pour *Zéro de conduite* et *L'Atalante* font jaillir tout le talent du musicien. A une époque où l'on aimait à s'enivrer des bruits de la réalité (gloire à la chasse d'eau de Jean Renoir) oser remplacer le classique bruitage du train de *Zéro de conduite* par un leit-motiv de Jaubert était d'un téméraire novateur. On relèverait à chaque pas de ces belles audaces chez un homme qui avait trop d'intelligence et d'amour pour l'Art pour ne pas mépriser le réel.

L'un des premiers, Vigo perçoit l'importance de la musique au cinéma et saisit aux cheveux l'occasion de lui offrir un véritable rôle, dont elle ait lieu de se montrer jalouse. La musique est, dans *Zéro de conduite*, un fantôme plaisant qui accompagne, mieux que le pion, la meute des gosses en promenade, et poursuit avec eux, sautillant de bon cœur, le surveillant Huguet sur la piste de l'amour.

Un thème unique, à l'accordéon, fil magnétique du drame, dénoue et noue les péripéties de *L'Atalante*. Il vient chercher les mariés à la sortie de l'église et conduit cette noce-enterrement, qu'entraîne à perdre haleine Dita Parlo, vers la péniche, cercueil flottant. Surtout c'est cet air, diffusé par le haut-parleur d'une boîte à musique où Dita Parlo écoute sa chanson, qui fait l'unité de ce film-orchestre et permet à Michel Simon de dénicher la fugitive. Tous les moyens sont bons pour l'allègre refrain de se glisser dans la bande sonore: le phonographe du chaland ne distille pas d'autre air. Et quand le Père Jules passe son doigt sur le disque, comme pour l'essayer, et que la musique aussitôt se déclenche, son ébahissement, le nôtre, le forcent à recommencer, à nous émerveiller encore.

Bien sûr, hélas! c'était une plaisanterie: caché hors du champ, l'enfant accompagnait à l'accordéon le doigt de Michel Simon, mais avouons qu'une seconde... Car c'est une des recettes de Jean Vigo que de faire sauter le convive, comme une galette, du fantastique à la farce, dans ces festins cinématographiques où la musique remplace le caviar.

Pour en terminer avec la bande sonore, et avant de glisser vers l'entraînant tourbillon des vingt-quatre images-seconde, ajoutons que Vigo joue du dialogue comme un tambour-major manipule sa canne: trop sûrement pour la laisser choir. Je me rappelle le temps, pas si lointain, où, avec Sancerre, nous ne nous abordions pas autrement que par des « M'sieu, i peut y aller, il a mal au ventre? » — des « comme c'est spirituel » — des « eh bien! moi, monsieur le professeur, je vous dis: merde! » — des « vous êtes magnanime, mon cher » — et des « pot de colle, passe-moi ton pot de colle, ton pot de colle... » dits avec l'intonation, l'accent des acteurs, et qui nous mettaient l'âme en joie comme nous avaient comblés d'aise les célèbres refrains d'*A nous la liberté*.

Mais un passage s'enfoncé, je crois, plus avant... Appelons-le: premier point de vue subjectif, visuel et sonore, de l'écran. (Il faut insister sur « visuel et sonore » car l'on n'ignore pas qu'un Abel Gance, par exemple, lançait bien avant ses caméras comme des boules de neige). Il s'agit, on l'aura deviné, de la très belle scène où le Principal (le nain Delphin) convoque dans son bureau l'élève efféminé. En légère contre-plongée, c'est-à-dire du point de vue de l'enfant, l'on nous fait subir de longs préparatifs: le

Principal tente de loger son haut-de-forme, mieux: son autorité, sous un globe de verre, comme une pendule. Dressé sur la pointe de ses pieds, il tâtonne un moment, parvient à atteindre le haut de la cheminée, redescend, campe alors ses pieds dans un manchon, s'installe sur son fauteuil et commence: « *Mon petit...* je suis un peu ton père. Cossat est plus âgé que toi; ta sensibilité... la sienne... la vôtre enfin. Névropathe, psychopathe... ». Bien entendu, ce discours sans suite, ces bribes, ne sont pas le texte officiel du sermon prononcé par le proviseur, mais seulement ce qu'on perçoit, ce qu'en retient l'élève. Pour couronner le feu d'artifices, comme de ces boîtes d'où s'échappe un long serpent, le principal jaillit, en une contre-plongée menaçante, dans un éclairage fantastique (mais oui, Clouzot!), spectre infernal de ce cauchemar.

Le fils d'Almereyda ne se contente pas d'être un railleur pamphlétaire, un magicien du son, c'est aussi un bon plaisant. Il se promène dans Nice et, toujours au bon moment, son sourire enregistre, son viseur se braque, le moteur de sa caméra grésille. Un balayeur ramasse prestement dans sa pelle une pièce de monnaie: Vigo l'a vu. Il arrive juste à temps pour voir débarquer les voyageurs, pour les voir se faire « ratisser » après avoir misé au casino argent, femmes, valises. Il ne reste plus rien, et là le cinéma ne s'escamote pas lui-même: il « éclate » de rire.

Car tous les moyens proprement cinématographiques sont bons pour Jean Vigo, s'ils aident son appareil à plaisanter. La promenade des Anglais se voit minutieusement fouillée, scrutée, vidée, radiographiée, déshabillée même, puisque, du fond d'une bouche d'égoût qu'enjambent les femmes, le réalisateur lève vers le ciel un œil satisfait et bien ouvert. Sans doute trop accoutumé à l'obscurité des salles sombres, Vigo, pour fixer le soleil, réclame-t-il ce filtre au bout de sa lorgnette. Voilà pour les angles rares.

Les mouvements d'appareil ne sont pas laissés à l'écart, témoins les panoramiques qui contorsionnent la caméra au long des façades tarabiscotées des grands hôtels niçois; témoins les travellings qui soulignent les anomalies des statues; témoins encore les enterrements accélérés, tournés image-par-image, comme pour témoigner, par cette précipitation grotesque, digne de Jarry, combien l'on est pressé de cacher les morts dans cette ville de plaisirs. Enfin, dans le ralenti qui rend ignobles les danseuses du Carnaval en constituant une véritable déformation du geste jointe à une nouvelle leçon d'anatomie, comme dans ces baigneurs qui se triturent les côtes sur la plage, ou dans les jambes, prises en très gros plans, de ceux qui dorment au soleil, on croit deviner la bizarre récréation d'un nouveau monde, hideuse et familière.

Ainsi Vigo s'est-il plu à montrer que chacun des principaux procédés du cinéma offraient autant de prétextes au rire. Poussée jusqu'à l'extrême limite de l'imaginaire, la simple plaisanterie frôle cet absurde que seuls les Marx ont rendu vraisemblable: une femme est assise sur la Promenade; l'image suivante nous l'offre assez dévêtue et, brusquement, la voilà complètement nue, dans son fauteuil. On songe à Dullin dans *Quai des Orfèvres*: « Non, mon petit, pas les chaussures... pas les chaussures... pas les chaussures ». Il en va de la sorte pour le ciréur qui frotte une chaussure avec son chiffon. Nul fondu n'intervient pour adoucir. Le comique jaillit aussi brutal que l'enchaînement: le chiffon frotte le pied nu avec la même ardeur. Fin d'*A propos de Nice*. Quel réalisateur ne voudrait terminer son film par un tel éclat de rire?

