



L'Atalante

Un film de *Jean VIGO*



LYCÉENS AU CINÉMA



Sommaire

- 2** **GÉNÉRIQUE / SYNOPSIS**
- 3** **ÉDITORIAL**
- 4** **RÉALISATEUR / FILMOGRAPHIE**
- 5** **PERSONNAGES ET ACTEURS PRINCIPAUX**
- 7** **DÉCOUPAGE ET ANALYSE DU RÉCIT**
L'intrigue résumée, planifiée et commentée, étape par étape.
- 9** **QUESTIONS DE MÉTHODE**
Les moyens artistiques et économiques mis en œuvre pour la réalisation du film, le travail du metteur en scène avec les comédiens et les techniciens, les partis pris et les ambitions de sa démarche.
- 11** **MISES EN SCÈNE**
Un choix de scènes ou de plans mettant en valeur les procédés de mise en scène les plus importants, les marques les plus distinctives du style du réalisateur.
- 15** **LE LANGAGE DU FILM**
Les outils de la grammaire cinématographique choisis par le réalisateur et l'usage spécifique qu'il en a fait.
- 17** **UNE LECTURE DU FILM**
L'auteur du dossier donne un point de vue personnel sur le film étudié ou en commente un aspect essentiel à ses yeux.
- 19** **EXPLORATIONS**
Les questions que soulève le propos du film, les perspectives qui s'en dégagent.
- 20** **DANS LA PRESSE, DANS LES SALLES**
L'accueil public et critique du film.
- 21** **L'AFFICHE**
- 22** **AUTOUR DU FILM**
Le film replacé dans un contexte historique, artistique, ou dans un genre cinématographique.
- 23** **BIBLIOGRAPHIE**

LYCÉENS AU CINÉMA

*Avec le soutien du ministère de la Culture et de la Communication
(Centre national de la cinématographie, Direction régionale des affaires culturelles
et des Régions participantes.*



et le concours des salles de cinéma participant à l'opération



■ Auteurs du dossier Nathalie Bourgeois et Bernard Benoliel

■ GÉNÉRIQUE

France 1933-1934

Réalisation Jean Vigo

Scénario Jean Guinée (Roger de Guichen)

Adaptation et dialogues Jean Vigo, Albert Riéra **Image** Boris Kaufman **Décor et maquettes** Francis Jourdain (studio des Buttes-Chaumont, GFFA) **Assistant décorateur** Max Douy **Son** Marcel Royné, Lucien Baujard (enregistrement Radio-Cinéma) **Musique** (composition, direction) Maurice Jaubert **Paroles de la Chanson du camelot** Charles Goldblatt **Autres chansons** : *Le Chaland qui passe* (Cesare Andrea Bixio, seulement dans la version de 1934), *Paris* (Georges Millandy), *La Chanson des mariniers* **Assistants réalisateurs** Albert Riéra, Pierre Merle **Assistants opérateurs** Louis Berger, Jean-Paul Alphen **Scripts** Jacqueline Morland, Fred Matter **Maquillage** de Michel Simon : Chakatouny **Photographie** Roger Parry **Régie** Henri Arbel **Montage** Louis Chavance

Interprétation

Michel Simon le Père Jules, **Dita Parlo** Juliette, **Jean Dasté** Jean, **Gilles Margaritis** le camelot, **Louis Lefebvre** le gosse, **Fanny Clar** la mère de Juliette, **Raphaël Diligent** Raspoutine le trimardeur, **Maurice Gilles** le chef du bureau, **Claude Aveline**, **René Blech**, **Paul Grimault**, **Genya Lozinska**, **Gen Paul**, **Jacques Prévert**, **Pierre Prévert**, **Albert Riéra**, **Lou Tchimoukov**

Lieux de tournage (extérieurs) : village de Maurecourt (Oise), alentours de Conflans-Sainte-Honorine (Seine-et-Oise), l'Oise et la Seine, canal Saint-Martin, canal Saint-Denis et canal de l'Ourcq, bassin de la Villette, Paris, Le Havre

Production Gaumont-Franco-Film-Aubert (GFFA), Jacques Louis-Nounez

Distribution GFFA

Film 35 mm, noir et blanc, 1 : 1.37

Durée 87 minutes (version restauration Gaumont 1990) ; 85 minutes (version restauration Gaumont 2001)

Première sortie septembre 1934

Sortie de la version restaurée de 1990 mai 1990

■ SYNOPSIS

Juliette, une fille de paysans de l'Oise, jamais sortie de son village, épouse Jean, jeune marinier patron de l'Atalante. L'équipage se compose d'un mousse et d'un second, le père Jules, étonnant vieux loup de mer ; tous deux cohabitent dans une cabine pleine de « bazar », d'objets hétéroclites, de souvenirs et de chats. Passé l'enthousiasme des débuts, la jeune femme s'ennuie à bord : elle est curieuse des plaisirs qui lui sont inconnus. Jean, jaloux, intervient chaque fois qu'il la sent attirée par un ailleurs. Ainsi, quand elle écoute, fascinée, la radio de Paris ; quand, intriguée par le père Jules, elle s'aventure dans sa cabine enchantée ; ou encore quand elle succombe au charme d'un camelot chantant dans une guinguette, tant et si bien que Juliette, fâchée, finit par s'échapper de la péniche pour se rendre à la Ville ; mais Jean, blessé dans son amour-propre, donne l'ordre de repartir sans l'attendre. À Paris, outre les vitrines, Juliette découvre le chômage, la pauvreté, le regard lourd des hommes sur elle, tandis que sur la péniche en route vers le Havre, Jean, malheureux et prostré, n'assume plus son rôle de patron et se réfugie dangereusement dans une rêverie sans fond. Jules, désolé et inquiet, après une convocation à la Compagnie maritime où il a dû défendre son patron, décide d'aller chercher Juliette. Il la retrouve intuitivement – en se laissant guider par le chant des mariniers qui le mène jusqu'à elle – dans une boutique à disques et la ramène sur son dos, comme un ballot. Les amants se retrouvent avec émotion dans leur cabine et la péniche continue sa route.

Une aventure de cinéma



L'Atalante est plus qu'un mythe, il est devenu à lui seul une mythologie : un réalisateur fils d'anarchiste mort prématurément ; une œuvre courte et fulgurante ; une vision et un discours d'une acuité extrême sur le cinéma et sur la société ; un film redécouvert, ainsi que son auteur, en ciné-clubs après la Seconde Guerre mondiale et devenu l'un des étendards de la Nouvelle Vague... Si la vie et l'œuvre de Jean Vigo constituent déjà un « film » à eux seuls, l'écriture, puis la réalisation, de *L'Atalante* – son premier et dernier long métrage – furent aussi une grande aventure de cinéma, marquante notamment dans cette capacité de Vigo à se réapproprié un scénario au départ plutôt banal, à improviser ensuite en cours de tournage, à composer avec les contraintes météorologiques et à laisser une liberté rare à ses acteurs – notamment Michel Simon. Le résultat est à la mesure du mythe, autant dans cette impression générale d'homogénéité de l'œuvre que dans son esthétique, ses personnages hauts en couleur ou sa loufoquerie, parfois proche du surréalisme. Vigo mourut sans avoir eu le temps de voir son film monté, mais *L'Atalante*, une fois achevé, commençait, lui, une nouvelle vie : repris et remonté par les producteurs de l'époque, il sortit d'abord sous un autre titre, ressortit dans sa version « longue » 15 ans après, fut restauré une première fois en 1990... et vient à nouveau de ressusciter dans une version jugée davantage conforme à ce que souhaitait Jean Vigo.

La Bibliothèque du film



Filmographie

- 1929 **À propos de Nice**
(court métrage)
- 1931 **Taris ou la natation**
(court métrage)
- 1933 **Zéro de conduite**
(moyen métrage)
- 1934 **L'Atalante**

■ LE RÉALISATEUR

Étoile filante

Mort à 29 ans, Jean Vigo laisse une œuvre fulgurante et poétique, à forte dimension sociale.

> « Fils de traître »

Jean Vigo, né en avril 1905, a 12 ans au moment de la mort mystérieuse de son père, Miguel Almeraya. Celui-ci, d'abord anarchiste, puis membre du Parti socialiste, se trouve, en 1917, mêlé à un scandale politique, militaire et financier et accusé d'espionnage pour le compte des Allemands. À peine emprisonné, il est retrouvé pendu dans sa cellule à Fresnes. Jean Vigo travaillera longtemps à la réhabilitation de ce père tant admiré.

En attendant, « fils de traître », Jean doit changer d'école et d'identité. Envoyé comme pensionnaire à Nîmes, puis inscrit sous le nom de Jean Salles au collège de Millau, l'enfant devient « un gosse pâle, chétif et taciturne ». Mais il tient son journal (non sans humour) et, loin de sa mère restée à Paris, trouve du réconfort auprès d'un couple âgé habitant Montpellier, les Aubès, parents éloignés ayant demandé sa garde.

En 1922, il reprend son nom de Vigo et achève sa scolarité dans un lycée de Chartres. À partir de 1926, son état pulmonaire le contraint à séjourner dans le sanatorium de Font-Romeu, dans les Pyrénées orientales. Il y rencontre l'écrivain et éditeur Claude Aveline, ainsi que la fille d'un industriel polonais, la lumineuse Elisabeth Lozinska, dite Lydu, comme lui de santé précaire, qu'il épouse en 1929 et dont il aura une fille (Luce, dite Vigoto) en 1931.

> Vigo et sa « bande »

Grâce au soutien de quelques réalisateurs bienveillants, le jeune homme fait ses débuts au cinéma dans les studios de la Victorine, à Nice, et commence à constituer, au gré des rencontres, sa « bande » de cinéma, l'indéfectible équipe de ses techniciens et amis.

En 1930, au théâtre du Vieux-Colombier, Jean Vigo lit son texte-programme intitulé « Vers un cinéma social » et présente le sulfureux « point de vue documenté » sur le carnaval qu'il a réussi à coréaliser avec Boris Kaufman¹, son chef-opérateur (*À propos de Nice*, court métrage muet). « 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. (...) Ce documentaire social devra nous dessiller les yeux. » À Nice, Vigo fonde également Les Amis du Cinéma, « ciné-club d'avant-garde dont le but est de servir le cinéma d'évolution ». À la demande de Germaine Dulac, Vigo réalise en 1931 pour la nouvelle Gaumont-Franco-Film-Aubert (GFFA) un film documentaire, *Taris ou la natation*. « Surtout, écrit-il à cette époque à Francis Jourdain, 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 crottin des stars (de halage ?) pour noter sur mon calepin une question technique nouvelle pour moi. »

> La rencontre avec Nounez

Les Vigo quittent Nice et s'installent à Paris. À force de patience et de ténacité, grâce à la rencontre de Jacques Louis-Nounez, un producteur novice mais enthousiaste, Vigo réalise (mars 1933) *Zéro de conduite*, histoire d'une révolte de collégiens dans un pensionnat. Interdit par la censure, le moyen métrage ne sera vu qu'en ciné-clubs jusqu'en 1945. Le prochain sujet proposé par Nounez à Vigo est alors *L'Atalante*, gentil scénario non subversif sur la vie des marins. Vigo le retravaille et le métamorphose ; ce sera son premier et dernier long métrage.

Le tournage (novembre 1933-février 1934) doit affronter un rude hiver qui modifie toutes les prévisions et finit d'altérer la santé du cinéaste. Gaumont demande de nombreuses coupes et Nounez, devant les menaces d'échec public, doit céder, malgré sa fidélité au réalisateur. Le film, défiguré, sort en 1934 sous le titre *Le Chaland qui passe*. Jean Vigo meurt d'une septicémie, à 29 ans (octobre 1934), suivi par Lydu en avril 1939. Le film est un échec public. Il ressort sous le titre de *L'Atalante* seulement en 1940.



