

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

42 | 2004
Varia

L'œuvre de Jean Vigo à l'époque de sa reproduction numérique

Laurent Le Forestier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/1402>

DOI : 10.4000/1895.1402

ISBN : 978-2-8218-1018-1

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2004

Pagination : 142-147

ISBN : 2-913758-42-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Laurent Le Forestier, « L'œuvre de Jean Vigo à l'époque de sa reproduction numérique », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 42 | 2004, mis en ligne le 15 janvier 2008, consulté le 21 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/1402> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.1402>

Ce document a été généré automatiquement le 21 septembre 2020.

© AFRHC

L'œuvre de Jean Vigo à l'époque de sa reproduction numérique

Laurent Le Forestier

- 1 « Il est du principe de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible. Ce que les hommes avaient fait, d'autres pouvaient toujours le refaire ». C'est par ces mots que Walter Benjamin ouvre l'un de ses textes les plus célèbres¹, dont l'objet est, notamment, de montrer ce que la mécanisation de la reproduction, qui caractérise et définit la photographie et le cinéma, a modifié dans le statut de l'œuvre d'art. Pour autant, et presque paradoxalement, dans l'histoire du cinéma, tous les films ne sont pas égaux face à cette notion de reproduction. Ainsi, l'œuvre de Vigo a toujours occupé une place un peu particulière parce que paraissant échapper partiellement à la reproduction humaine comme à la reproduction mécanique (ou, disons, technique). Henri Langlois a réglé son compte à la première, par une formule célèbre : « Vigo a recréé la vie, il ne l'a pas imitée. Mais il a emporté son secret, car il est mort trop tôt. *L'Atalante*, comme les vitraux du XIII^e siècle, porte en lui-même la solution de l'énigme. »²
- 2 Comparer *l'Atalante* à des vitraux du XIII^e siècle c'est mettre en avant sa singularité, son unicité, tout en suggérant que plus personne ne pourra jamais « le refaire », puisque son style a disparu avec celui qui en fut l'*artisan*. Et, en un sens, l'exégèse semble, jusqu'ici, avoir souvent tenté de percer ce secret par l'analyse de l'œuvre³. Quant à la reproduction mécanique, les mutilations de *l'Atalante* et les nombreux remontages qui suivirent ont eu pour conséquence une prolifération de versions différentes, au point que chaque copie paraissait presque unique. Jusqu'aux récentes restaurations (la première restauration « officielle » – parce que commanditée par Gaumont – datant de 1990), parler d'une vision de *l'Atalante* nécessitait en effet de manier l'oxymore, parce que l'on se trouvait obligé d'interroger la spécificité, la singularité, de la « copie », en repérant par exemple les dissemblances avec le mythique et fantasmatique premier montage de Jean Vigo.
- 3 Aujourd'hui, *l'Atalante* et toute l'œuvre de Vigo sont confrontés à une « nouvelle » reproduction, numérique, puisque proposés en DVD⁴. Walter Benjamin remarque qu'« à la reproduction même la plus perfectionnée d'une œuvre d'art, un facteur fait toujours

défaut : son *hic et nunc*, son existence unique au lieu où elle se trouve »⁵. Et, de fait, dans l'édition actuelle autour de Vigo s'opère une sorte de dichotomie entre, d'un côté, les films reproduits et actualisés, et, de l'autre, le *hic et nunc* de ces films, que l'exégèse écrite tente de prendre en charge, trouvant là un moyen de se renouveler. En effet, comme l'a remarqué Barthélémy Amengual, « on a tant écrit, et souvent si bien, sur cette œuvre si brève [...] »⁶ que les analyses peuvent donner l'impression (sans doute trompeuse) d'avoir épuisé l'œuvre. Reste donc le *hic et nunc* que chaque publication, éditée depuis ce DVD, travaille à sa façon⁷.