Pour sa satisfaction propre, Jean Vigo teinte toujours sa poésie d'une goutte d'érotisme qui flotte quelque part entre l'humour et le rêve. Il aime découvrir la peau nue des mariés de *L'Atalante* et s'arrange fréquemment

pour présenter l'un ou l'autre, au moins autant l'homme que la femme, en tenue légère. Il déshabille Michel Simon jusqu'à la ceinture, utilisant son nombril comme porte-cigarettes, de même que, sur la Corniche, il déshabillait les horribles filles d'*A propos de Nice*. Souvent, dans *L'Atalante*, on éprouve l'impression délicate d'être de trop, et pourtant, aucune envie de partir, de laisser les époux seuls un court instant, ne nous assaille. (....)

Vigo s'amuse enfin et, cette fois, avec plus de tendresse, à couler un regard sur les cuisses nues des cancrenards somnambules et à découvrir brusquement — plaisanterie éculée comme dit l'autre, mais qui tout le premier le fait rire — les petites fesses des enfants qui ont fini par y aller. Mais loin de donner à ses images une allure équivoque, Vigo plonge le spectateur dans son passé, enferme notre émotion dans les barreaux du retour en arrière, devant un miroir où nul ne pénètre jamais, et qui se contente de renvoyer, sans rides, la chère image du théâtre du petit monde. Il n'y est encore question que d'étonner ses condisciples, les cigares ne s'y fument que parce qu'ils sont défendus et les mains de ce petit peuple qui vire à l'adolescence ne se tendent encore que vers les baudruches.

Sous l'hélice du chaland qui passe coule la Seine, coule aussi la poésie de Jean Vigo. Fluide comme le sable, irréaliste comme des ondes, elle plonge la tête du jeune marié dans un seau d'eau qui, seul, peut lui livrer l'image de la fiancée perdue. Hagar, la pupille dilatée, ressemblant curieusement à Taris, le nageur, Jean Dasté quitte le seau pour la rivière, dans un émerveillement de bulles. Sur le seau, à son tour, Simon le Pathétique, raisonnable et tendre, jette un coup d'œil rapide. Mais nul reflet ne brille et ce poète inconscient, ce Père Jules, chevalier de l'Aventure, lâche un jet de salive définitif et rassurant.

Un homme crache dans un seau. Descartes l'emporte apparemment sur la légende, et voici la poésie de Jean Vigo qui mêle jusqu'à les confondre réel et surréel. Encore le réel, tel que le conçoit Vigo, est-il bien proche du surréel, tout comme le verre est proche du diamant. Tel le camelot ambulancier, l'homme-orchestre de Gilles Margaritis, le Père Jules figure le bon sens : en fait, l'aventure et le rêve, ces Artistes Associés, n'ont pas de meilleurs imprésarii. Écoutez parler Michel Simon : « Enfin, quoi, non mais c'est vrai, alors ? bien sûr... » vous êtes bien assis. Descendez dans la cabine du Père Jules : vous voilà en voyage.

Comme un enfant à qui l'on propose le reflet mouillé de la lune avant d'aller dormir, Jean Dasté ne s'apaise qu'avec le mirage léger de la mariée en robe blanche. Le poète ici doit beaucoup au photographe ; la surimpression ne relève plus de la technique : elle est la Sylvie de cette Nuit fantastique, où l'homme poursuit son rêve. Les bulles lui tiennent compagnie, jouent avec leurs corps, comme elles jouaient avec celui de l'illustre nageur, le corps de chair et le corps de rêve de ces heureux amants.

Calme, Dasté nage calmement, comme pour freiner le temps, et le ralenti évoque cet autre ralenti où les enfants de *Zéro de conduite* nageant dans l'air, avant de chevaucher les maisons, dansaient le ballet mécanique et blanchâtre de cette procession nocturne. Les bulles sont toujours là : elles pleuvent mollement sur le champ de bataille, petites plumes des oreillers crevés de notre enfance. Quant au pion, petite chose ballotée entre l'Administration et les gosses, dont l'autorité suprême consiste à imiter Charlot à la perfection et à décider si Cossat, Tabard et leurs complices peuvent ou non y aller, endormi, ligoté à son lit que l'on dresse vertical, un champion lui tiendra compagnie « sous ce linceul de pourpre où dorment les dieux morts », sans que l'on reconnaisse autour de cette idole les rites sacrés

d'une religion disparue ou les premières tortures des cérémonies mystiques de ces éternels — mais derniers — mohicans.

La légende qui auréole d'un halo romanesque et mystérieux les héros morts jeunes l'emprisonne aussi comme un suaire.

Jean-Paul Marquet **OPTIMISME ET PESSIMISME CHEZ VIGO**

Lorsque le fils de la cuisinière (la Mère « Haricot ») cache sa tête dans ses mains et pleure, pendant que les gosses révoltés dans le réfectoire se jettent les assiettes au visage et qu'on entend crier : « La Mère Haricot ! »... tout le Vigo enfant est dans cette détresse, comme tout l'homme est dans l'amertume mêlée à l'esprit de révolte qui jaillit de la bouffonnerie cruelle, animant tout le film, y faisant représenter le principal par un nain, montrant un pion voleur de casse-croûtes et finissant par un jeu de massacre. Jeu de massacre à la seconde puissance puisque le film massacre comme par jeu les démons de l'enfance de l'auteur.

Mais plus que cette bouffonnerie, ce qui nous touche c'est l'amour profond de Vigo pour les enfants et une espèce d'optimisme qui, ici, transfigure tout. Si les hommes salissent ce qui est pur, les enfants se sauvent, sont victorieux du monde des grands. C'est la seule attitude possible, en face de la laideur du monde qui nous est imposée. Elle seule est purificatrice : si les enfants nous paraissent au début avilis, laids, vicieux, ils sont, à la fin merveilleusement épurés, angélisés, par leur révolte, par leur victoire, sur le monde des grands (notre monde).

Si *Zéro de conduite* était, somme toute, optimiste, *l'Atalante* nous apparaît soudain comme désespéré. On dirait que quelque chose s'est définitivement brisé en Vigo (est-ce l'approche de la mort qui en est la cause ?). Les héros sont des êtres perdus. Ils n'ont plus la grâce. Ou bien ils poursuivent des chimères (la fuite — la ville) ou bien ils acceptent leur sort. La révolte est morte en eux et il n'y a plus de solution. Peut-être y a-t-il une parcelle de pureté chez le père Jules, poète à sa manière — donc enfant — mais c'est tout. Si les deux héros finissent par se retrouver, ce sera pour recommencer une vie médiocre, un « amour » plus près de l'habitude que du sentiment. Ces êtres qui se débattent sont comme écrasés par une sorte de fatalité, ils ont perdu l'instinct de la révolte qui pouvait encore les sauver (l'image des chômeurs encadrés par des policiers...) tout au plus cherchent-ils une évasion qui les mènera nulle part : la femme vers la ville (et la pacotille du camelot qui représente Dieu sait quel luxe!...) le père Jules dans ses souvenirs ou son indignation, le marié dans un amour fait presque uniquement de sensualité triste. (Cette vue sur l'amour est à noter. On la retrouve — confinante à une espèce de sadisme — dans le trouble, dans l'émotion toute physique ressentie par Juliette devant le père Jules, lorsqu'elle approche sa bouche de la coupure qu'il s'est faite ; enfin dans les goûts amoureux du même père Jules auquel semble importer assez peu le sexe de ses partenaires).

Si la nature (comme l'enfance dans *Zéro de conduite*) trouve grâce devant Vigo, les hommes par contre sont affreux (cette noce...) et tout les écrase, les emprisonne. Les canaux sont ici une grille qui les enserre toujours un peu plus, les ramène au même point. Les départs chers à Mallarmé ne sont plus de ce monde. Et dans sa dernière folie, le héros poursuit un bateau sortant du port. Quoi de plus dérisoire ? L'homme est un fou courant sur une plage vers un bateau qui fuit à l'horizon.