1. Frère du cinéaste russe Dziga Vertov.

■ PERSONNAGES ET ACTEURS PRINCIPAUX

D'après « Acteurs de *L'Atalante* », in *L'Atalante, un film de Jean Vigo*.

Jeu en liberté

La grande liberté que Vigo a laissée aux acteurs donne aux personnages hauts en couleur de L'Atalante toute leur fantaisie.



JEAN (JEAN DASTÉ)

À quinze ans, Jean Dasté fait de la figuration et tient de petits rôles au Théâtre du Châtelet, manque d'être dégoûté à jamais des planches, mais à dix-huit, rencontre Jacques Copeau et découvre le Vieux-Colombier. De 1922 à 1924, il est élève-comédien à l'école de son maître, de 1925 à 1929, membre de la troupe des « Copiaux » de Bourgogne, en 1931 dans la Compagnie des Quinze, premières tentatives de décentralisation théâtrale, une entreprise à laquelle Dasté consacra dans l'après-guerre l'essentiel de son temps et de son talent.

« Je me trouvais en 1933 dans une période douloureusement creuse, quand je reçus la visite d'Albert Riéra, alors assistant de Jean Vigo, accompagné de mon ami Charles Goldblatt, qui lui

avait parlé de moi pour jouer dans un film avec des enfants. » Après le pion lunaire et chaplinien de *Zéro de conduite*, ce sera Jean, le patron de la péniche *L'Atalante*. Il tiendra aussi des seconds rôles dans quelques films du Renoir des années trente. Plus tard, et en marge de son activité théâtrale, il réapparaîtra au cinéma, toujours dans des seconds rôles : *Muriel ou le Temps d'un retour* (Alain Resnais, 1963), *L'Enfant sauvage* et *La Chambre verte* (François Truffaut, 1970 et 1977).

Joyeux marinier, jusque-là « sans histoire », Jean, en perdant Juliette, perd à la fois son statut de mari et de patron, son assurance, son identité. Désormais absent à lui-même, pareil à un pantin, il régresse, plonge dans les eaux profondes d'un monde amniotique, où il a la révélation de sa femme en éternelle jeune mariée. Jules le rend à lui-même en lui rendant sa moitié.

LE PÈRE JULES (MICHEL SIMON)

Né en Suisse, Michel Simon débute par le théâtre dès 1920, à Genève, puis à Paris. Au cinéma, il commence par le muet (*Feu Mathias Pascal*, Marcel L'Herbier, 1926 ; *Tire-au-flanc*, Jean Renoir déjà, 1928), le parlant fait de lui une vedette (*Jean de la Lune*, Jean Choux, 1931) et il tournera au total bien plus de cent films. Sa « gueule », sa gestuelle, ses idées, son élocution, son caractère, son inspiration lui valent d'incarner et de créer des personnages souvent marginaux, truculents, provocateurs : *Pivoine* (André Sauvage, 1929, inachevé), *La Chienne* (J. Renoir, 1931), *Boudou sauvé des eaux* (J. Renoir, 1932), *L'Atalante*, quatorze films libertaires ou anti-sociaux. Et à part un amour commun des animaux et des objets, la sympathie pour un jeune créateur victime de la censure, avec en retour l'admiration pour l'acteur, l'envie partagée de faire vivre ce Père Jules qui ne ressemble à

personne, c'est évidemment une sensibilité politique qui unit Simon et Vigo. Quelle différence, en effet, entre le cinéaste qui dit avoir filmé « les derniers soubresauts d'une société qui s'oublie jusqu'à vous donner la nausée et vous faire le complice d'une solution révolutionnaire » (*À propos de Nice*) et l'acteur affirmant tenir de Boudou « qu'une des attitudes à prendre vis-à-vis de la Société, c'est de la vomir » ? Aucune. Alors ensemble, ils inventent. Parmi d'autres, deux commentaires pour deviner une « méthode » :

« Nous avons tourné le film. Je disais à Vigo : "Tout de même, j'aurais bien aimé avoir un texte pour l'apprendre." Il me répondait : "Tout ce que je pourrais écrire sera beaucoup moins drôle que ce que vous allez dire." » (J. Fansten, *Michel Simon*, Seghers,



1970). Vigo eut l'intelligence de donner à Michel Simon une marge de liberté par rapport au texte. « L'insubordination même de l'acteur avait reçu une direction sans qu'il s'en rendît compte, et chaque fois que Michel Simon se laissait aller, il le faisait dans le sens désiré par Vigo. Jamais Michel Simon ne s'était senti aussi libre tout en étant parfaitement contrôlé. » (P.E. Salès Gomès, *Jean Vigo*, Seuil, 1957).

Et pour continuer d'imaginer ce que devait être Simon sur le tournage de *L'Atalante*, c'est *in fine* à Guitry, parlant d'un de ses films à lui, qu'il revient de le laisser vraiment entrevoir – sans oublier non plus que si l'acteur tenait son génie de sa nature, il le devait aussi à son travail : « Jamais encore je ne vous avais eu comme interprète. Eh bien, vous êtes exceptionnel. Je dirais même : unique. Car, entre le moment où vous cessez d'être vous-même et celui où vous jouez votre rôle, il est impossible de voir la soudure. Et il en va de même lorsque, cessant de jouer, vous redevenez vous-même. Si bien que, en principe, il n'y a aucune raison d'interrompre les prises de vue. » (Dédicace dite par l'auteur au générique de *La Poison*, 1951).

Énigmatique figure tutélaire, ange gardien de *l'Atalante*, le père Jules mène le jeu (et tous les jeux : dames, cartes...). Il est le second (marinier), celui qui imite, qui répète, mais aussi le tiers, celui qui s'immisce entre Jean et Juliette, celui par lequel le couple se défait et se reconstitue. Grand faune, loup de mer échoué sur une péniche, figure de l'exotisme et de l'érotisme polymorphe, Jules entretient une relation forte, parfois de nature magique, avec tout ce qui l'entoure : humains, animaux, objets.

JULIETTE (DITA PARLO)

Actrice d'origine allemande, Dita Parlo est découverte par Erich Pommer, le grand patron de la UFA. De la première partie de sa carrière, on retiendra surtout un film de Joe May, *Heimkehr* (Le Chant du prisonnier, 1928), grand succès public : C'est dans *Heimkehr* que Jean Vigo trouve l'interprète de son *Atalante*, Dita Parlo, et une de ses plus belles séquences, celle où les deux amants séparés rêvent l'un à l'autre, à son origine dans ce film (B. Eisenschitz, *Le Cinéma allemand*, Nathan, 1999).

Si dans les années trente, elle tourne, en Suisse, avec Kirsanoff (*Rapt*, 1934), en France avec Pabst (*Mademoiselle Docteur*, 1937) et Renoir (le seul rôle féminin de *La Grande Illusion*, 1937), son



Juliette (Dita Parlo)

personnage le plus mémorable demeure la Juliette en robe blanche de *L'Atalante* « Il avait l'habitude de dire : "Faites ce que vous voulez, et après je vous dirai". On était entièrement libres, tout en regardant constamment Vigo pour savoir si oui ou non c'était ça. » (D. Parlo dans le documentaire réalisé par J. Rozier en 1964). Aux lecteurs de *Cinémonde* (1933), l'actrice décrit admirablement son personnage : « Je suis Juliette, une petite villageoise qui n'a jamais quitté son village. Elle se marie avec un marinier et dès le soir des noces, la péniche l'emporte. Une petite rêveuse qui ne connaît rien et qui a toutes les curiosités. »

LE CAMELOT (GILLES MARGARITIS)

Petit-cousin de Roger Martin du Gard, Gilles Margaritis fut acteur de théâtre dans la troupe de Jacques Copeau, auteur, clown, metteur en scène au music-hall et au cirque. C'est lui qui dégote chez son oncle le pantin chef d'orchestre du père Jules. Il tiendra quelques petits rôles dans des films français postérieurs à *L'Atalante*, signera trois courts métrages comiques : *L'Homme* (1945), parodie de film scientifique, *Actualités burlesques* (1948) et *Les Quatre Mousquetaires* (1953). Surtout, il est l'un des pionniers après-guerre de la télévision naissante (une émission expérimen-



Le camelot (Gilles Margaritis)

tales avec Jacques Tati le 4 mai 1945 !), produira, réalisera de très nombreuses émissions de variétés et lancera *La Piste aux étoiles*, qui durera jusqu'en 1976.

Plutôt qu'un représentant de commerce, le camelot est un magicien, un bonimenteur, un farfadet. Dans la guinguette, il ravit Juliette à son mari-niais par un tour de passe-passe, la charme avec des objets de consommation et la promesse de la Grande Ville. Agitateur toujours intrus, toujours chassé, le camelot retombe également toujours sur ses pattes, avec une candeur enfantine.

LE GOSSE (LOUIS LEFEBVRE)

Vigo choisit de donner un des rôles principaux de *Zéro de conduite* à un jeune garçon un peu voyou qu'il a rencontré au parc Montsouris. Comme Jean Dasté, Louis Lefebvre inspire ensuite à Vigo un personnage de *L'Atalante*. Sa gaucherie adolescente lui vaut le rôle du mousse, celui qui observe, qui parfois aide, parfois sème le désordre. Il est avant tout un *alter ego*, principalement celui (complice et souffre-douleur) du père Jules.

■ DÉCOUPAGE ET ANALYSE DU RÉCIT

Larguer les amarres

Le film adopte, dans un premier temps, la forme linéaire du fleuve. La séparation du couple entraîne un éclatement du récit qui ne retrouvera son unité qu'avec le retour de Juliette.

> LE DÉPART DES MARIÉS

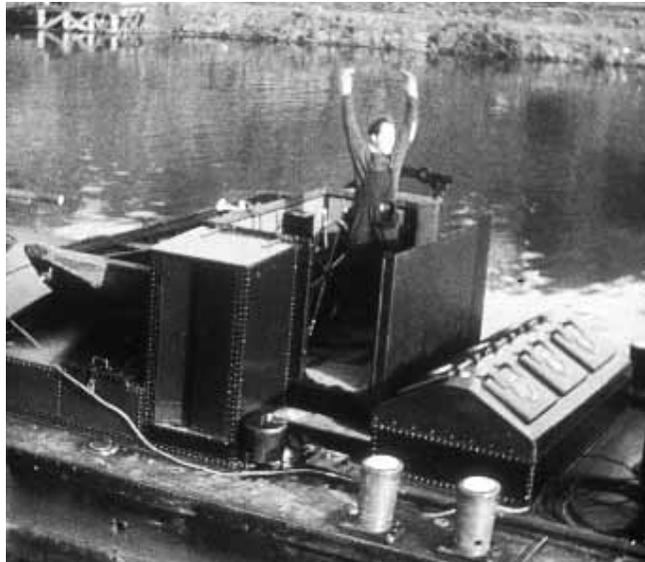
- Une petite noce endimanchée sort de l'église d'un village. Devançant leur cortège, Jean et Juliette, les mariés, se dirigent comme des somnambules à travers les rues puis les champs, jusqu'aux bords de l'Oise où est amarrée la péniche dont Jean est le patron. Le gosse et Jules, le second, qui ont quitté la cérémonie plus tôt pour répéter l'arrivée de la mariée, les y attendent. Dans l'excitation générale, le bouquet de fleurs tombe à l'eau. *Heureuse vie à bord de l'Atalante*, souhaite-t-on à Juliette, avant de l'embarquer précipitamment sur la péniche qui repart, laissant les invités de la noce sur la rive, pétrifiés.

ANALYSE D'un même élan, la péniche et le film quittent la rive, les sentiers battus de la narration. *L'Atalante* largue les amarres, se dégage de la pesanteur des intérieurs du cinéma français de l'époque.