- 4 Luce Vigo, qui, par pudeur probablement, a longtemps repoussé la confrontation éditoriale avec l'œuvre de son père, a choisi d'assumer pleinement sa position généalogique : son *Jean Vigo, une vie engagée dans le cinéma* se distingue du discours classique sur le cinéaste par l'utilisation (souvent très touchante) de la première personne et l'exploitation de documents familiaux parfois inédits. Cet ouvrage offre ainsi de précieux renseignements, notamment sur la formation théorique du futur cinéaste que ce soit à travers ses lectures (*le Cinématographe vu de l'Etna* de Jean Epstein, *Photogénie* de Louis Delluc, *Naissance du cinéma* de Léon Moussinac et *L'Esthétique de la lumière* de Paul Souriau) ou ses choix de dirigeant de ciné-club (« Les Amis du Cinéma », créé en septembre 1930, après le tournage d'*À propos de Nice*, qui projeta notamment *Entr'acte*, *le Dernier des hommes*, *Nogent*, *Eldorado du dimanche*, *le Cuirassé Potemkine*, *la Ligne générale*, *la Nouvelle Babylone*)⁸. Avançant sans cesse entre l'intime et le factuel, ce livre se présente résolument comme une vision subjective et synthétique de l'itinéraire de Vigo et ne prétend aucunement en renouveler l'analyse, prenant même la précaution de préciser « que l'œuvre d'un auteur ne se réduit pas à sa biographie » (p. 10). Bref, cet ouvrage, clairement didactique, se propose de donner quelques pistes, dont l'exploration approfondie passe par la lecture d'autres travaux. Mais, surtout, il tente de montrer comment s'est construite une partie du « lieu » où se trouvait l'œuvre de Vigo, notamment par un portrait du cinéaste « débarrassé de toute une mythologie romantique » (présentation du livre en quatrième de couverture). Comme l'indique le titre, ce lieu serait celui de l'engagement, ce qui, en un sens, rapproche d'ailleurs Vigo de Benjamin. Le cinéaste, contemporain du philosophe, semble en effet partager avec lui la conscience du fait que la reproductibilité de l'œuvre d'art éloigne celle-ci du fétichisme esthétique (même si, paradoxalement, ce fétichisme sous-tend aujourd'hui certaines études sur Vigo) et la volonté qu'à ce fond rituel se substitue « un fond constitué par une autre pratique : la politique »⁹.
- 5 Le numéro d'*Archives* interroge lui aussi le « lieu » des films de Jean Vigo. La deuxième partie, « autour de Jean Vigo », creuse ainsi le sillon biographique, presque jusqu'à l'excès, notamment lorsqu'il s'agit de reconstruire vainement (dans les buts et non dans les résultats) des épisodes généalogiques oubliés ou méconnus (« les ancêtres cerdans de Jean Vigo ») : la recherche historique se trouve ainsi parfois déconnectée du *hic et nunc*. De fait, cet ensemble, certes inégal, apparaît plus, de prime abord, comme un bric-à-brac digne de la cabine du Père Jules que comme un ensemble cohérent : les longueurs des textes sont extrêmement variables, tout comme la nature des approches (histoire esthétique, économique, réflexions philologiques, transcriptions d'entretiens, etc.). Indéniablement, il y a là un petit côté « bonus », impression qui ne se dissipe jamais totalement, malgré la structure assez pertinente du numéro qui part de *l'Atalante* pour mieux s'en éloigner et élargir la problématique, un peu à la manière de cercles concentriques. Dans cette perspective, on ne s'étonnera guère que les articles les plus intéressants soient ceux qui abordent par des voies inédites les rives du *hic et*