Barthelemy Amengual **UNE REVISION DE JEAN VIGO**

La révolte qui dresse Vigo contre la société bourgeoise, elle eût pu se fonder sur son permanent déni d'amour et de justice comme celle de Chaplin, sur les monstrueux pouvoirs de l'argent, comme celle de Stroheim, Renoir ou Welles; sur le règne terrifiant et à la fois fascinant de la violence, comme celle de Fritz Lang. Il est bien remarquable qu'au contraire elle a pris d'abord prétexte des servitudes (et parfois des aberrations) de la chair — sénilité, vieillissement, nanisme, maternité, obésité, fonctions organiques — qui ne sont pas des faits bourgeois, au moins dans leur principe, mais uniment des faits humains.

Vigo insurgé, exorcise son tourment sur la société bourgeoise, « qui s'oublie jusqu'à vous donner la nausée ». Elle est son bouc émissaire. Il l'ignore. De là vient cette certitude, cette solitude, cette solidité triomphale sur lesquelles il érige ses deux pamphlets. A qui sait les lire, *A propos de Nice* et *Zéro de conduite* disent en traits indubitables les « vérités » de Vigo, ses convictions raisonnées. Ce n'est qu'avec *L'Atalante* que l'ambiguïté commence. Mais c'est que *L'Atalante* précisément, apporte pour la première fois la crise explicitée et son dépassement, la vision du mal et l'ébauche de sa guérison.

... L'univers de Vigo, dans *L'Atalante*, se dédouble: sur terre, c'est le monde ridicule, mécanisé et inhumain de la société bourgeoise; dans la péniche, l'ébauche d'un monde ouvrier heureux.

C'est en fonction de cette ligne de partage qu'il est utile de situer les œuvres précédentes. On aperçoit alors qu'elle scinde en deux *Zéro de conduite*, isolant les enfants des hommes, mais qu'elle ne traverse pas *A propos de Nice*. Car *A propos de Nice* tient tout entier en deçà d'une telle frontière. Le monde bourgeois « en soi », au repos, livré à ses mécanismes, y est isolé pour une observation clinique sous cloche comme une culture, monstrueux champignon qui va gonfler ses vaines baudruches jusqu'à éclater. Avec la présomption et le goût d'absolu propres à l'adolescence, Vigo tient ce monde sous son regard impitoyable.

Cette dichotomie distinguant idéalement le pur absolu de l'impur absolu, nous la retrouvons en *Zéro de conduite*. La société bourgeoise qui s'était librement isolée pour ses réjouissances printanières dans Nice, où *L'A propos* la surprenait, oisive et se décomposant, la revoici toujours en vase clos, mais cette fois à l'œuvre, créant sa « vie » à la source, préparant ses cadres, s'occupant à embourgeoiser ce qui n'est pas encore bourgeois — à socialiser ce qui est encore asocial, disent les philosophes — à avilir l'homme dans l'enfant.

... Les enfants — et eux seuls — sont purs dans cette œuvre... la chair dans *Zéro* est l'apanage presque exclusif des adultes. Les enfants s'en délient par la révolte, le rejet du monde des grands, Caussat le meneur, l'enfant terrible du *Zéro* qui, on le sait, est mousse sur « *L'Atalante* », il s'en est si bien purifié qu'il demeure insensible à l'odeur de sexe qu'apporte la jeune mariée sur le chaland. Qu'on compare son sang-froid aux émois du père Jules; et sa tranquille curiosité durant que la grosse tireuse de cartes promet à Michel Simon « le grand jeu »...

Nice, c'est un enfant pur — et chimériquement libre — qui la joueait du dehors. L'internat du *Zéro*, c'est un enfant pur — mais prisonnier victime qui le joueait du dedans, en préparant chimériquement de le quitter,

de le fuir. *L'Atalante*, c'est l'esquisse d'un monde concret que des adultes, renoncées les chimères de l'enfance, construisent en opposition au monde capitaliste. Après deux refus et, finalement deux évasions hors de la société bourgeoise, *L'Atalante* propose la cohabitation avec la société bourgeoise, en attendant mieux...

On ne passe pas sans déchirures de l'univers irresponsable et passif de l'enfance à l'univers réel et imparfait des hommes. La révolte dans *Zéro* n'était au fond qu'un grand jeu spectaculaire — celui de quelque Grand Meaulnes. Dans *L'Atalante*, elle est une création continuée, la construction difficile d'une société heureuse...

1960

Philippe d'Hugues LA FIEVRE DE JEAN VIGO

(...) La poétique de Jean Vigo commence très simplement par l'attention passionnée aux corps humains, saisis d'abord à la dérobée, comme ceux des curistes niçois, mais bientôt longuement contemplés, caressés et bousculés pour en tirer ces gestes inédits dont tout à coup la révélation nous foudroie et que nous n'avons jamais revus depuis. C'est que l'attention aux corps est encore le meilleur moyen de parvenir à l'âme, et qu'un geste de colère ou un sourire, captés en leur soudaine naissance ou en leur fugace amplitude, nous en apprennent plus que dix pages de commentaire littéraire. Ainsi se révèle à nous l'âme des personnages de Vigo, c'est-à-dire l'âme de Vigo lui-même, par les gestes les plus vrais, les plus inattendus, les plus surprenants, mais les plus bouleversants ou les plus exaltants qu'il nous ait jamais été donné de voir sur un écran: la maladresse agile de Michel Simon, la démarche de souris de Dita Parlo, les pirouettes de Jean Dasté, tous ces gestes qui traduisent une impatiente volonté d'expression et qui, de scène en scène, s'affirment comme le sujet véritable de l'œuvre, en même temps que sa parfaite formulation esthétique. Tel est peut-être le secret de la mise en scène de Vigo, à qui on appliquerait volontiers ce que dit Borges de Whitman: « Il sentit que tous les arts tendent à la musique, cet art dans lequel la forme est le fond ».

Comme de la peinture de l'humanité à sa caricature, il n'y a qu'un pas, il suffit à Vigo d'accentuer un peu le geste au delà de la limite habituelle, de hausser le ton d'une note, d'outrer une attitude banale jusqu'à ce qu'elle devienne autre, pour trouver une des clés de son art, un art qui va créer la beauté en déplaçant les lignes. Allant dans cette voie plus loin que nul cinéaste, Vigo, en ses débuts, commence par donner libre cours à cette verve crispée qui est ce qu'on perçoit en premier lieu chez lui, et c'est *Zéro de conduite* ou le souvenir d'une jeunesse révoltée. Mais la caricature ne doit pas nous abuser; elle est le moyen pour Vigo de révéler les choses sous leur vrai jour, mais aussi de nous les rendre supportables, en nous faisant rire d'elles, même si c'est à contre-cœur, et nous touchons du même coup à l'une des formes supérieures de l'ironie. Le directeur de l'école est-il terrible parce que c'est un nain et qu'il a une grande barbe? Bien plutôt, c'est un nain et il a une barbe parce qu'il est déjà terrible; qu'il nous suffise de l'imaginer sans singularités, et nous n'avons plus envie de sourire. Mais en le rendant dérisoire par son apparence physique, Vigo entend nous révéler sa nature véritable et en même temps porter un jugement sur elle. Ainsi la caricature, ambiguë de nature, est-elle l'instrument de la satire, et ouvre-t-elle la voie à une morale: celle d'un monde où la laideur est la punition de la méchanceté mais aussi la méchanceté punition de la laideur. Dans l'instant qu'ils nous sont montrés, les personnages sont déjà jugés.