- Le crépuscule tombe sur les bords de l'Oise. Jean tente d'embrasser sa femme qui se défend, tandis que les chats à bord, nerveux, attaquent. Il finit par la porter « en épousée » jusque dans sa cabine.

ANALYSE La péniche s'engage dans une zone inconnue, hors du monde : le filmage des rives (contre-plongée, travellings crépusculaires) témoigne de l'influence du Ciné-œil¹ sur les choix esthétiques de Boris Kaufman et achève de nous dépayser.

- Le lendemain matin, Juliette est joyeusement accueillie sur le pont avec l'air des Mariniers entonné par l'équipage. Jean demande à Jules de récupérer sa chatte qui a mis bas sur



le lit. Aussitôt, Juliette entreprend de laver le linge sale accumulé dans les placards, y compris celui du père Jules, qui descend à terre. Jean et Juliette tordent le linge à la lessiveuse. Puis Juliette apprend à Jean que, dans l'eau, on voit celui qu'on aime. Jules, à son retour, les surprend en train de bati-foiler ; il tente de leur donner une démonstration de lutte gréco-romaine, mais les amoureux s'éclipsent dans leur cabine.

- Seule dans son lit, au réveil, Juliette appelle Jean qui, à cinq heures du matin, barre encore sous la pluie. Elle entre-

voit alors la monotonie de sa nouvelle vie. Ils ont leur première dispute à propos de la radio qui donne des nouvelles de la mode parisienne.

- Juliette va s'asseoir sur le pont et disparaît dans le brouillard si dense qu'une péniche manque d'emboutir l'Atalante. Après une recherche collective, Jean retrouve sa femme et la ramène dans leur cabine. Tenu à l'écart, Jules, vexé, décide de « foutre le camp », mais revient quand même manger. Il reste seul avec la patronne qui, pour faire diversion, lui demande de servir de mannequin pour un arrondi de jupe ; Jules exulte et se lance dans des chants et danses de tous les pays.

ANALYSE Avant même la scène de la cabine, Jules donne un aperçu de sa nature faunesque. D'autre part, cette scène, comme tout le film dans son mouvement, témoigne de l'intense circulation des corps à bord : sans cesse, l'un sort, l'autre entre, etc.

- Pendant que Jean et le gosse tirent la péniche pour la faire avancer dans l'écluse, Juliette descend dans la cabine du père Jules. La jeune femme, curieuse, a droit à une visite en règle de tout un capharnaüm exotique. Au final, Jules exhibe ses tatouages, fume avec son nombril tout en jouant de l'accordéon. Jean surgit, et, excédé par leur complicité, met la cabine à sac. Jules s'éclipse et revient, les cheveux rasés, pour constater l'ampleur du désastre.

ANALYSE Le film tout entier avance selon le principe de l'accordéon (dilatation/contraction), le temps tantôt s'étire ou s'accélère. Visiblement, Vigo a plaisir à filmer ces changements de rythme (ici, l'excitation du passage de l'écluse qui succède à la monotonie de la lente avancée), ainsi qu'à enregistrer les gestes des mariniers et l'incroyable légèreté de l'embarcation.

- Jean doit rester pour garder la péniche, car Jules est sorti avec le gosse. Juliette s'était habillée pour la ville, elle est fâchée. Jules rentre, ivre, de sa virée. Jean, qui vient de faire le cauchemar prémonitoire du départ de Juliette, le couche et la péniche repart en pleine nuit. Jean promet à Juliette de l'emmener dès le lendemain dans une guinguette.

1. Théorie et méthode de travail conçu par Dziga Vertov (1895-1954), cinéaste russe et frère de Boris Kaufman.



• Dans la guinguette « Aux Quatre Nations », un vendeur de colifichets fait du boniment à Juliette, la fait danser et lui vante les mérites de Paris. Furieux, Jean s'interpose et entraîne sa femme, tandis que le patron du lieu chasse le camelot indésirable. En représailles, Jean laisse Juliette seule sur la péniche. Mais sitôt qu'il a le dos tourné, le camelot vient jouer une sérénade à la jeune femme et lui propose de l'accompagner à la Capitale. Jean les surprend et chasse son rival.

ANALYSE La guinguette (dont l'intérieur a été réalisé en studio) est, comme les cabines, un cube scénique. Gilles Margaritis évolue dans cette cage avec un jeu corporel digne des acteurs burlesques primitifs.

> LA DÉSUNION

• À la nuit tombée, Juliette quitte la péniche en douce. Quand Jean découvre la fugue, il donne l'ordre à Jules de repartir, malgré les protestations et les pressentiments de ce dernier. Juliette, pas très rassurée, prend un train.

ANALYSE La disparition de Juliette, tant redoutée par Jean, finit par se produire. Cette fois, il renonce à la retenir. Il préférera désormais la rejoindre dans les limbes, là où, par la

force de son amour, il peut la faire apparaître à volonté.

• Entrelacs de plans de Juliette dans la ville et de Jean sur l'Atalante. Elle s'émerveille devant les vitrines, mais quand elle décide de rentrer, ne retrouve plus la péniche à quai. De retour à la gare, elle se fait voler son sac par un pauvre bougre, aussitôt agressé sous ses yeux effarés. La péniche poursuit sa route, tandis qu'en ville, les chômeurs font la queue sur les trottoirs enneigés. Juliette erre, fuyant les regards insistants des hommes.



• Jules parvient, comme par magie, à réparer son phono. Pendant ce temps, Jean – absent à lui-même malgré les efforts de son second pour le déridier – « se fout à l'eau » et a la vision sous-marine de Juliette en jeune mariée radieuse. Quand il remonte à bord, Jules, inquiet, lui fait écouter un disque sur le phono. Suivent une série de plans, montés en alternance, de Jean et Juliette. Le soir, ils se couchent chacun de leur côté, elle en ville, lui dans sa cabine.

• Les amants, dans une sorte de rêve, se caressent chacun et, par le jeu des surimpressions, s'offrent érotiquement l'un à l'autre, entrelacent leur désir.

ANALYSE La structure centripète du film (rassemblement de tous les éléments sur la péniche, dans les cabines) a volé en éclats, et chacun des personnages se trouve désormais projeté dans un espace-temps autonome. À présent, les boucles de la narration (reprises de situations, variations autour du même motif) cèdent la place à des lignes séparées, entrelacées par les effets du montage parallèle. La réunion de Jean et Juliette, impossible dans le récit, ne peut plus avoir lieu que cinématographiquement, par la musique et le jeu de la surimpression.

• L'Atalante arrive au Havre et Jean, hagard, court jusqu'à la mer. Jules doit défendre son patron à la Compagnie fluviale, tandis que celui-ci demeure prostré dans le couloir. De retour à la péniche, Jules décide d'aller chercher la patronne.

ANALYSE Avec les files de chômeurs devant les usines fermées, la séquence de la compagnie fluviale est un des moments explicites de la dimension sociale que Vigo a donnée à son « scénario de patronage », en l'enracinant dans la France des « riens du tout » des années trente.

> RETOUR DE JULIETTE

• À Paris, le long du canal, le vieux marin croit à plusieurs reprises reconnaître Juliette, de dos (à moins qu'il ne résiste à la tentation de suivre de probables péripatéticiennes...). Il la retrouve comme par magie au Palace Chansons, guidé par le chant des mariniers que la jeune femme écoute, alors qu'elle travaille à distribuer des jetons pour des appareils à musique. Aussitôt, il l'emporte sur son dos.

ANALYSE Troisième rapt de Juliette, troisième moment où la jeune femme bascule : elle a



d'abord été hissée sur le mât de charge par Jules, le jour de son mariage. Ensuite, le camelot l'a comme aspirée sur la piste de danse. Pour finir, Jules l'enlève, dans le magasin de musique. Il faut une impulsion extérieure pour la mettre en mouvement, à la suite de quoi, comme la péniche, elle avance, mue par sa force d'inertie. Par ailleurs, le miracle auditif (Juliette réentend les voix qui lui ont chanté l'air des Mariniers) fait écho au miracle visuel (Jean voit réapparaître Juliette, dans l'eau).

• Averti par le gosse, Jean retrouve sa gaieté, se lave et se rase. Jules fait entrer Juliette dans la cabine du patron et referme la trappe sur eux. Après un instant d'hésitation, tous deux s'enlacent si vivement qu'ils tombent à terre. Plan de la péniche au fil de l'eau, vue en plongée, depuis un avion.

ANALYSE Cette séquence fait écho à la séquence inaugurale de la noce, mais elle est rejouée, la distribution en a été revue. *Les voilà !* à nouveau : une première fois, Juliette a été conduite par Jean à la péniche où l'attendait Jules. À présent, c'est au bras du vieux marinier que la femme est ramenée à son mari.

■ QUESTIONS DE MÉTHODE

Montages/remontages

Jean Vigo a réussi à s'affranchir des contraintes esthétiques et commerciales de l'époque en modifiant considérablement le scénario d'origine. Le film terminé, les producteurs se le réapproprièrent.

> Gestation de *L'Atalante*

Malgré la censure de *Zéro de conduite*, ni Vigo ni (ce qui est plus rare) son producteur, Jacques Louis-Nounez, ne désarment. Plusieurs projets, plus ou moins travaillés, sont envisagés en 1933 : un scénario de Riéra, un autre de Painlevé, un autre encore de Blaise Cendrars ; *Évadé du bagne* d'après la véridique histoire de l'anarchiste Eugène Dieudonné, *Clown par amour* de La Fouchardière, auteur de *La Chienne*, adapté en 1931 par Jean Renoir. Un temps, Vigo pense aussi à un scénario original, *Le Métro* (histoire d'un homme qui voit le métro de sa chambre, et sa chambre depuis le métro).

Mais pour ne pas perdre Gaumont, Nounez, prudent, souhaite un film « socialement neutre ». Le projet de *L'Atalante*, scénario original écrit par un littéraire occasionnel, Jean Guinée, est proposé à Vigo. Une histoire médiocre sur les tentations mauvaises de la ville et les mérites de la rédemption, sur les joies de la vie simple à bord des péniches. Albert Riéra (qui sera assistant sur le film) témoigne : « Quand Vigo a lu ce scénario, il m'a dit : "Mais qu'est-ce que tu veux que je foute avec ça, c'est un scénario pour patronage, enfin il n'y a rien." Je lui ai répondu : "Je suis d'accord avec toi, c'est une histoire très banale, mais malgré tout il y a la façon de la raconter." Il me dit : "Oui, évidemment." Et alors là, son œil s'est allumé. »

Dès l'été 1933, Vigo effectue des repérages le long des quais du canal Saint-Martin, se promène en chaland et écrit à Georges Simenon pour lui demander « quelques conseils, quelques tuyaux » sur les canaux et les mariniers. Avec Riéra, il réalise une adaptation salvatrice du projet original. Ensemble, ils vont travailler les dialogues, le découpage, élaguent ou, au contraire, développent, et en particulier recréent littéralement les person-



nages : au départ, Jean était avaricieux, Juliette lubrique, le mousse vicieux et le père Jules un vieux batelier bourru et pontifiant. Le chien prévu à bord fait place à une horde de chats de gouttière.

