1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

84 | 2018

Varia

Jean Vigo rebelle institutionnel ? « Vigo après Vigo »

François Albera

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/6247>

DOI : 10.4000/1895.6247

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2018

Pagination : 222-225

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Jean Vigo rebelle institutionnel ? « Vigo après Vigo » », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 84 | 2018, mis en ligne le 10 juillet 2018, consulté le 08 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/6247> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.6247>

Ce document a été généré automatiquement le 8 janvier 2022.

© AFRHC

Jean Vigo rebelle institutionnel ? « Vigo après Vigo »

François Albera

RÉFÉRENCE

Jean Vigo rebelle institutionnel ? « Vigo après Vigo », *Archives*, n° 109-111, septembre 2017

- 1 La dernière livraison d'*Archives* qui s'intitule « Vigo après Vigo » s'ouvre sur un hommage à Luce Vigo, marraine de l'Institut Jean Vigo de Perpignan éditeur de la revue, disparue en février 2017. Elle avait participé au colloque franco-brésilien « Paulo Emilio Salès Gomes et Jean Vigo : cinéphilie, littérature et patrimoine » (Montpellier et Perpignan, 28-30 mai 2013) dont *Archives* reprend une partie des interventions, une autre partie ayant paru sous le titre de « notes critiques » dans l'ouvrage édité par l'AFRHC en 2016, sous la direction d'Adilson Mendes et Isabelle Marinone, *Paulo Emilio Sales Gomes ou la critique à contre-courant (une anthologie)*.
- 2 Sans parler des rééditions de ses films qui sont chaque fois l'occasion de découvrir de nouvelles images puisque les rushes de *Zéro de conduite* et de *l'Atalante* ont été conservés (on ajoute et on retranche alternativement au gré des restaurations « définitives » – 1990, 2001, 2017 [voir à ce sujet l'article de Laurent Le Forestier « L'œuvre de Jean Vigo à l'époque de sa reproduction numérique », *1895 revue d'histoire du cinéma*, n° 42, 2004]), les découvertes archivistiques concernant Vigo sont décidément loin d'être épuisées, serait-ce parce que la documentation rassemblée par Claude Aveline et dont avait pu bénéficier Salès Gomes, était restée, jusqu'à présent, en possession de Luce Vigo et donc accessible de manière sélective aux chercheurs. Gageons par conséquent qu'il y aura encore des numéros d'*Archives* sur le « saint patron des ciné-clubs ». La revue avait d'ailleurs déjà consacré un numéro à Vigo en 2002 (« De *l'Atalante* à Jean Vigo », n° 90-91). Aujourd'hui, si elle revient sur le sujet, c'est pour s'intéresser avant tout à la réception de Vigo et à la construction de Vigo en auteur de cinéma, en « poète

maudit ». Cette question concerne celles et ceux qui parlèrent de Vigo tant au moment même où ses films se faisaient et sortaient, qu'après sa mort, ou encore depuis les années 1950 jusqu'à nos jours par le biais des biographies ou des monographies qui lui furent consacrées. La première d'entre elles a été le *Jean Vigo* d'Emilio Salès Gomes écrit au début des années 1950 et publié en 1957 au Seuil dans une version amputée d'un tiers environ (consacrée au père de Vigo, l'anarchiste Almereyda), biographie jamais rééditée chez l'éditeur mais reprise en poche chez Ramsay en 1988 et épuisée depuis longtemps (au passage on s'étonne de lire, dans ce numéro d'*Archives*, sous la plume d'Adilson Mendes et Mauricio Cardoso, que quittant la France en 1954 pour aller fonder la Cinemateca brasileira, Salès Gomes « laisse les manuscrits sous la responsabilité d'André Bazin dont les premiers efforts sont de publier le livre en Italie grâce au soutien de l'écrivain Glauco Viazzi », car c'est exactement le contraire qui ressort de la correspondance de Salès Gomes !). Cette biographie a semblé à beaucoup d'écrivains de cinéma (critiques ou historiens) avoir « tout dit » et donné l'impression aux candidats ultérieurs à l'exercice d'arriver « trop tard » (Marcel Martin, Barthélemy Amengual, Luce Vigo...). Le seul à avoir relevé le défi de renouveler l'approche de Salès Gomes fut Pierre Lherminier, auteur d'un Seghers (« Cinéma d'aujourd'hui ») en 1965 (réédité en 1967 puis, dans une nouvelle édition augmentée, *Jean Vigo un cinéma singulier*, chez Ramsay en 2007) et d'un monumental *Jean Vigo. Œuvre de cinéma* en 1985 (Cinémathèque française/Lherminier) qui fournissait un grand nombre de documents nouveaux (établissant, par exemple, la part importante jouée par Boris Kaufman dans la réalisation d'*À propos de Nice*). De ces biographies, François Amy de la Bretèque fait une analyse comparée fort instructive dans sa contribution au numéro.