Cette morale nous la retrouvons dans *L'Atalante*, mais par des chemins un peu différents. Comme Si Vigo, ayant purgé par la violence unique de *Zéro de conduite* les souvenirs de son enfance malheureuse, délaissant les amères satisfactions de l'invective et de la révolte, allait s'accorder quelque

répit et s'essayer à la sérénité. La mort l'ayant saisi à ce moment, nous ne pouvons savoir si ce choix aurait été durable, mais nous aimons que Vigo nous ait quittés sur les images apaisées de *L'Atalante* réconciliée et poursuivant sa course désormais sans histoire. Non certes que l'âpreté naturelle à Vigo soit absente de son dernier film mais elle ne va plus que rarement jusqu'à la férocité pure. Il semble que sa violence il l'assouvisse dans ses efforts pour chercher de nouveaux chemins qui le mènent à la beauté. Le sarcasme et la dérision sont encore là, la cruauté aussi, mais ils côtoient la tendresse et se mêlent finalement à elle, pour former une gamme de sentiments à la saveur douce-amère où la douceur finit par équilibrer l'amertume. Le choc que l'on retrouve intact à chaque nouvelle vision de *L'Atalante* ne vient plus de la stridence du cri, non plus que de l'émotion impure que procure la satire, sociale ou morale (encore que la satire soit aussi un poème), mais il est de nature cette fois purement poétique et semble trouver sa résonance profonde dans la dernière phrase de *Nadja*, idéal exergue pour l'œuvre de Vigo: « La beauté sera convulsive ou ne sera pas ».

François Chevassu

DU SCENARIO AU MONTAGE : MODIFICATIONS

Tout d'abord dans les séquences non tournées, signalons la première victime des amputations, une suite de plans rapides qui rompaient leurs jeux et leurs chants, arrêtaient leur marche, avançaient ou reculaient sur une impitoyable et métronomique cadence de claquements de mains et de « consigné dimanche ».

La suppression de cette séquence par Vigo est peut-être due à une certaine gratuité d'avant-garde dont il se détachait de plus en plus. Mais il semble plus certain que la cause en fut simplement d'écourter le film qui s'avérait trop long, l'hypothèse précédente se justifiant alors comme mobile de choix. Par contre, l'amputation de deux autres éléments avant le tournage ne laisse aucun doute quant aux intentions de Vigo. Il s'agit d'un plan où deux enfants faisaient avec du chewing-gum une « course à l'herbe », et d'un personnage d'enfant mouchard. Le culte que Vigo vouait aux enfants ne pouvait se démentir même sur un détail et l'amenait parfois à la partialité comme en témoigne le second cas. Reconnaissons toutefois que ces modifications furent à l'avantage de l'esprit du film.

Enfin, une autre séquence tournée seulement en partie, fut supprimée pendant le tournage. C'est sans doute celle dont nous regretterons le plus l'absence car elle était un très bel exemple de l'humour poétique de Vigo, un chassé-croisé entre un ballon, un élève, Huguet et le surveillant général. Si Vigo y renonça ce ne fut qu'à contre-cœur parce que les conditions de tournage l'y obligeaient. Il aurait fallu, cette séquence exigeant un travail minutieux, prolonger les prises de vue, ce qui était impossible.

Les coupures au montage, faites par Vigo, affectent presque uniquement la continuité. Une seule exception à retenir: le récit de Caussat le dimanche soir. S'inscrivant en contre-point de l'action réelle (le jeu avec la fillette), il devait révéler l'esprit affabulateur de l'enfant, mais surtout souligner la nature des rapports des deux enfants. Parmi les suppressions néfastes à la continuité, signalons surtout: la deuxième fouille du surveillant général se mettant aux mains la colle généreusement déposée par Caussat, la découverte par les conspirateurs du plan que Huguet leur subtilise lors de l'ar-

rivée du surveillant général dans l'étude, et qu'il remet ensuite dans leurs affaires au dortoir, et le début de la leçon de chimie.

Les modifications du scénario sont profondes et le transforment presque complètement. Seuls resteront les personnages (mais leur caractère est différent de celui que leur avait attribué Guinée) et la ligne générale. Elles commencent dès la première séquence: celle de la noce. Guinée l'avait décrite aimable, bénissant les mariés. Vigo la fait stupide, ridicule et hostile. Si Jean agite encore son béret après le départ, la noce reste immobile, fermée, muette. Les divergences Vigo-Guinée s'affirment davantage encore dans la conception des détails, le conformisme original fait place à une poésie spontanée et tendre. Guinée voulait que les employés déferents portent avec respect un bouquet à la mariée, puisque le couple monte majestueusement la passerelle. A cela Vigo substitue son humour sensible: le mousse et le père Jules, conscients des conventions rigides ont bien préparé un bouquet, mais le bouquet tombe à l'eau. Il faut le repêcher, l'entourer de papier, retrouver le compliment, s'énerver un peu entre-temps, recueillir le sourire de la mariée, la monter à bord par le mât de charge, se moquer de sa mère, s'embarquer à son tour et laisser là ces gens ennuyeux. C'est-à-dire que non seulement Vigo abandonne le scénario original, mais mieux encore il l'attaque puisque la charge qu'il mène est tout droit dirigée contre les conventions que prônait Guinée.

Le rejet des conventions se retrouve dans le remplacement du chien qu'avait prévu Guinée, par les chats, désormais célèbres, du père Jules. Le chien-compagnon-fidèle-du-vieux-vagabond-qui-sait-tout-de-la-vie, était alors à la mode dans les rengaines populaires. Il ne pouvait être l'animal familier du père Jules tel que le voulait Vigo. Par contre, les chats, avec tout ce qu'ils supposent de symboles érotiques, étaient ses amis rêvés. Car le père Jules n'est plus ce qu'en avait fait Guinée: un vieux philosophe (sic!) qui sait bien que la ville est malsaine et que le vrai bonheur est la pauvreté laborieuse sur une péniche, et qui, lorsque Juliette revient vers Jean, se désole qu'il y ait désormais « un peu de rive à bord ». Avec Vigo, c'est un personnage riche d'insolite et de poésie trouble, changement important, d'abord parce que Vigo a ainsi créé un des personnages les plus attachants du cinéma français, mais surtout parce que dans la mesure où il reste la référence morale que voulait le scénario original, il transforme totalement la pensée de l'auteur. Ainsi transporté, il n'est plus l'antithèse, prévue par Guinée, du camelot. Tous les deux vivent dans la poétique, ne s'affrontent pas, mais au contraire se complètent (si les objets employés sont différents, le désir d'évasion et d'exotisme qu'ils font naître chez Juliette est le même). Le camelot a été considérablement allégé par Vigo: l'infâme séducteur urbain est devenu un feu follet, dégagé du pathos au profit d'un aimable burlesque. Nous ne citerons qu'un exemple mais qui nous semble le plus caractéristique de cette évolution. Lors de son retour à la péniche, Jean le chasse. Dans le scénario de Guinée, il devait dire: « Vous croyez peut-être que ça l'amuse, à son âge, jolie comme un cœur, de vivre du 1^{er} janvier à la Saint-Sylvestre sur votre bout de bois, entre vous, un vieux et un gamin? ». Dans la version Vigo il répond, en recevant un coup de pied aux fesses, « Pardon, on a frappé » et part en courant.