> La bande à Vigo

L'économie de production de *Zéro de conduite*, co-production entre Jacques Louis-Nounez et Gaumont se remet en place pour *L'Atalante*. Il en est de même pour l'équipe technique et artistique, « la bande à Vigo », ce « remue-ménage fiévreux et amical dans lequel Jean et Lydu Vigo puisaient, en partie, leurs

forces » (Luce Vigo) : revoilà Boris Kaufman à l'image et Louis Berger qui l'assiste de nouveau, Albert Riéra (acteur au Vieux Colombier - parfois aux côtés de Michel Simon - journaliste avec Charles Goldblatt au journal *Ce Soir*) et Pierre Merle (fils d'Eugène Merle, anarchiste ami du père de Vigo, co-rédacteur du *Bonnet rouge*) au poste d'assistants réalisateurs ; Charles Goldblatt et Maurice Jaubert (dont Vigo a découvert la musique en 1932, dans le film de Jean Lods *La Vie d'un fleuve, la Seine*) pour paroles et musiques. À la vue du travail qui les attend, viennent s'adjoindre à eux, pour renforcer le groupe : Jean-Paul Alphen (troisième opérateur), Francis Jourdain (décors et maquettes), Louis Chavance (ancien de « la bande à Prévert », monteur), Fred Matter et Jacqueline Morland (scripts). Participeront également au tournage les réalisateurs amis des Vigo – exception faite d'Henri Storck (assistant sur *Zéro de conduite*) qui ne peut se joindre à l'aventure –, parmi lesquels les frères Prévert et Jean Painlevé (documentariste, auteur d'étonnants films scientifiques et animaliers) qui fait don au film du mémorable bocal aux mains coupées.

> Le tournage de *L'Atalante*

Le tournage de *L'Atalante*, prévu initialement à l'automne, ne débute qu'au mois de novembre 1933. Les prises de vue commencent dans l'ordre de l'histoire : la noce et l'embarquement sur la péniche – la Louis XVI, rebaptisée l'Atalante – filmés au village de Maurecourt (Oise) et vers Conflans-Sainte-Honorine (Seine-et-Oise). Puis, sur les eaux de l'Oise et de la Seine, le long du canal Saint-Martin, Saint-Denis et du canal de l'Ourcq, au bassin de La Villette, à Paris, au Havre, mais aussi aux studios Gaumont des Buttes-Chaumont.

Si le découpage a déjà beaucoup modifié le scénario d'origine, à son tour la réalisation s'affranchit parfois du découpage, au gré de l'inspiration ou des contraintes de la production. Michel Simon accentue la démesure du père Jules en s'inspirant de son souvenir d'un fantasque paysan vaudois, tandis que le personnage du camelot joué par Gilles Margaritis se précise sur place, dans la guinguette « Aux Quatre Nations ».

L'hiver, prématurément rigoureux, n'entame pas l'euphorie du tournage, mais ralentit le plan de travail et change même l'esthétique du film. Ainsi, la glace qui immobilise *L'Atalante* plusieurs jours sur le canal Saint-Martin ne doit pas être visible, d'où le recours à la technique de la contre-plongée.

De même, comme, chaque jour qui passe, la lumière naturelle est de moins en moins bonne, Vigo préfère parfois attendre la tombée de la nuit et tourner à l'éclairage et aux réflecteurs.

Repoussant les extérieurs manquants pour les tourner tous ensemble à la fin, le film passe aussi en studio où Jourdain a construit une réplique exacte de l'intérieur de la péniche. L'essentiel du tournage est achevé à la mi-janvier 1934. La

séquence du vol du sac, non désirée par le producteur, sera réalisée en une nuit, à la gare d'Austerlitz, avec des chutes de pellicules et des figurants trouvés en renfort dans les cafés (ainsi que les frères Prévert et plusieurs autres camarades du « Groupe Octobre »).

Le plan final du film (une vue aérienne de la péniche sur le fleuve) sera filmé par Kaufman seul (dont l'avion s'écrase, heureusement sans dommage), selon les indications de Vigo, déjà alité.

› L'histoire sans fin

Vigo malade, Chavance a monté le film seul, suivant ses indications. À la sortie de la projection organisée pour l'équipe en avril (et à laquelle, semble-t-il, Vigo put assister), Nounez, le producteur, est satisfait du résultat, tandis que Gaumont, co-producteur, préconise des coupures massives, pour la plupart refusées par Vigo, avec le soutien de Nounez et de Chavance. Le 25 avril 1934, le film, très légèrement remanié, est présenté aux exploitants et aux distributeurs qui, contrairement à la presse, lui réservent un mauvais accueil. Nounez, endetté, doit céder et Chavance s'exécute.

La censure frappe alors le film sous la forme de coupes, mais aussi d'ajouts : une chanson à la mode composée par Cesare Andrea Bixio et interprétée par Lys Gauty, *Le Chaland qui passe*, est injectée çà et là, à la place des compositions de Jaubert, et le titre de la chanson devient même celui du film. Le film serait ainsi passé de 90 minutes à 65 environ, sans compter les « initiatives des exploitants qui se permettaient alors de cisailer les films à un point dont on n'a plus qu'une faible idée » (L. Chavance). Autant de versions, donc, que de copies. En septembre 1934, la sortie du *Chaland qui passe* par Gaumont, à Paris, se solde par un échec public. Il faudra attendre 1940 pour que, grâce à Henri Beauvais, patron de la récente société de production et de distribution Franfilmidis et nouveau détenteur du matériel et des droits de *L'Atalante*, le film soit reconstitué dans une version proche de la version originale : *Le Chaland qui passe* disparaît de la bande-son, la musique de Jaubert et le titre original sont rétablis. Succès critique, nouvel échec public. C'est de cette version que découleront toutes les copies visibles après la Libération.

Cependant, *À propos de Nice*, *Zéro de conduite* et *L'Atalante* version 1940 deviennent les fers de lance de la Fédération Française des Ciné-Clubs, organe de diffusion culturelle présidé par Jean Painlevé, au

point que Gilles Jacob pourra écrire dans sa revue *Raccords* (printemps 1951) un important article intitulé « Saint Jean Vigo, patron des ciné-clubs ». En 1950, deux « hommes de cinémathèque » Henri Langlois (Cinémathèque française) et P.E. Salès Gomès (Cinémathèque de São Paulo) complètent encore la version Beauvais.

En 1990, considérant que *L'Atalante* n'avait jamais retrouvé sa forme exacte, tenant compte des rushes, doubles et chutes déposés à la Cinémathèque française et d'une copie du montage original retrouvée au British Film Institute, Gaumont (qui a récupéré les droits du film) décide la restauration du long métrage de Vigo et présente une nouvelle version, réintégrant les plans censurés ou écartés dans *L'Atalante*. Cette version, jugée quelque peu pléthorique, vient d'être (sur les conseils de Luce Vigo et de Bernard Eisenschitz, historien du cinéma) à nouveau modifiée par Gaumont en 2001, et rendue encore plus proche de la version de 1934, approuvée par Jean Vigo.

Si le scénario d'origine a déjà été beaucoup modifié par le découpage, la réalisation s'affranchira à son tour de ce dernier.

■ MISES EN SCÈNE

D'un monde à l'autre

L'ouverture du film, du premier plan sur la poupe de la péniche jusqu'à son départ avec un nouveau « chargement », exprime le passage inaugural et irréversible d'une communauté à l'autre : pour Juliette d'abord, pour le spectateur et pour le film ensuite.



Au début du film, la sortie de l'église se fait en deux temps : d'abord le marinier et le gosse qui prennent de l'avance, ensuite le cortège à pas comptés. Un décalage qui permet une présentation en montage parallèle et une opposition dynamique : d'un côté la noce endimanchée, petit bloc noir plutôt anonyme, bien pensant, cancanier et incurablement sédentaire¹. Juliette émane de ce monde, son mariage l'en extrait. La mère : *Quand je pense qu'elle avait jamais quitté le village.*

De l'autre, un couple d'emblée burlesque, original, débraillé : le vieux marin et le jeune mousse, drôles de zèbres, naturels, irrespectueux. Ainsi, le père Jules revenant sur ses pas pour se signer, bien plus par superstition que

par croyance et décrétant, quelques plans plus loin, assis sur le pont et le ciel au-dessus comme seul interlocuteur (forcément muet) : *Ab ! y a plus de bon Dieu !* Un père Jules qui commence à se dessiner là : ses chats, son langage (*Ab ! crétin, ab ! méchant crétin !*), sa nature dionysiaque et qui suffit à lui seul à définir la nouvelle communauté : plus inavouable, asociale, ludique, enfantine et charnelle.

Entre ces deux pôles (villageois/mariniers, église/péniche, terre/eau), les mariés. Sans un regard en arrière, ils avancent résolument, comme sur un nuage, aimantés par la péniche en contrebas et portés par la musique de Jaubert. Alors, l'embarquement de Juliette à bord de l'Atalante va concrétiser l'enjeu de

toute la séquence et en révéler la violence en brisant le charme de la promenade amoureuse. Dans le scénario d'origine – dans le découpage aussi –, Juliette passait de la rive à la péniche en empruntant une banale passerelle. Au tournage, Vigo, sans doute inspiré par les possibilités du lieu et de la situation², décide qu'elle embarquera courbée sur le mât de charge. Elle a beau être une mariée, c'est dès lors à un enlèvement que nous assistons, comme la noce médusée et la mère impuissante. Vigo filme ce passage en deux plans : dans le premier, Jules lance Juliette comme on pousse une petite fille sur une balançoire. Dans le deuxième, raccord à 180 degrés, c'est-à-dire un point de vue symétriquement opposé, Juliette est seule dans

le plan, elle vole sur fond de ciel gris, sans qu'il y ait dans le cadre la moindre amorce de rive ou, pendant un temps, de péniche. Elle est dans l'entre-deux, en route vers le nouveau monde. La contre-plongée, le fond de ciel semblent promettre un espace à cette fille qui n'est jamais sortie, comme le fleuve laisse présager la mer.

Les contre-plongées de la séquence, le raccord volontairement visible, autant d'événements visuels violents, disent que quelque chose vient de changer sous nos yeux : un rapport au monde, aux éléments et au récit.

1. Vigo renoue ici avec son goût du trait acide et de la caricature mais, passé cette séquence, l'abandonne sur la rive.

2. De même, en tournant la séquence dans la gare d'Austerlitz, Vigo aura l'idée *sur place* du plan des grilles pour filmer l'arrestation mouvementée du voleur.

■ MISES EN SCÈNE

La boîte à rêves

La séquence dans la cabine du père Jules est un « objet » à part dans le temps et l'espace du film.



Comme l'ancre du père Jules à bord de la péniche, la séquence de la cabine débute sans prévenir, finit brutalement, se déroule en un moment volé, à l'abri du regard d'un tiers – Jules et Juliette seuls à bord, tandis que Jean et le mousse, à l'extérieur, sont occupés à manœuvrer dans l'écluse.¹ Véritable exubérance, cette séquence révèle, tels une caverne d'Ali Baba ou un capharnaüm de brocanteur, des trésors de tous les pays accumulés par le père Jules du temps de sa jeunesse aventureuse. Enfin, elle est sans conteste une scène de séduction, d'initiation et de ravissement où les sous-entendus sexuels abondent. En fait de sous-entendus, elle est le lieu et le moment où le latent du film devient manifeste : les phrases redoublées de Jules, *Rien que des belles pièces...*

rien que des belles pièces..., la deuxième dite sur un ton et avec un regard qui ne laissent aucun doute sur la pièce en question ; idem pour l'éventail peint, *Tout à la main... tout à la main* ; les objets eux-mêmes, d'un couteau navaja à la peinture d'une dame lascivement étendue en passant par des défenses d'éléphant et une photo de femme nue ; les corps, enfin, qui se parent et se masquent ou, au contraire, se dénuident (Jules qui finit torse nu). Dans tous les sens du terme, c'est une séquence clandestine, scandaleuse, « l'enfer » du film. Les auteurs en étaient bien sûr conscients, à tel point que la scène du « nombril qui fume », réintégrée à partir des rushes dans les restaurations Gaumont, était absente dès le premier montage avalisé par Vigo en avril 1934 : sans doute jugée

trop indécente pour risquer d'être montrée... L'étroitesse et l'encombrement du lieu accentuent la coprésence des corps, obligés en quelque sorte de se frotter l'un à l'autre. Mais il y a plus encore : construit aux studios des Buttes-Chaumont, le décor de la cabine respecte les proportions d'une cabine réelle. Ainsi, loin de donner de l'aise et de l'air en reproduisant la réalité à plus grande échelle, le décor reconduit la promiscuité de l'espace clos, fidèle en cela aux partis pris esthétiques de Vigo : radicaliser les conditions de tournage, accentuer les difficultés plutôt que les aplanir pour accéder – *via* des acteurs mis en situation extrême – à une plus grande vérité des sentiments en jeu. Seul le plafond est ouvert, expliquant les vues en plongée ou cette

sensation que les deux personnages ont parfois une caméra sur l'épaule, l'objectif frôlant les épidermes et les cheveux de Dita Parlo. Filmage à fleur de peau jusqu'à ses conclusions logiques : dévoiler les tatouages du père Jules, ou encore ce plan étrange qui montre Jules presque allongé sur Juliette. Pour Juliette justement, qui rêve de Paris, la cabine du père Jules lui promet un plus grand voyage encore et, entre quatre murs étroits et surchargés, fait miroiter le monde entier. Au premier plan de la séquence, n'écoute-t-elle pas la mer dans un coquillage géant ? D'où la colère de Jean qui surgit enfin et boucle la scène en frustrant sa femme de son désir d'horizons lointains.