- 3 Lherminier écrivait en 1967 qu'il rêvait « en somme d'un Vigo démythifié », de la Bretèque et Guillaume Boulangé n'en repartent pas moins, dans leur introduction, du « constat » que faisait Henri Agel – dans les années 1960 – d'une « méconnaissance monstrueuse » dont aurait souffert l'œuvre de Vigo jusqu'en 1945 et dont elle continuerait de souffrir de la part des « non-initiés ». Agel voyait dans cette double méconnaissance l'« un des événements les plus révélateurs de l'histoire du cinéma ». Une formulation caractéristique jusqu'à la caricature, d'une certaine culture cinéphilique « savante » dont Agel participa, qu'il relayait et nourrissait dans ses ouvrages où il sélectionnait, en toute quiétude, les « bons » cinéastes et les autres (Cf. *les Grands Cinéastes que je propose*). Or c'est précisément le type de cinéphilie que Jean-Marc Leveratto a « déconstruit » dans ses travaux. Dans ce numéro il signe avec Fabrice Montebello un article décapant qui met précisément les films de Jean Vigo dans « la genèse de la cinéphilie savante » française : l'image d'artiste maudit, de poète rebelle, d'anarchiste harcelé par les censeurs et les mercantis du cinéma (ce sont des formules d'Alberto Cavalcanti), mort prématurément à 29 ans, « a contribué à la valorisation de ses œuvres au sein de la littérature cinématographique et à leur diffusion d'une génération à l'autre. Elle a aussi anticipé la figure moderne de "l'auteur" de films » telle que l'édifia la cinéphilie savante des années 1950. Une « consécration scolaire contemporaine » qui fait disparaître « la manière concrète dont les spectateurs ordinaires ont pu découvrir et apprécier les films de Jean Vigo » et que l'on occulte pour mieux faire ressortir cette « malédiction », en fin de compte, valorisante, légitimante : « l'invisibilité est un argument de la promotion publique ». Les auteurs évoquent « la légende de l'artiste » selon Kris et Kurz dans leur livre homonyme de 1934 ; ils auraient pu aussi bien se référer aux travaux de Nathalie Heinich, en particulier *la Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration* (Minuit), qui coïncide

par bien des aspects avec celle de Vigo (disparition prématurée, sacrifice et reconnaissance critique immédiate déniée afin de mettre en scène une « lente » prise de conscience grâce à certains critiques plus lucides que les autres). Plus peut-être que cette figure de l'auteur « *Cahiers jaunes* », laquelle s'appliquait, rappelons-le, à des cinéastes qui exerçaient au sein du système de production hollywoodien et parvenaient, parmi les contraintes des genres, des standards et des protocoles obligés à faire œuvre d'auteur... La particularité de Vigo était, de surcroît, de donner une image de rebelle *politique* (mixte d'anarchisme et de communisme). Leveratto et Montebello dessinent ainsi un cadre contextuel, celui de « la politisation » et de la « professionnalisation du plaisir cinématographique » : Vigo est membre de l'AEAR (Association des écrivains et des artistes révolutionnaires) qui articule stratégies d'organisation professionnelle et action politique du PCF. « Passé de la secte gauchiste au parti de masse », le PC a modifié ses pratiques militantes au sein des mondes de l'art : à l'agitation politique des Amis de Spartacus (pour lesquels le cinéma aurait été un simple prétexte au prosélytisme communiste) s'est substituée « l'action culturelle d'accompagnement du public et des artistes du cinéma » sur fond d'ouverture de ce parti ouvrier aux classes moyennes, et dans la perspective des élections de 1936. Ce phénomène s'inscrit lui-même dans un contexte d'« expansion quantitative et qualitative du public de cinéma [au moment du passage au parlant], centré sur les classes moyennes urbaines et flanqué [sic] de ses foules ouvrières » qui « a modifié la nature du spectacle cinématographique » en passant du « simple divertissement au loisir cultivé », suscitant de ce fait des « intermédiaires culturels » et la professionnalisation de ceux-ci : augmentation du nombre des critiques, stabilisation des métiers du cinéma, élargissement des collaborateurs artistiques. L'AEAR accouche ainsi de l'Alliance du cinéma indépendant en novembre 1935, branche cinéma de la Maison de la culture, dont Claude Aveline, ami de Vigo, est membre. On pourrait discuter de ce cadre (dont, dans ce numéro de 1895, Enrique Fibla-Gutiérrez donne une autre lecture sur les exemple de Moussinac et Piqueras). Il permet d'établir des rapports parfois mécaniques relevant de la « kremlinologie » (une critique de Jacques-B. Brunius sur *l'Atalante* dans *Regards* est aussitôt versée au titre de la « stratégie du PCF » pour « attacher à sa cause les techniciens et réalisateurs de cinéma via la dénonciation de la censure » ; *l'Humanité* présentant Vigo, cinq ans après sa mort, comme « une des plus fortes personnalités du cinéma français » ferait la promotion d'un « modèle professionnel »). C'est sans doute la partie la moins convaincante de l'analyse, laquelle en revanche est imparable quand elle distingue les différents types de circulation et les différentes modalités de réception des films (salles commerciales, ciné-clubs) et partant les différents types de plaisir esthétique et d'appropriation dont ils sont l'objet. L'argumentation vise à démontrer que l'invisibilité de ces films est une légende mais que s'est construit un modèle qualitatif appuyé sur un modèle d'expertise de la qualité cinématographique où la marginalité mise en avant, voire la persécution de l'auteur, est le socle de l'originalité et de la beauté du film, la condition d'une perception authentique de l'œuvre. Pour les auteurs il a une conjonction (dira-t-on « objective » ?) entre « la construction morale et politique de sa qualité lié à son instrumentation par le parti communiste et le parti socialiste » et « la promotion publicitaire » que Gaumont développe autour de *l'Atalante*. Le discours publicitaire, les critiques spécialisés et « la conversation entre les consommateurs » convergent efficacement. Car à la manœuvre de distinction des militants politiques et culturels, les auteurs opposent, comme ils ont coutume de le faire (Cf. L. Jullier, J-M. Leveratto,