D'autres modifications affectent des détails, mais avaient une grande importance pour Vigo. Ainsi, le père Jules devait retrouver Juliette dans une église où elle disait son chapelet et le mousse acceptait de l'argent de Juliette pour favoriser son départ. Quant au couple, c'est moins dans les modifications matérielles que dans un changement de l'esprit qui l'anime, qu'il faut chercher l'influence de Vigo; partis d'une convention (le mariage), Jean et Juliette vont définir librement leur amour et c'est le sujet du film;

à l'origine Guinée ne semblait préoccupé que de démontrer la validité de la « morale du bord » et l'opposition de Jean et Juliette n'était que le faire valoir de démonstration.

Les variantes apportées pendant le tournage sont pour la plupart dues à Vigo et volontaires. Celles qui lui furent imposées par le budget ou les détails n'affectent que la forme. Les plus importantes sont un travelling circulaire sur Paris de la Tour Eiffel qui devait suivre le passage de l'écluse, et la suppression d'une partie de la recherche de Juliette par le père Jules. Celles que Vigo apporta lui-même jouaient surtout sur l'esprit du film et sur la définition des personnages. Ainsi plusieurs scènes durent leur suppression au culte de Vigo pour les enfants; le vol des oranges par le père Jules et la mousse, et une partie de la séquence chez la cartomancienne. Notons aussi une assez large coupure dans le retour du père Jules à la péniche: l'instant où le père Jules rentre dans sa cabine pour y chercher son revolver dans l'intention de tuer Jean, et un allègement de la séquence du phonographe. Ces suppressions n'affectent donc pas la pensée de Vigo et la seule que nous puissions regretter est celle du travelling circulaire.

Le montage fut fait par Chavance et approuvé par Vigo. C'est seulement après que Vigo malade se fût alité, que Chavance, cédant aux pressions de la Gaumont et avec l'accord — réticent — de Vigo, « alléga » la recherche de Juliette par le père Jules. Soulignons d'ailleurs que l'on ne doit absolument pas considérer Chavance comme responsable de ces coupures.

C'est avec les mutilations que pratiqua la Gaumont, à l'instigation d'Henri Beauvais, que l'œuvre fut trahie. Les coupures massives affectèrent tout le film et particulièrement des séquences clés, qui en sont les plus belles avec les danses du père Jules: l'insomnie et la séquence du phonographe. Enfin, comme si cela ne suffisait pas, on ajouta une rengaine à la mode, assez stupide pour séduire les responsables de cet atout, « le chaland qui passe » et l'on rebaptisa le film du titre de la chanson. Depuis plusieurs tentatives ont été accomplies pour retrouver ou monter une copie originale. Il ne semble pas cependant qu'aucune ait abouti.

Vigo est resté toute sa vie à l'image de celui qui fut son modèle, c'est-à-dire l'Almeyreda de l'âge d'or, tel qu'il l'imaginait. Toute son œuvre n'est que l'expression du conflit des aspirations humaines et de la morale sociale. Face à une société injuste et stupide, avec laquelle il ne saurait être question de composer, il choisit la seule voie possible: celle de la révolte. Il est donc normal que son premier soin soit de détruire les carcans qui ont été imposés à l'homme. Mais s'il s'approche ainsi du seul engagement politique, il lui échappe en poussant cette révolte jusqu'à sa fin logique, c'est-à-dire en ne se limitant pas à proposer un changement de structure sociale, mais aussi une mutation morale, en particulier une reconnaissance de l'amour et de l'érotisme comme base du bonheur ce que nul parti politique, et on ne peut que le déplorer, n'a jamais inscrit à son programme. Il arrive alors que beaucoup de spectateurs aimeraient le suivre, mais que bien peu l'osent. Sans doute faut-il y voir l'origine de l'étiquette poétique.

L'amour, pour Vigo, est aussi érotisme. Si les rapports du couple Jean-Juliette ne le révèlent directement que peu, (la griffe), il est bien certain qu'il est l'essence même des insomnies. Mais son importance est encore accusée par le père Jules, personnage ambigu et troublant chez lequel la présence des chats est déjà une indication. La schématisation n'est pourtant pas si simple chez Vigo et si la coupure du père Jules provoque la « langue vampirique » de Juliette, son affection est surtout à base de gentillesse. De la gentillesse ou de l'érotisme, lequel a la primauté? S'il restait un doute, le personnage du camelot devrait suffire à convaincre. Comme le père Jules il cherche à séduire par la danse, par l'insolite, par la gentillesse.

Pourtant, et contrairement à ce qui se passerait pour la grande majorité des réalisateurs français, il ne parvient qu'à amuser Juliette et c'est le père Jules qui la trouble. Il semble donc que pour Vigo l'amour n'est pas une question de beauté physique constatée (le garçon de *Zéro de conduite* est aveuglé), mais plutôt la résultante d'un appel sexuel essentiel, puis d'un choix. Ainsi Juliette, indifférente au camelot comme au mousse, est sensible à Jean et au père Jules.

Enfin l'amour s'inscrit directement dans la révolte puisque à chaque instant il s'oppose à la société, comme Jean et Juliette face à la noce hostile. Il semble surtout un élément fondamental de bonheur si l'on considère que les seuls personnages (à l'exception des enfants) sympathiques et heureux des films de Vigo sont ceux qui aiment ou tentent d'aimer: Huguet, Jean, Juliette, le père Jules, le camelot.

Bruno Voglino **UN REALISME POETIQUE**

On peut relever dans *A propos de Nice* un usage abondant du montage qui n'est pas encore considéré selon les préceptes de la « paranoïa critique » (rapprochement d'éléments naturalistes, mise en place dans le but d'exprimer un contenu dont l'ensemble est irréel: la machine à coudre et le parapluie sur la table d'opération, une femme nue construite en tiroirs, une vieille dame dessinée en forme de cercueil), mais vu plutôt d'après la leçon du cinéma soviétique, celui surtout de Poudovkine et d'Eisenstein. Cela est mis en évidence par l'emploi « narratif » du décor: par exemple, le défilé sarcastique des marbres du cimetière, ou les « idéaux » d'une société en décomposition sont jetés implacablement dans toute leur écœurante hypocrisie, au visage du spectateur.

Le style d'*A propos de Nice* n'est donc pas avant-gardiste sans nuances: malgré quelques concessions au goût de l'époque pour « l'épate », malgré les entraves d'une vision fort intellectualisée, Vigo parvient à donner à son pamphlet une impulsion réaliste. Corrado Terzi a fait remarquer à juste titre que si Vigo se sent attiré par l'Avant-Garde, c'est moins par les résultats qu'elle a obtenus que par les possibilités du vocabulaire qu'elle a découvertes et mises en valeur. La preuve en est, qu'alors que de nombreux réalisateurs qui firent partie de l'avant-garde traditionnelle, s'orientent vers le documentaire de vague inspiration populiste, Vigo, lui, continue à utiliser les découvertes linguistiques de l'avant-garde comme un outil commode pour une impitoyable analyse de la pourriture d'une société et — ce qui a son importance — de son antidote.

Dans sa déclaration du 27 janvier 1925, Breton proclame: « le surréalisme n'est pas une forme poétique. C'est un cri de l'esprit qui se replie sur lui-même et est bien décidé à briser tous les obstacles ». Vigo, par bonheur, parlait d'autres obstacles: ceux qu'avait connus son père, et dont il continuait lui-même à faire l'expérience. Il n'est donc pas surprenant, que devant la dernière phase valable du mouvement surréaliste, celle de « gauche », il fut conscient que le surréalisme pouvait être utilisé en tant que forme poétique susceptible de servir des buts ouvertement politiques.