¹ Si la scène est intime, sa préparation fut, en revanche, l'affaire de tous : Gilles Margaritis dénicha chez son oncle le pantin chef d'orchestre, Jean Painlevé apporta les mains dans le formol et Pierre Merle bricola le phonographe.

■ MISES EN SCÈNE

Insomnies parallèles et corps en fusion

Jusqu'à leurs retrouvailles, Jean et Juliette sont séparés à la fois dans l'histoire et à l'écran par le montage parallèle, et réunis virtuellement par les procédés de surimpression.



Un soir, bien avant leur séparation, Juliette entre dans la chambre à bord de l'Atalante et réveille Jean en le retrouvant dans le lit. Lui : « Je rêvais... Je croyais que tu t'en allais, que tu me quittais. Quel cauchemar ! » Seul dans sa couche et le corps déjà tourmenté, Jean a fait là un rêve prémonitoire (le cauchemar deviendra réalité), avant que Juliette annule l'angoisse en le rejoignant et que l'un et l'autre se complètent en se serrant dans leurs bras. Ce qui se joue et se résout à la fois dans ce simple plan – le drame, pour l'instant larvé, de l'absence et du manque – va se déployer ensuite, déborder toute possibilité de résolution dans le court terme et devenir la forme majeure du film. À partir de la fugue parisienne de Juliette et jusqu'aux retrouvailles dans l'avant-dernier plan du film, les amants

seront séparés, chacun dans son espace comme dans un caisson, et le montage douloureusement parallèle. Parallèle, même quand l'illusion est donnée de deux directions convergentes ou perpendiculaires : ainsi, juste avant la séquence des deux insomnies, ces plans où Juliette abandonnée passe sur un pont, tandis que la péniche de Jean, en un plan intercalé et avec la même musique, passe sous un autre. Rêve de rencontre, espaces et temps réellement disjoints. Alors, le film a recours à une figure de style qui comble le vide, redonne corps à l'absent et annule les distances en réalisant un impossible mathématique (faire en sorte que deux droites parallèles se rejoignent) : la surimpression. Procédé souvent utilisé par les avant-gardes françaises des années vingt, il a beaucoup à voir avec le

cinéma en ce sens que l'un et l'autre peuvent être décrits comme un art de la résurrection, la condition du retour visible d'un corps, d'un objet, d'un paysage disparus. Une première fois visible dans *L'Atalante* quand Jean, sous l'eau, voit apparaître devant lui et – à l'écran – sur son corps même le corps et le visage radieux de Juliette, véritable tatouage d'amour, la surimpression est systématisée et distribuée également lors de la séquence de l'insomnie. Le montage est là, strictement parallèle et alterné (un plan chacun, chacun dans son plan), les deux amants souffrant d'une même fièvre, accomplissant sur leur propre corps des gestes érotiques identiques ou qui se complètent et se répondent comme en miroir, des corps tachetés à l'identique d'étranges boutons d'ombre.

Effet renforcé par la surimpression qui enchaîne chaque plan à celui qui le précède et lui succède. Comme une sur-image, la surimpression se superpose aux images existantes et en crée une nouvelle, une vision hybride où deux corps s'emboîtent, se mélangent, se tressent pour ne plus faire qu'un. La surimpression, véritable image mentale ou monde intermédiaire, retrouve ici le fantôme amoureux de la fusion et le figure à l'écran. Cette scène de l'insomnie amoureuse partagée à la fois alimente et se joue de la distance en trouvant, par la surimpression, le moyen de représenter la seule étreinte sexuelle du film – la nuit de noces ayant fait l'objet d'une ellipse. Étreinte inoubliable et paradoxale, d'autant plus charnelle qu'elle est rêvée.

■ MISES EN SCÈNE

La mariée sur le pont

Le plan magique de Juliette, en robe blanche, qui traverse la péniche de la proue à la poupe, rappelle les premières recherches sur la décomposition du mouvement.



C'est l'un des plans les plus connus du film et une image devenue célèbre : soudain Juliette, en robe blanche à la nuit tombée, traverse la péniche de sa proue à sa poupe. Éclairant le soir de sa tenue virginale, elle monte sur le dos de « la bête » et parcourt son échine comme un frisson. Comme un arpenteur aussi, elle mesure en pas l'étendue de ce grand corps flottant et, pour la première fois depuis le début du film, se donne – et nous donne – une idée des dimensions de cette baleine d'eau douce. Pourquoi ce plan, inattendu, intempêtif, inoubliable ?

Il s'agit pour Juliette de dompter l'animal, d'appriivoiser une peur qui ne l'a pas lâchée depuis son embarquement en forme d'enlèvement : peur du désir de Jean qui vient de l'assaillir sur le pont, peur de l'inconnu, peur de l'illimité. Cette marche nocturne sur un fil de funambule la calme, l'apaise. De cet acte qu'elle a décidé seule et pour elle-même, Juliette

sortira transformée. Dans le plan qui précède sa traversée, elle est tendue, nerveuse, chamboulée. Dès qu'elle se lance, l'impression est tout autre : à pas comptés d'abord, comme un enfant qui apprend à marcher, puis – passé le plan de coupe sur Jean, de dos, qui tient un chat par le collier –, plus vite, prenant de l'assurance, elle conquiert un début de sérénité et de plaisir. Épousant cette mue, la musique de Jaubert, elle aussi, change à la faveur du plan de coupe et se fait plus douce, tandis qu'une autre péniche double allègrement Juliette, comme à la course, et croise l'Atalante.

Juliette est une nouvelle Alice, au pays des mariners. En un plan divisé en deux (comme les deux plans de son embarquement), elle passe de l'autre côté du miroir et, grande sœur des enfants en équilibre sur le toit de l'école au dernier plan de *Zéro de conduite*, enjambe une frontière invisible : entre la réalité et le rêve éveillé ou l'hallucination. Ainsi, sa promenade nocturne ressemble à celle d'un somnambule. Juliette ou la clé des songes. Et si elle semble marcher sur l'eau (souvenir du dernier plan de *Taris ou la natation*), c'est bien parce qu'un miracle se produit sous nos yeux : elle en revient à son tour désirante, peu de plans après lovée dans les bras de son ravisseur qu'elle repoussait un instant auparavant.¹

Filmée depuis la berge en plan fixe, Juliette parcourt la péniche de gauche à droite. Comme elle se dirige de l'avant à l'arrière du bateau, elle marche donc en sens inverse de celui-ci, à contre-courant de l'Atalante qui avance, elle, de droite à gauche. À l'écran, le fond du plan servant de repère, se produit un léger effet d'immobilisme. C'est alors comme un petit exercice de physique ou un jeu d'enfant : du fait de deux forces contraires, le mouvement est illusoirement



annulé, suspendu. Qu'est-ce qui bouge alors ? Juliette ou l'Atalante ? Et est-ce précisément pour cela que ce plan est resté célèbre ? Pour sa valeur de cadre ? Parce que sa fixité paradoxale fige le déplacement, il tire le cinéma du côté de la photographie. Le plan avait ainsi en lui d'emblée tout ce qu'il fallait pour rester plus tard en mémoire sous la forme d'une image isolée, arrêtée, à la fois emblème et icône.

En même temps – c'est sa force –, ce plan demeure aussi absolument du cinéma (bien qu'un arrêt sur image en soit aussi). Comme le travelling politique de l'arrestation du voleur en gare d'Austerlitz filmée à travers les barreaux d'une grille évoque par son mouvement saccadé le défilement cinématographique lui-même, le plan poétique de Juliette sur la péniche reproduit le principe même à l'origine de la découverte du cinématographe : la marche. Du temps d'Étienne-Jules Marey et d'Eadweard Muybridge, pionniers de l'art animé, la volonté première était d'analyser scientifiquement le mouvement des êtres vivants en trouvant le moyen de le décomposer. Par extension, le cinéma a plutôt exploité l'autre versant de cette recherche : la recomposition du mouvement. Il n'empêche, Juliette en robe de mariée rappelle l'homme vêtu de blanc des expériences de Marey. C'est-à-dire que le plan de Vigo, à la fois fixe et mobile, porte non seulement en lui un devenir photographique mais aussi – en tant que plan de cinéma – la marque du passé, la trace des origines.

1. Perversité subtile : son trajet la mène visiblement de Jean à Jean, mais aussi de Jean à... Jules qui, en bout de plan, tient la barre.

■ LE LANGAGE DU FILM

Plastique des images et des sons

L'esthétique singulière du film se révèle notamment dans les cadrages marqués et dans l'alchimie créée entre l'image et les sons.



> Cadrages et conditions de tournage

La météo fut si mauvaise, sur le tournage de *L'Atalante*, qu'elle finit par être un des paramètres-clés du film, une « divine contrainte », comme aurait dit Paul Valéry. Elle influa sans doute sur le jeu des acteurs, par exemple lors de la séquence de la lessive où Jean et Juliette, peu vêtus, s'activent très vivement... et grelottent entre deux prises (on le découvre dans les rushes).

Elle obligea surtout Vigo à ruser pour éviter de montrer la glace et la neige quand l'histoire était censée se dérouler par temps doux et contribua à multiplier les angles insolites de prises de vue. L'opérateur Boris Kaufman eut recours aux plongées sur le pont de la péniche et aux contre-plongées sur fond de ciel qui

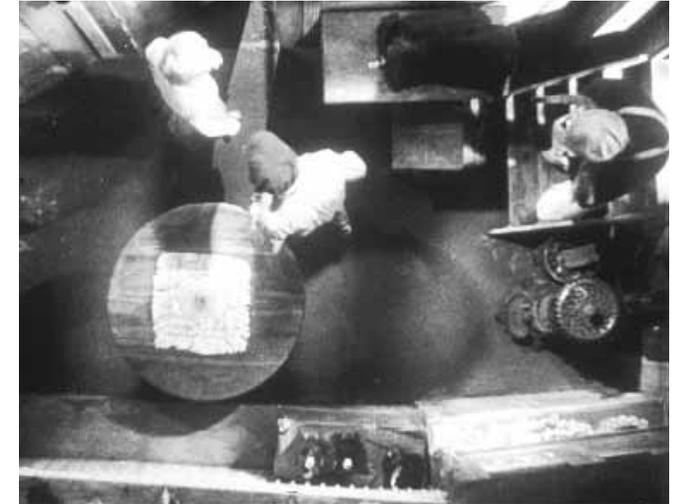
donnèrent au film l'accent d'un autre pays du froid, la Russie. Par ailleurs, le principe du film, composé de plans unitaires, sans que soit recherchée l'illusion de continuité, renvoyait également à l'admiration de Vigo pour les films russes (notamment *La Terre* de Dovjenco, 1930 et *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov, 1929). Les rapports entre les plans invitent parfois à penser en termes de physique des corps, de théorème d'Archimède : dans le dernier plan du film, la forte plongée avec laquelle est filmée la péniche sur le fleuve témoigne de l'élévation de la caméra, conséquence du poids de la chute qui entraîne les amoureux enlacés¹.