nunc : les deux textes de Jacques Choukroun, qui replacent « Vigo dans son temps » (c'est le titre de l'une des parties du numéro) en dressant un portrait synoptique mais précis du cinéma français des années 1929-1934 et en donnant quelques précisions sur le budget de *Zéro de conduite*, ainsi que l'enquête de Bernard Bastide sur les films vus par Vigo lorsqu'il était jeune spectateur. En revanche, la dernière partie du numéro, « Vigo toujours présent » est moins convaincante : les contributions qui la composent n'ont souvent qu'une valeur anecdotique ou, à tout le moins, annexe, et le seul texte vraiment pertinent n'est que la transcription d'une interview de Truffaut par Rohmer... que l'on trouve sous sa forme originelle (filmique, en l'occurrence) sur le DVD ! Ainsi, la boucle se referme et le numéro contribue par conséquent, presque malgré lui (?), à amplifier le sentiment que l'on ne peut plus écrire que sur le *hic et nunc* de Vigo et que le « présent » de l'œuvre ne peut que se trouver définitivement du côté du DVD.

- 6 L'exemple du coffret DVD Vigo nous éclaire donc aussi sur une certaine idéologie de ce support. Car ces deux DVD¹⁰, comme tant d'autres (ou peut-être même un peu plus que tant d'autres), entendent *présenter* ensemble la « dernière » version des films (c'est-à-dire des restaurations qui sont à la fois les plus récentes, mais aussi pensées presque comme ultimes) et un appareillage analytique ancré dans la période contemporaine (Iosseliani discutant de son rapport à Vigo). Là encore, un retour à Benjamin s'impose : « Le film est donc l'œuvre d'art la plus perfectible, et cette perfectibilité procède directement de son renoncement radical à toute "valeur d'éternité" »¹¹. Ici, la notion de perfectibilité joue à un double niveau. D'abord parce que *l'Atalante* peut se concevoir comme l'œuvre perfectible par excellence, à cause de ses mutilations, de la disparition de son metteur en scène (puisque'il ne peut plus reprendre son film, tout est possible) et du positionnement de Vigo, plus politique que du côté de la « valeur d'éternité », comme on l'a déjà remarqué. L'édition DVD est donc l'occasion d'une nouvelle restauration, corrigeant les « imperfections » (nombreuses !) de la précédente. Et cette restauration est elle-même accompagnée d'un documentaire, *les Voyages de l'Atalante*, qui, en un sens, s'attache à décrire son propre *hic et nunc*¹² : ce court-métrage, réalisé par le restaurateur lui-même (Bernard Eisenschitz), justifie les choix effectués en 2001, parfois contre ceux de 1990, dans un louable souci de transparence mais aussi avec la volonté implicite d'afficher sa rigueur et son éthique sur le dos de l'autre. Le DVD devient ainsi, en quelque sorte, le lieu à la fois unique et reproduit à des milliers d'exemplaires (unique parce que proposant la diffusion, impossible en salle, d'une version nouvelle accompagnée de très nombreux bonus) de cette œuvre d'art qu'est la restauration presque plus que le film lui-même. Car nul ne pourra contester que *l'Atalante* en tant qu'œuvre d'art au sens benjaminien est définitivement perdue : jamais plus on ne verra le montage retenu par Vigo sur sa pellicule d'époque et dans des conditions identiques à celles de sa toute première diffusion. Mais cette *Atalante* a-t-elle vraiment existé, puisque l'essentiel de sa carrière commerciale se fit en fait dans la version *le Chaland qui passe* ? On peut d'ailleurs se demander si, pour prolonger ce souci de rigueur, il n'aurait pas été judicieux de présenter dans ce coffret *le Chaland qui passe*, ne serait-ce que pour montrer ce que lui doit cette restauration et permettre de mesurer l'écart avec celle-ci. Mais diffuser cette version eût été accepter l'existence – et pire : la diffusion – d'une *Atalante* imparfaite alors même que cette restauration 2001 s'imagina la plus proche possible de la perfection.
- 7 Après une restauration période VHS (1990, éditée par René Chateau), cette nouvelle version est donc marquée du sceau du numérique. D'abord, donc, parce qu'à un support prétendument parfait correspond une version plus que « perfectibilisée » (alors que les