Cette nouvelle forme poétique est aussi employée dans les autres œuvres de Vigo. Ainsi la procession au ralenti de *Zéro de conduite*, et les plongements dans le canal, à la recherche de l'évocation de l'épouse perdue, comme dans un rite magique, par un Jean bouleversé, rappelle encore telles déclarations d'André Breton (il ne faut pas oublier que 1929, l'année

de la grande crise, fut celle du Second Manifeste Surréaliste): « tout porte à croire qu'il est un certain point de l'esprit où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le présent, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas, cessent d'être perçus contradictoirement ».

Formule qu'on ne peut appliquer systématiquement à l'œuvre de Vigo, de même que ne lui est adaptable qu'en partie, et encore dans son aspect plutôt superficiel, cette proposition de Gaétan Picon:

« Refus de la condition humaine, et de la condition sociale, le Surréalisme naît dans la révolte, il dénonce une société faite de freins, d'interdictions, et aussi d'injustices: une conception de l'homme et une vision du monde qui n'accepte de l'homme que la raison, faculté d'adaptation et donc esclavage du monde; et n'accepte du monde que les aspects correspondant à ce caractère rationnel ».

Vigo, en somme, comme tout auteur moderne ainsi que l'a fait observer Blanchot, ne fut surréaliste que par ce qui rompt avec la tradition, et caractérise son œuvre. Carlo Bo dans *Il Surréalismo* cite à juste titre Picon: « Toute poésie doit aujourd'hui être autre chose que la poésie, fabrication rythmique, jeux inoffensifs d'images et de paroles; fusion ardente avec la vie; le surréalisme a exprimé la commune ambition de la littérature actuelle (et non seulement de la poésie), être plus que la littérature: expression d'un comportement social, transformation de la vie ».

Dans sa présentation du film, Vigo dira à propos du documentaire social comme point de vue documenté: « S'il n'engage pas un artiste, il engage du moins un homme ». C'est donc cette attitude idéologique, la révolte contre « la technique pour la technique (« la supervision d'un super-nombril vue sous un angle, encore un autre angle, toujours un autre angle, un super-angle »), qui apparente Vigo au surréalisme. Dans *A propos de Nice*, il y a cette intolérance pour la belle écriture et, pour reprendre Franco Fortini (*Il Movimento Surréalista*) « la réversibilité de l'éthique et de la politique », la perception d'un nouveau rapport entre politique et culture.

Sales Gomes, à propos, rappelle que Jean Vigo, membre de « l'Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires », fut l'un des signataires de « l'appel à la lutte après le coup d'état fasciste du 6 février 34...

C'est cette réversibilité que nous retrouvons à la base de *Zéro de conduite*.

Zéro de conduite

Vigo, de par sa propre formation culturelle, mûri à l'ombre des ruines du roman, était porté vers le documentaire satirique. Ceci explique un certain résidu d'intellectualisme, une certaine mystique de la Révolution, et en même temps l'absence de véritables personnages.

Il s'agit, dans *Zéro de conduite*, de figures allégoriques plutôt que de personnages vrais, construits sur un développement psychologique où entre en jeu la dialectique des faits et des expériences. En effet, les uns, vus sous la lentille déformante de la caricature, sont des morts vivants, défendant une morale ridicule et odieuse; les autres sont le symbole d'une culture et d'une morale nouvelles. Leur « angélisation » abstraite et anarchisante trouve son expression la plus heureuse avec le célèbre ralenti de la procession dansante — légère, pure, impalpable — dans le dortoir mis à sac par la rébellion.

Mais une explication de cet ordre n'est pas suffisante. On commettrait une erreur si, devant ces résidus d'avant-garde, on jugeait Vigo à la

mesure de ces révoltés professionnels, si on le confondait avec ces jeunes bourgeois qui « désirent surtout supprimer leur famille, l'oncle général, le cousin prêtre » (Sartre) et « devenir les séminaristes d'une société idéale dont la fonction temporelle serait l'usage permanent de la violence ». La valeur documentariste de Vigo, son attachement scrupuleux aux faits pour les laisser parler d'eux-mêmes, permettent d'éviter une telle interprétation.

Il ne s'agit heureusement pas, pour Vigo, de « s'évader de la condition humaine » ou plus modestement du salon de papa, mais bien de détruire la prison d'une société historiquement déterminée, de se révolter contre certains principes d'éducation, de rejeter telles règles de conduite pour en élaborer d'autres : en somme, de construire la vie d'une façon différente (ce qui sera précisément le cas et la leçon de *L'Atalante*).

L'opposition entre l'univers des grands — interdit, mesquin, égoïste — et celui des enfants — libre, sain, créateur — n'est pas le simple contraste « éternel », non historique, entre le monde des adultes et celui des petits, l'antinomie idéale entre l'univers aride et incompréhensif des grands et la spontanéité romantique de l'enfance. L'on n'y trouve pas non plus cette espèce « d'illumination » à la Benoît-Lévy — honnête si l'on veut — où l'adulte est présenté dans une position fondamentalement « compréhensive » et « humanitaire » envers le petit innocent sans défense.

En réalité, le film est la représentation du choc entre deux cultures. La révolte des quatre gosses, c'est le renoncement d'un groupe à une société où il est contraint de vivre, dans lequel on veut l'intégrer selon les normes de la classe au pouvoir. Vigo rejette le monde des grands (et son regard, comme son jugement, ne font souvent qu'un avec les regards et les jugements de ses jeunes protagonistes), car il y reconnaît la stratification et la cristallisation d'un ordre social criminel, qui étouffe l'homme dans l'enfant, pour étouffer dans l'homme le devenir de l'histoire.

Zéro de conduite n'est donc pas l'itinéraire d'une adolescence « difficile », mais le combat entre deux conceptions opposées de la vie, qui se heurtent l'une pour survivre, l'autre pour commencer à être.

Le film marque une progression notable par rapport à *A propos de Nice*. Il s'ouvre et se ferme sur deux images de liberté : liberté dans les gestes, liberté dans les attitudes, si intime et si pleine qu'elle prend corps et se peut savourer physiquement. Et, entre ces deux images, non seulement la répugnante exhibition d'un monde décadent, mais aussi la politique concrète de conservation de pouvoir, et son antithèse ; le ferment d'une révolution qui mûrit de jour en jour.

De la présence menaçante des cheminées, qui clôt symboliquement le premier film, à la révolte des quatre gosses bombardant les autorités dans la cour du collège, il y a tout un abîme, qui implique une prise de position politique... Avec *Zéro de conduite*, Vigo dit non seulement et définitivement « merde » au monde qu'il hait et dont il a été haï, mais il aborde également une nouvelle configuration des rapports sociaux.

L'Atalante

Le dilemme qui se forme à l'intérieur de toute société nouvelle et de tout mouvement révolutionnaire entre l'existence et l'histoire, la valeur et la fonction, ce dilemme, fut celui de toute une génération d'intellectuels ; il est loin d'être résolu encore aujourd'hui. Il n'offrirait apparemment que deux solutions : répudiation de l'avant-gardisme et soumission totale au parti (voie qu'a suivie Aragon), ou repliement pessimiste sur l'individualisme.

Ce fut précisément cette dernière voie qui prévalut dans le cinéma français d'entre les deux guerres : *La Chienne* (1931) et *Le Toni* (1934) de Renoir y préléverent. Cette voie fut intégralement celle de Prévert, Carné, Duvivier : de telle sorte que, lorsqu'on parle de l'entre-deux-guerres du cinéma français, on risque, par une sorte d'acceptation paresseuse de la formule, d'évoquer le regard voilé de Gabin s'écroulant brisé par l'inutile fatigue de vivre. Car c'est cet aspect surtout — la thématique — qui a frappé une Europe lasse et découragée, qui devait devenir la proie facile du fascisme.