> Cadrages et lieux clos

Pour les intérieurs, Vigo opéra également des choix précis, en s'en tenant à des espaces clos, des cubes (guinguette, cabines) dont l'exiguïté nécessitait une grande inventivité dans la disposition et l'attaque filmique des scènes.

« 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. (...) 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. » (Boris Kaufman).

Cette recherche des différents points de vue possibles (à hauteur d'homme, de chat, en haut de l'échelle, en contrebas sur la piste de danse, etc.) dans le cube scénique n'est jamais gratuite, mais parfois, le point de vue reste énigmatique : la cabine du marinier



filmée en forte plongée ressemble plutôt à une maquette telle que les dieux de l'Olympe pourraient l'observer. En réalité, ce point de vue correspond à celui de l'équipe technique qui, comme nous le montrent les photographies de tournage en studio, était juchée en haut des murs pour surplomber la cabine où les acteurs évoluaient à l'étroit (cf. Alain Bergala, « Filmer dans un bocal », in *L'Atalante, un film de Jean Vigo*, 2000).

L'exiguïté des lieux est également déterminante dans l'esthétique de la séquence où Jules fait visiter son bazar à Juliette : filmés en plans serrés, sans profondeur de champ, les visages sont rassemblés et mis sur le même plan que les objets qui remplissent le cadre. Là encore, le film avance en accordéon, entre deux tensions (dilaté/contracté) qui donnent l'illusion de deux formats :

¹ Voir Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, éditions de Minuit, 1984.



le format carré 1.33 homothétique à la cabine dans les scènes d'intérieur et le format du cinémascope, conforme au ruban d'eau sur lequel flotte la péniche, ou encore quand la mariée remonte jusqu'à la poupe de la péniche, comme une funambule².

> Paroles...

Au moment où le cinéma parlant en est à ses débuts, Vigo parvient à une alchimie exceptionnelle de l'image et du son, dont le secret, « pareil à celui des vitraux », nous dit Henri Langlois, sera perdu après sa mort. En fait, le miracle vient de ce que *L'Atalante* est à la fois un film muet, un film musical et un film parlant.

Les scènes ont été tournées tantôt en sonore, tantôt en muet, comme en témoignent les rapports de script. Il y a des personnages qui parlent, mais leurs paroles ne leur sont pas rattachées de manière évidente, soit qu'ils soient filmés de dos, de loin, soit que la confusion soit volontairement entretenue (on ne sait parfois plus qui chante l'air des marinières, les acteurs à l'écran ou les chanteurs). La parole n'appartient pas à celui qui la profère, elle circule de l'un à l'autre : les mots et phrases sont répétés « à cause de leur vertu de jubilation incantatoire ou de leur sen-

sualité expressive » (cf. Jean-Claude Biette, « À pied d'œuvre », in *Trafic*, printemps 1992) : *la patronne... le patron...* ; les reprises créent un rythme à trois temps : *L'ère Jules veut pas donner son linge. L'ère Jules veut pas donner son linge ? Non, il veut pas donner son linge...*

Plusieurs personnages sont ainsi « habités » par une parole, à commencer par le patron de la Compagnie fluviale, tout plein de colère, condamné à éructer et à hurler ; le camelot, bonimenteur débitant de manière ininterrompue sa litanie de mots et de jeux de mots sur le ton du parlé/chanté (et alors que l'homme qui disait les paroles a, lui, disparu, le monologue seul persiste dans l'esprit de Juliette, comme une chanson) ; le gosse, écho un peu niais dont le modèle est le père Jules, véritable foyer de résonance des phrases (les siennes et celles des autres), antre de grommellement et de borborygmes.

À quoi s'ajoute la possession de la parole par les accents (accent vaudois de Michel Simon, germanique de Dita Parlo), accents qui, au lieu du typage classique, donnent, au contraire, de l'étrangeté aux personnages (ce qui corrobore l'anti-naturalisme du choix de Dita Parlo pour incarner une jeune fille qui n'est jamais sortie de son village français).

> ...et musique

À ce concert de voix hétérogènes se mêlent les instruments de musique (l'accordéon de l'équipage, les boîtes à musique de Jules, le camelot est un homme-orchestre), et les ondes musicales émises par le phono, la radio et les appareils de musique à jetons. Et si les bruits du monde semblent plutôt absents du film, comparativement avec les films français des années trente, cela n'empêche pas *L'Atalante* d'être un film très sonore, car, comme le précise Michel Chion (in *L'Atalante*, op. cit.). Dans le cas du film de Vigo (...), tout ce qu'on entend, parole, musique, bruits, reste du son, garde la matérialité du son. »

Comme en morse, selon un principe d'alternance de signaux électriques, les personnages parlent ou se taisent. Ainsi Jean, devient muet en l'absence de sa femme, et Juliette ne dit plus mot après avoir quitté la péniche. La musique est donc partout et scande la narration. Que ce soient les morceaux composés par Jaubert (joués en direct par le phono ou en off), les chansons



(chantées ou symphonisées) répertoriées : air d'encouragement au travail (*Nous ne sommes pas sur les péniches pour y rêver, faut travailler...*) ou air de beuverie (*Paris, ô ville infâme et merveilleuse...*) Précisément, le destin de l'unique long métrage de Vigo est d'être pris entre deux chansons : celle, écrite par Goldblatt, qui a donné au précédent court métrage de Vigo (*Zéro de conduite*) son souffle de révolte, et celle à la mode (*Le Chaland qui passe*) qui aura raison, un temps, de *L'Atalante*.

2. En 1937, Jean Tedesco (qui fut également le directeur du Vieux Colombier où Vigo présenta son film *À propos de Nice*) réalisa pour l'Exposition universelle des *Panoramas au fil de l'eau*, films « expérimentaux » faisant alterner des vues standard et des vues panoramiques.

■ UNE LECTURE DU FILM

Libertés de la commande

Dans L'Atalante, Vigo reste fidèle à certaines thématiques de ses films antérieurs. Dans le même temps, il s'en affranchit en créant une fiction pure et des personnages individualisés.

> Un scénario de patronage

On connaît le mot de Jean Vigo après lecture de la première version du scénario de *L'Atalante* : « Un scénario pour patronage ». Ainsi, du fait de sa situation économique et professionnelle, le jeune cinéaste se trouve confronté à un dilemme nouveau, pris entre son intransigeance cinématographique et l'obligation d'accepter un film de commande, coincé entre l'art idéal et la réalité de l'industrie, finalement ramené malgré lui à la pauvreté narrative des histoires à l'eau de rose qu'il dénonçait avec virulence à peine quelques années plus tôt comme l'antithèse d'*À propos de Nice*, son premier film : « Se diriger vers le cinéma social (...) ce serait se libérer des deux paires de lèvres qui mettent 3 000 mètres à s'unir et presque autant à se décoller. » Comment, dès lors, s'en sortir ? Comment transformer une histoire imposée et convenue en sujet libre et irréductible ? En trouvant moyen de renouer, malgré tout, avec un fond et une forme qui le préoccupent. Mais, plus encore, en découvrant en chemin l'occasion de dépasser ou d'élargir ses propres enjeux, en donnant une nouvelle dimension à sa vision du monde, c'est-à-dire, paradoxalement, en faisant œuvre nouvelle à la faveur d'un film non désiré à l'origine.

> Liberté de parole

À force de travailler avec son complice Albert Riéra à adapter le matériau de base, à le débarrasser de tous ses clichés d'époque (les tentations de la mauvaise ville et les mérites de la rédemption), forcément Vigo le rapproche de lui, l'apprivoise en le rendant plus sauvage, finit par le reconnaître comme son



enfant, bref se prend au jeu et jette toutes ses forces dans la bataille. Après tout, cette petite communauté loufoque redessinée par le cinéaste, embarquée à bord d'une péniche dont on ne « s'évade » pas sans risques, n'entretient-elle pas *in fine* une relation de parenté avec celle des élèves indisciplinés de *Zéro de conduite* ? N'y a-t-il pas là comme un air de famille ? D'autant

que l'un et l'autre groupe partagent naturellement une même qualité : l'enfance dans un cas, l'enfance prolongée dans l'autre, un goût commun pour la blague, la farce, l'irrévérence, la rébellion, la liberté de parole et de mouvement. À la lumière du passage d'acteurs d'un film à l'autre (Jean Dasté, Louis Lefebvre), on peut même imaginer que les personnages de *L'Atalante* sont, pour une part, ceux du précédent film, mais quelques années après. Ils sont plus âgés, en quelque sorte, mais n'auraient pas grandi : Jean et le mousse ont simplement réussi l'évasion promise par les garnements au dernier plan de *Zéro de conduite*, perchés sur le toit du pensionnat et qui semblaient crier : « À nous la liberté ! » Ce fait permet de rassembler les deux films en un diptyque.

> Lieux clos

Autres points communs, autres fils rouges, le goût pour les lieux clos : de la promenade des Anglais (*À propos de Nice*) à la péniche de *L'Atalante*, de la piscine de *Taris ou la natation* à l'internat de *Zéro de conduite*, le huis clos dessine un espace conflictuel et vaut souvent comme chambre noire, c'est-à-dire comme puissance de révélation et libération des énergies du corps (courses, pugilats, plongeurs, fantômes)¹.

Et puis encore la fréquence des contre-plongées, dont on a beaucoup dit qu'elles servaient, dans *L'Atalante*, à masquer les réalités climatiques d'un tournage hivernal et peut-être pas assez remarqué qu'elles abondent dès le premier film, *À propos de Nice*, ne serait-ce que dans les plans récurrents, et pourtant célèbres, des danseuses frénétiques du carnaval.

¹ C'est sans doute cela que Vigo reprochait le plus aux habitants de Nice : une inactivité scandaleuse, attentatoire à la vérité de la vie qui est mouvement. Boris Kaufman, le co-réalisateur : « Le point focal qui s'imposait était la promenade des Anglais, le champ d'action (ou d'inaction) de la paresse internationale. »

> L'envol

On n'en finirait sans doute pas de pointer tout ce qui vient de l'œuvre naissante et se retrouve dans *L'Atalante*, d'un plan furtif de camelot dès *À propos de Nice* jusqu'aux prises de vues sous-marines d'un corps immergé qui concluent *Taris ou la natation*. Tout cela témoigne en faveur d'une commande heureusement irriguée par les obsessions de Vigo. Mais l'acte créateur était sans doute trop jeune, trop indomptable, trop vorace, en quête de métamorphoses, pour n'être que cela : la constitution en circuit déjà fermé de signes de reconnaissance, l'accumulation même sincère d'effets de signature, une prédisposition à ce que l'on n'appelait pas encore « la politique des auteurs ». Non, *L'Atalante*-film se comporte comme l'Atalante-péniche : dès le début, il largue les amarres, quitte la rive, s'éloignant aussi bien du tout venant du cinéma français de l'époque (la noce pétrifiée sur la berge) que de ses propres bases.