deux ne sont sans doute que temporaires : l'exemple de la restauration 1990, diffusée essentiellement en cassettes et présentée déjà comme ultime, est là pour nous le rappeler), et surtout parce que cette *Atalante* 2001 a « bénéficié » de la technologie numérique pour son toilettage, comme d'ailleurs les autres films de Vigo présentés sur ces deux DVD¹³. Si le travail de restauration sur *l'Atalante* a été à la fois scriptique, scénarique¹⁴ et technique, il n'a été que technique (image et son) sur *Taris* et *Zéro de conduite*. Or, entre 1990 et 2001 la technique a énormément évolué, offrant au restaurateur une très large palette d'interventions. Un « documentaire sur la restauration du son », proposé dans le chapitre sur *Zéro de conduite*, en donne un aperçu. Il n'est sans doute pas inutile de préciser que ce film a été réalisé par Éric Lange, de la société Lobster, afin de mettre en valeur ce travail de restauration du son, effectué par... Lobster. On y prend notamment l'exemple de *Taris* (qui n'avait pas été restauré en 1990 et ne doit ce « traitement de faveur » qu'à sa diffusion en DVD dans cette intégrale) dont « le son n'est plus acceptable » (Serge Bromberg) parce que laissant entendre des bruits de coupes (des « plop ») lors du passage, par exemple, d'un son d'ambiance à une voix. À aucun moment *Taris* n'est envisagé aussi comme un film témoignant des premières pratiques sonores du cinéma parlant. De plus, sur *Zéro de conduite* et sur *l'Atalante*, on a puisé des sons dans les *rushes* pour les appliquer à des images non-correspondantes qui présentaient l'insupportable défaut d'être dépourvues de son. Revendiquant « la véritable implication artistique du restaurateur », Serge Bromberg finit tout de même par se demander « où s'arrêter ». Sa réponse est simple (?): « à chaque intervention, nous devons nous poser la même question : Jean Vigo aurait-il fait la même chose en 1934 s'il avait eu les mêmes techniques que nous aujourd'hui ? » Le restaurateur est donc un artiste doublé d'un voyant, capable de lire une pellicule comme une boule de cristal¹⁵. Et quel est donc son grand principe artistique ? « Le confort d'écoute », version triviale et beaucoup moins ambitieuse de la « valeur d'éternité » benjaminienne. Au jeu des questions, on aurait pu tout aussi bien en poser une autre : « Jean Vigo, cinéophile et anarchiste, se serait-il soucié du confort d'écoute d'un spectateur télévisuel ? » Nous n'en savons rien. Mais Benjamin a montré le lien qu'il peut y avoir entre réception collective / individuelle et perception d'une œuvre d'art dans un esprit progressiste / rétrograde¹⁶. Il est clair qu'à trop scruter et « perfectibiliser » la forme des films de Vigo (à trop les fétichiser), on tend de plus en plus à en oublier le fond social. Pour répondre à Serge Bromberg et reprendre une phrase de Jean Vigo, le véritable travail de restauration, sur une œuvre comme celle-ci, ce serait plutôt « éviter la subtilité trop artiste d'un cinéma pur et la supervision d'un super-nombril [du Père Jules ? cf. la version 1990] vu sous un angle, encore un autre angle, toujours un autre angle ; la technique pour la technique »¹⁷. Il n'y a rien à ajouter.

NOTES

1.« L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Écrits français*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèques des Idées, 1991, p. 140.