Dans un tel contexte, il n'est pas aisé de définir *L'Atalante*, et de situer ce film qu'une certaine critique, docile à certaines sollicitations aisément identifiables, a considéré comme « étrange, merveilleux, fascinant » en évitant de l'approfondir...

Comme l'a noté Aristarco, la présentation cinématographique (mouvement de caméra, éléments de décors : bancs, arbres, escaliers) de l'Hôtel de l'Ancre sera utilisé par Carné, dans *L'Hôtel du Nord* (1938). Par un certain comportement extérieur, le père Jules rappelle le « Boudu sauvé des eaux » (1932) de Jean Renoir. Hirsute, rusé, un peu lourd, il nourrit une certaine curiosité satisfaite pour la « drôlerie », celle que Vigo partage avec la culture française contemporaine d'avant-garde. Mais tandis que Boudu n'est que le fruit d'une abstraction littéraire, propre aux tendances superficiellement anarchisantes du bon bourgeois solide, et (quand il est gai) parfois un tantinet pusillanime ; que comme tel il s'intègre dans une certaine mythologie à la Renoir, — le père Jules, lui, est un authentique homme du peuple, il ne traîne pas à ses savates un soi-disant message où le bonheur résiderait dans la pauvreté et dans une liberté détachée de toute fibre sociale. C'est un personnage, qui a un rôle de contrepoint déterminant, ironique et affectueux à la fois, dans le développement psychologique de Juliette.

Jean Vigo renouvelle radicalement une psychologie, une morale, et en somme une culture, par le traitement de personnages issus des types populaires. Glauco Viaggi a écrit : « Nous sommes dans une région humaine qui n'est pas celle de la psychologie bourgeoise, si bien connue de nous, mais dans une autre réalité, ayant ses lois propres, ses mythes et ses légendes. De tout cela naît donc un respect pour le personnage — absolument inédit chez Vigo —, même lorsque celui-ci est saisi dans ses manifestations négatives. Prenons Jean. Il est présenté surtout sous un angle critique ; et pourtant, jamais il n'est raillé, même lorsqu'il nous est montré sous ses moins bons côtés — comme au café-bal »...

Qu'on ne pense pas que cette histoire si tendre et cruelle, aux teintes estompées mais aux effets épiques, soit un repliement sur un individualisme étroit. On a dit que le chaland, avec sa tiédeur, s'abrite du monde extérieur ; ses voyages lents, interminables, sans escale, et sans heurts, concilient l'attrait de l'aventure, au besoin de se bâtir un chez soi, des affections solides, une tiédeur durable. Tout cela est exact si on ne l'interprète pas comme une tranquillité caressante, de type petit-bourgeois. Car le chaland est aussi « la transfiguration de la banalité dans le merveilleux, de la vie quotidienne dans l'Aventure » ; et surtout, le couple Jean-Juliette est sans cesse confronté socialement dans ses rapports avec les autres personnages et avec l'ambiance environnante.

Vouloir penser qu'avec *L'Atalante* Vigo se soit en quelque sorte réconcilié avec la société qui l'a bafoué et rejeté (les mariés main dans la main, du Cimetière des Italiens), équivaudrait à rester attaché à une vision révolutionnaire puérile de surréaliste première manière. L'idéal de Vigo n'est pas un idéal bourgeois, tranquille, mais simplement réfléchi et pourrait-on dire « néo-humaniste ». Suffirait à le démontrer le dépassement du film face aux « contradictions entre liberté sexuelle et érotisme entendu comme violation des interdits sociaux, vie sociale du couple », contacts dans lesquels

on a vu avec raison l'un des points de tension ambivalente du surréalisme.

Cette Juliette, qu'une force vitale pousse dans les rues à scruter avidement les foules, les vitrines, les lumières, à connaître ce qu'elle n'a jamais vu, puis qui, heureuse de se retrouver sur le chaland, éprouve une véritable satisfaction dans un contact plus profond avec son propre monde, cette Juliette est exactement l'antithèse des héros individualistes de Duvivier et Carné, se désagrégeant au contact du milieu social ambiant.

Elle est le reflet d'un homme usé par le mal, après une vie de luttes difficiles, qui donne à son opérateur les instructions utiles pour le tournage de la dernière image: la vue aérienne de « L'Atalante » qui — les deux époux réconciliés — fend avide, heureux, l'argent vibrant du fleuve.

L'Atalante est une œuvre à la fois auto-biographique et allégorique. Elle témoigne aussi de la maturité humaine, et non seulement artistique, qu'atteignait son auteur. On y trouve trace de l'équilibre sur lequel se clôt l'expérience vivante de Jean Vigo: « Lydu et moi avons ces derniers temps vécu comme des fous » et le père Jules ? vous souvenez-vous des chats qui envahissaient le grenier de la rue Polonceau ? Claude Aveline rappelle que, lorsqu'il connut Vigo en 1926 à Font Romeu, il ne pensait qu'à réhabiliter son père. Cette réhabilitation ne fut pas possible; mais pouvait-il assurer une meilleure défense de son père qu'avec cette extraordinaire figure de vieil aventurier, romantique en son genre, viril et délicat, brouillon et sympathique, trait d'union entre la vie même et les époux, entre le vieux et le nouveau, entre l'expérience et la fraîcheur première ?

Dans un propos plus général, on pourrait conclure que si toute l'œuvre de Vigo porte témoignage du tourment et de l'incertitude d'une génération qui vécut en équilibre entre deux guerres mondiales, « entre l'ordre et l'aventure » *L'Atalante* est la somme définitive de ce tourment et de cette incertitude. D'où cette mélancolie contrastant avec la chaleur humaine, le sens d'une joie corporelle de vivre que le film insuffle au spectateur. C'est cette mélancolie qui auréole Juliette s'attardant sur le pont le premier soir, fragile dans sa robe blanche, alors que la brume descend sur les rives et que le froid pénètre brusquement jusqu'aux os.

Depuis les instants exaltants jusqu'à la prise de conscience virile que toute conquête est graduelle et pénible, le premier acte de réflexion — pour une génération qui rêva plus ou moins de l'aventure — dut bien impliquer une renonciation. Être mal aisé, un peu triste, et peut-être accompagné d'un pressentiment.

Les autres projets de films de Jean Vigo seront publiés dans le n° de la revue IMAGE ET SON (UFOLEIS, 3, rue Récamier, Paris).

FILMOGRAPHIE

1929. A PROPOS DE NICE. Sc. Jean Vigo, avec la collaboration de Boris Kaufman — Im., Boris Kaufman — Mont., Jean Vigo.

1931. TARIS (ou *Taris roi de l'eau*, ou *Jean Taris champion de natation*). Sc. Jean Vigo — Im., Boris Kaufman — Mont., Jean Vigo — Dir. art., M. Morskoï — Prod. Gaumont-Franco-Film-Aubert.

1932-33. ZERO DE CONDUITE. Sc. Jean Vigo — Im., Boris Kaufman — Mus., Maurice Jaubert — Paroles de la chanson, Charles Goldblatt — Décors: Vigo, Storck, Kaufman — Assis. réal.: Albert Riera, Henri Storck, Pierre Merle — Assis. im., Louis Berger — Mont., Jean Vigo — Inter.: Louis Lefèvre (Caussat), Gérard de Bedarieux (Tabard), Gilbert Pruchon (Colin), Constantin Goldsteinkeher (Bruel), Jean Dasté (Huguet), Robert Le Flon (Parrain), Delphin (le principal), Larive (le professeur de sciences), Blanchar (le surveillant général), Michèle Fayard (la fille du correspondant), Georges Berger (le correspondant), Henri Stork (le curé), Mme Emile (la mère Haricot), Raphaël Diligent, Georges Patin, Félix Labisse, Georges Vakalo (les pompiers) — Tournage, Studios Gaumont, du 24 décembre 1932 au 7 janvier 1933; extérieurs du 10 janvier 1933 au 22 janvier 1933.