Cinéphilies, Armand Colin, 2012 et leur « Point de vue », « Cinéphiles et cinéphilies : ``le jugement esthétique ne s'apprend pas'' » dans *1895 revue d'histoire du cinéma*, n° 70, 2013), « la cinéphilie ordinaire, c'est-à-dire le jugement des simples consommateurs dans la reconnaissance de la qualité du film ». Cependant comment accède-t-on à ce « jugement des simples consommateurs », à cette « cinéphilie ordinaire » à ces « conversation entre les consommateurs » ? Si l'on admet que les « lettres de lecteurs » des journaux ou revues de cinéma ou même les critiques des spectateurs de *l'Humanité* ne peuvent passer pour fiables de ce point de vue, il n'y a aucune source qui permette d'en prendre la mesure, même pas les chiffres de fréquentation des salles selon les quartiers (que le CNC comptabilise depuis les années 1950). Dès lors les auteurs opèrent un déplacement sur la part prise par l'exploitation commerciale en France et en Belgique et celle des ciné-clubs dans la diffusion de ces films : malgré la censure qui frappe *Zéro de conduite* et interdit toute exploitation commerciale en France, écrivent-ils, l'œuvre de Vigo « a trouvé incontestablement (...) toute sa place sur le marché cinématographique francophone ». De même, en s'appuyant sur un article de Jacques Choukroun (dans *Archives* de 2002), ils présentent ce même film comme « le pur produit d'un dispositif commercial qui repose sur le succès d'un genre, les courts métrages de fiction ». Autant la critique instruite à l'encontre de la construction du mythe Vigo par ses thuriféraires est salutaire et instructive (neutralisation de l'importance effective de l'œuvre de Vigo jusqu'à la Libération, genèse de la figure de l'auteur sacralisée plus tard), autant la construction systématique d'un dispositif d'ensemble dénué de contradictions nous semble abusive. Que *Zéro de conduite* ait répondu à des procédures de fabrication et de commercialisation standards plutôt qu'à un bricolage et une improvisation « poétique » en fait-il un « pur produit » du système de production où il s'inscrit en amont alors qu'il est interdit en aval ? La revue de presse réunie et commentée par Émile Breton (certes dans la perspective que critiquent Leveratto-Montebello, elle s'intitule : « La longue marche vers le public ») montre, a contrario, que l'accueil est des plus contrastés de la part des critiques. Pour ne prendre qu'un exemple, Lucie Derain (auteure de court métrage – *Harmonies de Paris* – elle aussi, critique et animatrice de ciné-clubs, entrant parfaitement dans le « modèle » de la cinéphilie « savante ») est sévère dans *la Griffes cinématographique*, hebdomadaire professionnel : « ... prions M. Vigo, qui fit le lamentable *Zéro de conduite*, de soigner à l'avenir ses films, tant du point de vue de la technique pure que du point de vue des thèmes » (6 mai 1933). Après la guerre (où le film est distribué en première partie d'*Espoir* de Malraux, après treize ans d'interdiction), André Bazin déplore que « le style et la technique du film [aie]nt malheureusement vieilli » (*Parisien libéré*, 23 novembre 1945). On pourrait reprendre le « dossier » de *l'Atalante* de la même façon, consentir volontiers à ces mises au point concernant le statut du film et sa visibilité – fût-ce sous sa version *Le chaland qui passe* (d'ailleurs parfaitement acceptable comme telle, on l'avait écrit en 2002 ici même – 1895 n° 36) – et retenir pourtant les « écarts » ou les « excès » de ce film par rapport à une production standard, conduisant à des remaniements de la part du producteur. Que Vigo et ses films aient constitué un mythe – perpétué notamment par Langlois qui ne cessa de parler de « secret perdu » à son propos – n'efface pas la place qu'il a tenue pour des cinéastes soucieux de développer un documentaire social en se référant à la doctrine du « point de vue documenté » (sur lequel revient Kees Baker dans sa contribution à *Archives*) ou à un réalisme social, dans la fiction, avec *l'Atalante*.