> Personnages : du groupe indifférencié à l'individu

Pour la première fois, Vigo aborde la question de la fiction pure (et du long métrage) : *L'Atalante*, ce n'est plus le documentaire comme *À propos de Nice* ou *Taris ou la natation*, ni même la fiction documentaire, c'est-à-dire autobiographique, comme *Zéro de conduite*. Conséquence logique, il affronte aussi pour la première fois vraiment les questions de l'acteur, de Dita Parlo à Michel Simon, et du personnage. On sait qu'entre le scénario d'origine et l'adaptation, même entre l'adaptation et le tournage (voir, par exemple, l'évolution du rôle du camelot), les personnages ont tous été revisités, revus de fond en comble, recréés. Ainsi, Vigo invente non seulement des personnages inoubliables, mais aussi, fait nouveau pour lui, des personnages individués, identifiables. Où l'on retrouve la question de la communauté, mais prise autrement, à l'envers. Avec *L'Atalante* – obligé par *L'Atalante* devrait-on dire –, Vigo sort peu à peu d'une confusion jusque-là entretenue, c'est-à-dire se dégage d'un trait d'esprit propre à la petite enfance : l'indiffé-



renciation, l'indistinction. Autrement dit, *L'Atalante* l'éloigne de ses représentations naturelles : la foule anonyme et rejetée en bloc d'*À propos de Nice*, le groupe hirsute et adoré de *Zéro de conduite*, dont peu de figures émergent vraiment pour se singulariser durablement. Comme un symptôme, le seul personnage unique de l'œuvre avant *L'Atalante*, le champion de natation Taris, passe son temps dans et sous l'eau, refusant de quitter le milieu matriciel, s'interdisant de naître. Il faut donc quatre films pour voir émerger le dernier des personnages en tant qu'êtres constitués, sexués, dotés d'un passé, ayant certes conservé nombre de caractéristiques de l'indistinction et du pêle-mêle communautaire, mais vivant au moins cette fois sur

l'eau et non dans l'eau. Ainsi faut-il interpréter le plongeon de Jean dans le fleuve à la recherche de sa bien-aimée comme une rechute temporaire : à la fois une révélation sous la forme d'une apparition et une régression. Une régression qui trouve même à s'incarner à bord en un personnage : le gosse, qui n'a pas de nom, semble atone, spectateur de l'activité des autres et ressemble à une survivance vivace, la trace mnésique de ce que les autres personnages étaient, il n'y a pas si longtemps.

Apparemment, le dernier plan de *L'Atalante* renoue avec le premier plan d'*À propos de Nice* et semble boucler une boucle avec beaucoup de cohérence : une vue aérienne. Mais rien à faire, heureusement, pour enfermer l'œuvre : dans un cas, le plan pris d'avion introduit à la vision d'un monde clos, putride et stagnant, la nasse niçoise. Dans l'autre, le plan ouvre sur la mer, marque indélébile de l'origine et signe d'un infini de possibles. Et parmi ceux-là, il y a pour Vigo, sans reniement aucun (les vertus de l'immaturité toujours à fleur de peau), tout simplement l'accès à l'âge d'homme.

***L'Atalante*-film se comporte comme l'Atalante-péniche : dès le début, il largue les amarres, quitte la rive, s'éloignant aussi bien du tout venant du cinéma français de l'époque (la noce pétrifiée sur la berge) que de ses propres bases.**

■ EXPLORATIONS

Rêves de *L'Atalante*

« Si le cinéma est un art du sommeil, il n'y a qu'un homme qui ait la clef des songes : Jean Vigo¹ ».

> Le matériau onirique

Dans l'œuvre de Vigo, le rêve rend visible, en la « soulevant », la réalité : sous la pression du travail du rêve, « les fragments sont tordus, morcelés, réunis comme des glaces flottantes » (Freud, *L'Interprétation des rêves*, PUF, 1999 ; première édition 1926). *L'Atalante* présente une structure onirique faite de détails, de répétitions et d'enchaînements, de condensations et de déplacements :

- jeux de mots de tous ordres (par exemple ceux du camelot : *je vends des peignes pour les poux et des dentelles pour l'épou-se*), reprises, rimes, écholalies et symétrie des situations ;

- conciliation des contraires selon un principe de confusion des genres (*c'est moi quand j'étais petit*, dit Jules d'une femme noire dénudée sur une photographie), ou de confusion des espèces (le : *Ils sont pas d'moi* du père Jules qui récupère sa portée de chatons) ;

- rapprochements suspects : les *beaux cheveux* de Jules et de Juliette permettent de masquer « autre chose qui est commun aux deux et qui demeure caché parce que la censure en a rendu la figuration impossible » (*L'Interprétation des rêves*, op. cit.) ;

- enfin, les représentations oniriques : les ombres démesurées et la pendule apparemment arrêtée sur 6 h moins 25 qui évoquent aujourd'hui en nous le rêve prologue des *Fraises sauvages* de Bergman (1958). Sans oublier le fameux bocal aux mains coupées, « trouvaille » dans la grande tradition surréaliste, tel le bocal de *L'Étoile de mer* de Man Ray et Robert Desnos (1929) ou encore la main coupée d'*Un chien andalou* (Buñuel, 1928). Vigo fut l'un des premiers à s'enthousiasmer pour le court métrage de Buñuel. S'il ne participa pas au mouvement surréaliste, ses films parlent bien du rêve, de la révolte et de l'amour. Et *L'Atalante* fut reconnu comme « un des plus pénétrants rêves d'amour du cinéma »².



> Jean qui rêve

À trois reprises au moins, il est question des rêves de Jean dans le film. Une première fois, il fait un songe prémonitoire du départ de Juliette. Puis Vigo relève le défi de filmer deux rêves éveillés :

D'abord les plans sous-marins de Jean qui se déplace en apesanteur, en un ralenti naturel, le visage déformé par l'eau (comme avant lui *Taris*, filmé par Vigo dans une piscine à hublots). Il voit apparaître Juliette en jeune mariée radiieuse, blanche volute tournoyante qui s'inscrit en surimpression sur son visage. « Le flottement des corps, la blancheur de l'eau et des bulles d'air libérées par les poumons de Jean sont à la révélation amoureuse ce que, dans *Zéro de conduite*, les sauts ralentis des enfants et le flottement de milliers de plumes blanches dans le dortoir

étaient à l'euphorie de la révolte. » (E. Siety, « Blancheur opaque », dans *L'Atalante*, op. cit.). Charles Laughton se souviendra-t-il des cheveux flottants de cette mariée quand il filmera *La Nuit du chasseur* (1955) le plan sous-marin de la mère morte à la chevelure d'algues déliée ?

Tandis que le spectateur inquiet retient son souffle, le personnage, lui – au risque de se noyer, de se remplir les poumons d'eau (souvenir du sanatorium) – demeure dans ce nouvel élément, heureux, apaisé, puisque « rêver, c'est d'abord tenter de maintenir l'impossible union avec la mère, préserver une totalité indivise, se mouvoir dans un espace d'avant le temps. » (J.B. Pontalis, *Entre le rêve et la douleur*, Gallimard, 1977).

Ensuite, la séquence de l'insomnie des amants. L'homme et la femme, séparés par le montage parallèle, finissent par accorder leurs caresses solitaires et donner, par un effet de surimpression, une impression d'amour physique partagé. Vigo réussit parfaitement l'adaptation cinématographique du « rêvé vrai » de *Peter Ibbetson* : « Quoique chacun de nous ne fût, en un sens, qu'une apparente illusion du cerveau de l'autre, l'illusion n'était pas illusion pour nous. C'était une illusion qui révélait la vérité, comme le fait l'illusion de la vision. Comme deux amandes dans un même noyau, des "philippines" comme les appelait Mary, nous nous touchions par plus de points et étions plus près l'un de l'autre que tout le reste du monde (bien que chacun de nous soit dans un noyau séparé). » (G. du Maurier, 1891, trad. française Gallimard, 1946).

Longtemps censuré, ce songe érotique pose, sans fard, la question de l'action des images sur le corps, dans le rêve comme au cinéma.

1. *Trois Cents Ans de cinéma*, écrits d'Henri Langlois, Cahiers du cinéma-Cinémathèque française, Paris, 1986.

2. Ado Kyrou, *Amour, érotisme et cinéma*, éd. Losfeld, 1966 ; première édition 1957.

■ DANS LA PRESSE, DANS LES SALLES

Les vies d'un film devenu mythique

L'Atalante n'a jamais connu un grand succès en salles, mais ses versions successives, associées à l'œuvre de Jean Vigo, ont enthousiasmé la critique qui en a fait un film aujourd'hui mythique.

> *Le Chaland qui passe*

Après avoir imposé quelques « améliorations » à *L'Atalante*, Gaumont sort le film sous le titre *Le Chaland qui passe* en exclusivité à Paris, à une bonne date (septembre 1934) et dans une bonne salle, le Colisée, avenue des Champs-Élysées. Le film tient l'affiche seulement deux semaines ; si la presse est mitigée mais intéressée, l'échec public, lui, est sans appel. Le même 21 septembre 1934 : « ce film donne l'impression d'une œuvre d'amateur » (Antoine, dans *Le Journal*), mais aussi *Le Petit Parisien* : « *Le Chaland qui passe* est un film intelligent, dont l'intellectualité ne tue ni la sincérité ni l'émotion. (...) Tout est simple mais tout est cinéma. »

Dans le journal *Pour Vous* (31/05/34), le critique d'art Elie Faure écrit l'un des articles en faveur de *L'Atalante* qui feront date : « *L'Atalante* ? De l'humain. De l'humain chez les pauvres gens. (...) Et peut-être de ce fait, ai-je apprécié davantage le plaisir de respirer, dans ce cadre si net, si parfaitement dépourvu d'empâtement et de boursoufflure, classique en somme, l'esprit même de l'œuvre de Jean Vigo presque violente, en tout cas tourmentée, fiévreuse, regorgeant d'idées et de fantaisie trucu-lente, d'un romantisme virulent ou même démoniaque, bien que constamment humain. »

Le Chaland passe aussi à Marseille et dans quelques villes de province, à Alger et en Belgique courant 1935. Mais très vite, il n'y a plus d'exploitation commerciale sur tout le sol national. *À propos de Nice* et *Taris ou la natation* oubliés, *Zéro de conduite* censuré, *L'Atalante* remontée (ou démontée) et ignorée, c'est ainsi, et pour des années, toute l'œuvre de Jean Vigo qui devient invisible. « Puisque la mélodie du *Chaland* est célèbre, les gens qui ne l'apprécient pas se gardent d'aller voir un film qu'ils croient inspiré



par elle. Et ils ont tort. Quant aux autres, naturellement, ils accourent. C'est bien là-dessus qu'on comptait. Mais devant l'humble histoire, ils sont déçus, ils s'impatientent. Et ils ont raison. Il y a tromperie sur la marchandise. On leur avait promis du feuilleton, du mélo, et on leur donne un rêve. » (Claude Aveline, dans *Pour Vous* du 18/10/34).

> *L'Atalante, le retour*

Grâce à Henri Beauvais, patron de Franfilmdis et nouveau détenteur du matériel et des droits de *L'Atalante* (mais aussi de *Taris* et *Zéro de conduite*), le film ressort à l'automne 1940 en zone

occupée, au Studio des Ursulines pour sa réouverture, remonté, semble-t-il, en une forme assez proche de ce qu'avait voulu Vigo. En tout cas, *Le Chaland qui passe* disparaît de la bande-son, la musique de Jaubert et le titre original sont rétablis. Succès critique, nouvel échec public. C'est de cette version que découleront toutes les copies visibles après la Libération et pendant plus de quatre décennies.

À propos de Nice, Zéro de conduite et *L'Atalante* version 1940 deviennent les œuvres-phares des ciné-clubs. François Truffaut, alors jeune cinéphile anonyme raconte : « J'ai eu le bonheur de découvrir les films de Jean Vigo en une seule séance, un samedi après-midi de 1946, au Sèvres-Pathé, grâce au ciné-club de "La Chambre noire" animé par André Bazin et d'autres collaborateurs de *La Revue du cinéma*. J'ignorais en entrant dans la salle jusqu'au nom de Jean Vigo, mais je fus pris aussitôt d'une admiration éperdue pour cette œuvre dont la totalité n'atteint pas deux cents minutes de projection. » (*Les Films de ma vie*, Flammarion, 1975).