1933-34. L'ATALANTE. Sc. Jean Vigo et Albert Riera, sur un sujet de Jean Guinée (pseudo. de R. de Guichen) — Im., Boris Kaufman — Mus., Maurice Jaubert — Chansons, Charles Goldblatt — Décors, Francis Jourdain Mont., Louis Chavance — Ass. réal.: Albert Riera, Charles Goldblatt, Pierre Merle — Ass. im.: Louis Berger, Jean-Paul Alphen — Script-boy, Fred Matter — Inter.: Michel Simon (le père Jules), Dita Parlo (Juliette), Jean Dasté (Jean), Louis Lefèvre (le mousse), Gilles Magaritis (le camelot), René Bleck (le garçon d'honneur), Fanny Clar (la mère de Juliette), Raphaël Diligent (le père de Juliette), Gen Paul (l'invité qui boite), Goldblatt (le voleur) — Tournage, début, 15 novembre 1933 - fin, février 1934.

Outre les projets publiés dans ce numéro (*Lignes de la main*, *Chauvinisme*, *Au café*, *Lourdes*) Jean Vigo prépara plusieurs documentaires ainsi que des longs métrages: *Le Tennis* (avec Goldblatt, sur Henri Cochet), *La Camargue*, *Le Métrô*, *Contrebandiers* (avec Blaise Cendrars), *L'Exécution de Marinèche* (d'après le *Point du Jour*, roman de Claude Aveline), *Clown par amour* (d'après Georges de la Fouchardière, avec le clown Beby), *Adieu Cayenne* (d'après des reportages d'Albert Londres et un roman d'Eugène Dieudonné), *Anneaux* (Serge Chobine et Henri Poulaille), *Café du Bon Accueil* (Jean Painlevé) *Le timide qui prend feu* (Claude Aveline), *Evariste* (Henri Storck), *L'Inventeur* (Albert Riera et René Lefèvre), *Si on pariait* (Jules Supervieille), *Matinée* (Lévy et Strock), *La Boîte à surprises* (Paul Gilson), *L'Honnête homme* (Nounez), *Affaire Peau de Balle* (La Fouchardière).

Luce Vigo-Sand et Claude Aveline conservent les archives Jean Vigo. Ces projets de films doivent être publiés dans un prochain numéro de la revue « Image et Son ».

LE TERRAIN VAGUE

23, 25, rue du Cherche-Midi, PARIS VI*

LIVRES DE CINÉMA

Parus :

ADO KYROU

AMOUR, EROTISME ET CINÉMA

ADO KYROU ET SINÉ

MANUEL DU PARFAIT PETIT SPECTATEUR

JEAN BERANGER

INGMAR BERGMAN ET SES FILMS

JEAN BERANGER

LA GRANDE AVENTURE DU CINÉMA SUÉDOIS

BOB BERGUT

ERIC VON STROHEIM

ANDRE S. LABARTHE

ESSAI SUR LE JEUNE CINÉMA FRANÇAIS

J.-B. BRUNIUS

EN MARGE DU CINÉMA FRANÇAIS

PIERRE GUENIN

LE JEU DE LA VÉRITÉ

SHERIDAN LE FANU

CARMILLA

A paraître

*OPHULS - CLOUZOT - ANTONIONI - LE SADISME
AU CINÉMA*

POSITIF

N^{os} disponibles

30 - 31 - 32 - 33 - 34 - 35 - 36 - 37 - 38 - 39 - 40

A paraître

N^o 41 (AUTANT-LARA) — N^o 42 (LUIS BUNUEL)

POUR UN ABONNÉ CE NUMÉRO NE CÔÛTE QUE 3 NF / QUATRE NUMÉROS SUR DOUZE SONT GRATUITS

13

F. Buache **LUIS BUNUEL**

Suivi de **documents** bibliographiques ; d'un texte de Bunuel : **Poésie et Cinéma** ; du compte rendu de **l'Age d'Or**, par P.-P. Le Chanois ; du scénario de **Un Chien Andalou**, par Bunuel et Salvador Dali.

100 pages ; 46 illustrations.

14

Guy Jacob. **JACQUES PREVERT**

Suivi d'une **filmographie commentée** par André Heinrich ; d'une étude sur **Prévert et le Groupe Octobre**, par Bernard Chardère ; d'**extraits de dialogues** (*Quai des Brumes, Lumière d'été, Les Portes de la Nuit*), et d'**inédits de Prévert** (*Baldar, Le Baron de Crac, La Fleur de l'Age*).

148 pages ; 53 illustrations.

15

P.-L. Thirard **M.-A. ANTONIONI**

Suivi des **textes inédits** d'Antonioni : des nouvelles, un scénario (**Les joyeuses jeunes filles de 1924**), souvenirs, extraits de **l'Avventura** et du **Grido**.

100 pages ; 22 illustrations.

16

J.-C. Allais **ORSON WELLES**

Suivi d'une filmo-bibliographie ; d'extraits de films (**Citizen Kane, The Magnificent Ambersons**) ; d'un texte d'André Bazin : « Le découpage chez Welles ».

120 pages ; 32 illustrations.

17

G.-C. Castello **L. VISCONTI**

Suivi d'une théâtre-filmographie, d'une **anthologie critique** sur les films (17 auteurs) et de **textes** de Visconti.

140 pages ; 64 illustrations.

18

Bernard Pingaud **ALAIN RESNAIS**

Suivi d'une bio-filmo-bibliographie ; de 8 **entretiens** avec Resnais ; des **réponses à une enquête** : Butor, Ollier, Ricardou, Simon, Sollers, Thibaudeau.

108 pages ; 32 illustrations.

PREMIER PLAN — B. P. 3 — Lyon-Préfecture — C. C. P. Lyon 671-07

PREMIER PLAN

numéros encore disponibles de la première série :

**GRÉMILLON / HUSTON / HITCHCOCK / GÉRARD PHILIPPE
NOUVELLE VAGUE I ET II / JAZZ AU CINÉMA / FELLINI.**

la collection : 10 NF

à B. P. 3, Lyon-Préfecture — C.C.P. Lyon 671-07

PREMIER PLAN

Rédaction : Bernard Chardère.

Conseil : Raymond Chirat, Michel Mardore, Max Schoendorff, P.-L. Thirard.

Prix du numéro : France 4,50 NF - Etranger : 5,50 NF

Abonnements : 6 numéros, France 20 NF, Etranger 24 NF
12 numéros, France 36 NF, Etranger 44 NF

Tous versements au C.C.P. de PREMIER PLAN : Lyon 671-07, ou chèque
B.N.C.I., Agence Lyon-Guillotière.

Correspondance à PREMIER PLAN, B. P. 3, Lyon-Préfecture.



Société d'Etudes, de Recherches et de Documentation Cinématographique,
28, rue Villeroy, Lyon (3^e), édite PREMIER PLAN, revue mensuelle, et
PANORAMIQUE, collection de volumes sur le cinéma.

Imp. Audin. — Dir. de la Pub. : B. Chardère — N° 19, nov. 1961

le N° : 4.50 NF