2. *Trois cent ans de cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma / Cinémathèque française / FEMIS, 1986, p. 97.
3. Jusqu'à cet ouvrage assez récent : Nathalie Bourgeois, Bernard Bénoliel, Stéfani de Loppinot (dir.), *L'Atalante, un film de Jean Vigo*, Cinémathèque française / Pôle Méditerranéen d'Éducation Cinématographique, 2000, sorti quelques temps avant le DVD.
4. Bernard Eisenschitz (dir.), *L'Intégrale Jean Vigo*, Gaumont Columbia Tristar Home Video, 2001.
5. *Op. cit.*, p. 141.
6. « Encore un voyage sur *l'Atalante* », *De l'Atalante à Jean Vigo*, *Archives*, n° 90-91, mars 2002, p. 3.
7. Nous nous intéresserons à ce numéro d'*Archives* ainsi qu'à Luce Vigo, *Jean Vigo, une vie engagée dans le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma / CNDP, coll. Les petits Cahiers, 2002, 96 p. Ce ne sont là que deux exemples récents de la fièvre éditoriale autour de Jean Vigo, qui s'explique en partie par le fait que *l'Atalante* est au programme que l'opération « Lycéens au cinéma ».
8. Ces informations n'avaient été données jusqu'à présent que de manière parcellaire.
9. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 146.
10. Le premier est consacré à *À propos de Nice*, *Jean Taris, champion de natation et Zéro de conduite* ; le second exclusivement à *l'Atalante*. Le chapitre *À propos de Nice* contient le film, des extraits d'un premier montage, un petit film sur Marc Perrone en concert accompagnant le film, un extrait de *Nice, à propos de Jean Vigo* de Manoel de Oliveira, et quelques photos. Celui sur *Taris* comporte le film et quelques actualités Gaumont consacrées au champion (qui n'apportent pas grand-chose mais permettent de recycler des pièces du fonds de la Cinémathèque Gaumont en bonus). La partie *Zéro de conduite* s'articule autour du film, des témoignages de Bernardo Bertolucci et Lindsay Anderson, un documentaire sur la restauration du son et quelques documents photographiques. Ce premier DVD propose aussi le *Jean Vigo* réalisé par Jacques Rozier pour la collection « Cinéastes de notre temps » (1964), un prologue inédit de Rozier, des extraits de la correspondance Vigo lus par Mathieu Amalric et des « harmoniques ». Enfin, le DVD *l'Atalante* propose une version restaurée du film, le documentaire de Pierre Philippe *De l'Atalante à l'Atalante* (1990), celui de Bernard Eisenschitz, *les Voyages de l'Atalante*, une série d'entretiens, anciens et nouveaux, sur le film (Truffaut, Langlois, Iosseliani) et quelques documents photographiques.
11. *Op. cit.*, p. 151.
12. De ce point de vue, il est d'ailleurs assez révélateur que ce petit film se présente comme un « document » et non comme un « documentaire ».
13. Les quatre films ont bénéficié de « masters numériques restaurés » et les trois films parlants sont présentés en « Dolby Digital » (les questions de restauration soulevées ici les concernent tous trois). Précisons que la répartition du travail sur ces restaurations n'est pas très claire : Bernard Eisenschitz semble avoir assumé la direction artistique tandis que les prérogatives de Lobster étaient apparemment plus techniques. Mais les deux documentaires (celui de Lobster sur le son et celui d'Eisenschitz sur *l'Atalante*) entretiennent un certain flou sur l'étanchéité de ces deux territoires.
14. Sur ce point voir le très bon article de François de la Bretèque, « L'histoire sans fin du "texte" filmique : que nous apprend la comparaison des diverses versions de *l'Atalante* », *Archives*, *op. cit.*, pp. 7-13. On peut juste reprocher à ce texte de n'avoir pas

pris en compte (à cause du délai ?) la version 2001 et de ne pas assez évoquer le « nettoyage » sonore du film.

15. Eisenschitz, dans son documentaire, voit plus modestement la restauration comme une « interprétation ».

16. Voir *op. cit.*, p. 161-162.

17. Jean Vigo, « Vers un cinéma social », reproduit dans *Œuvre de cinéma*, Paris, La Cinémathèque française / Lherminier, 1985, p. 65.