> *Deuxième vie*

En juin 1947, *Zéro de conduite* et *L'Atalante* passent dans une salle à New York, le cinéma Playhouse de la Cinquième Avenue. Le jeune critique américain James Agee les découvre et en fait deux comptes rendus enflammés dans *The Nation*¹ « Si vous considérez toute expérience comme relevant de la simple affectation et tout ce qui vous stupéfie comme un affront personnel et calculé, si vous demandez essentiellement à l'art d'être aisément consommable, alors je vous conseille de ne pas perdre votre temps en allant voir *Zéro de conduite* et *L'Atalante* de Jean Vigo... »

1. James Agee : *Sur le cinéma*, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1991.

Le film est présenté pendant l'été 1949 au Festival du Film Maudit de Biarritz, consacré à des cinéastes marginaux, à des œuvres peu vues ou même pas encore distribuées. André Bazin, dans *L'Écran français* (n° 214-215), écrit : « Il est significatif que l'admirable *Atalante* de Jean Vigo ait remporté à Biarritz un triomphe quinze ans après la malédiction dont l'avait frappée une distribution impitoyablement commerciale. »

En mai 1953 paraît le numéro 7 de la revue *Positif*, entièrement consacré à Jean Vigo : biographie, témoignages, textes, journal et scénarios.

Les *Cahiers du cinéma* (n° 90) publient en 1958 leur palmarès des « douze meilleurs films de tous les temps » : les deux seuls films français cités sont *La Règle du jeu* et *L'Atalante*.

La télévision française diffuse en 1964 l'émission de la série « Cinéastes de notre temps » consacrée à Jean Vigo et réalisée par Jacques Rozier, avec des témoignages des acteurs et de l'équipe technique du film.

> Le troisième âge du film

Une nouvelle restauration, confiée à Jean-Louis Bompont et Pierre Philippe est décidée en 1990, Gaumont ayant récupéré en 1985 les droits et les copies de *L'Atalante*, et une copie nitrates du film datant de 1934 ayant été découverte dans les collections du British Film Institute (soit la copie la plus proche possible du film montré en projection corporative au Palais Rochechouart en avril 1934).

Le 13 mai 1990, *L'Atalante* nouvelle version (nouveau générique, nouvelle affiche...) est projeté à Cannes, suivi quelques jours après d'une ressortie en salles. « C'est donc un film entièrement rénové que le spectateur contemporain découvre. Celui qu'avait imaginé Vigo ? On ne le saura jamais et, personnellement j'en doute quant à quelques plans (...), écrit Jean Roy dans *L'Humanité* du 2 juin 1990. Mais pour l'essentiel, les nouvelles générations vont se mettre sous la dent, au sein des meilleures conditions possibles, une des pierres d'angle de notre cinéma, un film d'artisan génialement inspiré, qui fait fi de toutes les lois de la pesanteur pour inventer une forme de représentation qui n'appartient qu'à lui. »

En 2001, Gaumont procède encore à quelques (ultimes ?) modifications². « *L'Atalante*, dans son principe et dans sa matière même, est non seulement absolument étranger à l'idée de version authentique et de métrage intégral, mais même indestructible par sa façon, encore une fois unique dans le cinéma français, de glorifier l'éphémère et de refuser toute appartenance à un classicisme, quel qu'il soit. » (Jean-Claude Biette, *Trafic* printemps 1992).

2. Ces modifications concernent principalement des plans ou effets qui avaient été rajoutés lors de la restauration de 1990, ajouts contestés : suppression d'un plan de Jean frottant son visage contre un bloc de glace, inséré pendant l'écoute du phono sur le pont ; suppression du trucage réalisé « d'après la volonté de Vigo » pour dédoubler le père Jules au moment de la démonstration de lutte gréco-romaine.

■ L'AFFICHE

La chanson et le film



• Première sortie du film distribué par la GFFA – dont le nom est écrit en caractères à peine moins importants que celui du réalisateur – (1934) : *Le Chaland qui passe*. *L'Atalante* n'apparaît pas sur l'affiche à l'italienne. Par contre, une mention spéciale signale « et au cours du film, la célèbre mélodie de C.A. Bixio *Le Chaland qui passe* ». Très étudiée, dans des tons monochromes de brun et d'ocre, cette affiche propose, à la manière des dessins en trompe-l'œil, une osmose entre la mariée et le canal bordé d'arbres arachnéens. Les lignes géométriques de fuite se confondent avec les voiles nuptiaux de Juliette ; les reflets dans l'eau lui font un habit de lumière. Auréolée et ceinte d'une guirlande magique de mots (les paroles de la chanson), la tête décapitée de la jeune femme vient boucher la perspective, figure spectrale de la désolation. Quant à la péniche qui lui remonte sur le corps (intégrée à première vue dans la composition), elle devient, si l'on focalise son regard, une étrange abstraction, sorte de métronome vertical muni d'yeux féroces, mesurant ce temps qui, à bord, ne passe pas.



• Deuxième sortie, la version restaurée de *L'Atalante* distribuée par Franfilmidis (1940) : cette fois les deux titres coexistent. Mais *Le Chaland qui passe*, inscrit entre parenthèses, n'est plus là qu'en sous-titre, pour mémoire. L'accordéon déplié par le père Jules fait rideau entre le spectateur et la péniche, à l'arrière-plan. Le film n'est plus présenté comme un drame fluvial, mais comme une fantaisie orchestrée par l'acteur, dont la nature dionysiaque et faunesque est exacerbée par la caricature. De facture plus simple, cette affiche aux couleurs gaies mise sur l'incroyable visage « arcimboldien » de Michel Simon.

■ AUTOUR DU FILM

D'après le texte de D. Païni, « Au fil de l'eau », in *L'Atalante, un film de Jean Vigo*.

Films au fil de l'eau

Le film se situe dans la tradition des films fluviaux qui, depuis les frères Lumière jusqu'à aujourd'hui, ont inspiré des générations de cinéastes.



> Films fluviaux

« Pourquoi l'eau semble-t-elle ainsi correspondre à toutes les exigences de l'école française, exigence esthétique abstraite, exigence documentaire sociale, exigence narrative dramatique ? C'est d'abord que l'eau est le milieu par excellence où l'on peut extraire le mouvement de la chose mue, ou la mobilité du mouvement lui-même : d'où l'importance optique et sonore de l'eau dans les recherches rythmiques.¹ »

La tradition du film fluvial remonte en France aux débuts du cinématographe, puisque les premiers panoramas furent

filmés par Lumière (*Panorama des quais de Saône pris d'un bateau* et *Panorama des rives de la Seine*, 1897). Depuis lors, le réseau des voies navigables a nourri l'imagination de générations de scénaristes (dont Jean Guinée...), tandis que le fil de l'eau inspirait travellings et panoramiques aux réalisateurs de fictions et de documentaires. Dans les années vingt, la production de films fluviaux est particulièrement florissante : En 1923-1924 Jean Renoir réalise *La Fille de l'eau* (son premier long métrage) et Jean Epstein *La Belle Nivernaise* ; en 1928, c'est au tour de Jean Grémillon avec *Maldone*. Sans oublier l'étonnant *L'Hirondelle et la mésange* d'André Antoine, film tourné en 1922, inédit, et dont les rushes retrouvés à la Cinémathèque française furent remontés en 1982 par Henri Colpi.

Les péniches sont le lieu de drames sentimentaux ou familiaux, d'authentiques mélodrames (comme déjà, en 1911, *Le Haleur*, court métrage de Léonce Perret) « sur fond de paysages qui défilent comme des panoramas factices actionnés par d'invisibles tourneurs de rouleaux peints² ». Par la grâce des films fluviaux, c'est la scène qui se déplace et le réel qui s'efface et se renouvelle au fil des courants paisibles.

La navigation elle-même joue un rôle dramaturgique, l'eau canalisée est un véritable sujet, principalement le passage des écluses, essentiel pour les mariniers (si l'on se réfère aux écrits de Georges Simenon à ce sujet³) et favorable au cinéma (changement de rythme par une brusque accélération, risque de danger et enregistrement des gestes du marinier qui, avec un simple filin, tracte son embarcation).

« La limite de la terre et des eaux devient le lieu d'un drame où s'affrontent d'une part les attaches terrestres, et d'autre part les amarres, les remorques, les cordes mobiles et libres. *La Belle Nivernaise* d'Epstein opposait déjà, en fonction de la péniche, la solidité de la terre à la fluidité du ciel et des eaux.⁴ »
À l'époque de *La Belle Nivernaise*, précisément, Epstein écrit : « Pour moi, le plus grand acteur, la plus forte personnalité que j'aie connue intimement est la Seine de Paris à Rouen. »
Le drame peut alors se passer de personnages, comme en témoigne, en 1934, Louis Chavance, monteur de *L'Atalante* : « Je crois, pour ma part, que j'ai participé au seul film où,



1. Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, éditions de Minuit, 1984.

2. Dominique Païni « Au film de l'eau », op. cit.

3. *Long Cours sur les rivières et canaux*, 1931, repris en 1996 aux éditions Le Temps qu'il fait : recueil des articles de Simenon parus dans l'hebdomadaire *Vu*, chroniques de navigation fluviale.

4. Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, op. cit.



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. » Ce qui est alors recherché, c'est « un certain englobement des personnes par le monde, une majoration de cette immersion parfois quasi météorologique, qui agrandit la région des sentiments et l'ouvre à des résonances de terre ou de ciel. »⁵

> Vu de la rive

Mais il n'en va pas toujours ainsi : dans *La Belle Marinière* d'Harry Lachmann (1932), avec Madeleine Renaud et Jean Gabin, le schéma de base de la romance fluviale (jalousie à bord, envie de fuir, bovarysme de la femme du marinier, attrait de la Grande Ville...) l'emporte largement sur la réalité fluviale, l'eau du canal devient un simple décor. Avec *Hôtel du Nord* et *Quai des brumes* (1938), les films fluviaux « sont des films définitivement riverains, à quai, dont les personnages regardent l'eau de loin...

La symbolique nocturne de Carné aura raison de l'impressionnisme aquatique des années vingt.⁶ » L'espace principal n'est alors plus la cabine du marinier, mais la guinguette, avec ses barques de plaisance : *Nogent, Eldorado du dimanche* de Marcel Carné, 1929 ; *La Belle Équipe* de Julien Duvivier, 1936 et *Partie de campagne* de Jean Renoir, 1936.

> Documentaires

C'est dans les films documentaires que se prolonge l'histoire de la navigation. En premier lieu les *Études sur Paris* d'André Sauvage (1928-1929), merveilleuse remontée de la Seine jusqu'au canal souterrain Saint-Martin, dans le silence, épure d'ombre et de lumière ; également *La Vie d'un fleuve, la Seine*, (Jean Lods, 1932), au tournage duquel Vigo assista et dont les images de mariniers furent source d'inspiration de *L'Atalante* (sans oublier que la musique en était déjà signée par Maurice Jaubert). Enfin *La Seine a rencontré Paris* (Joris Ivens, 1957) et *Paris la belle* (Jacques Prévert, 1958), témoignages nostalgiques d'un monde en cours de disparition.

De l'eau a effectivement coulé sous les ponts, et un chaland qui passe et qui vous mène au Havre (*Les Amants du Pont Neuf*, Léos Carax, 1991), ça se mérite...

Bibliographie

- Ouvrage collectif, sous la direction de **Bernard Benoiel**, **Nathalie Bourgeois**, **Stéfani de Loppinot**, *L'Atalante, un film de Jean Vigo*, Cinémathèque française / Pôle Méditerranéen d'Éducation Cinématographique, 2000.
- *Jean Vigo, Œuvre de cinéma*, Cinémathèque française/Lherminier, Paris 1985.
- **James Agee**, deux articles publiés en 1947 dans *The Nation*, New York, repris dans *Sur le cinéma*, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1991.
- « Jean Vigo », *Positif* n° 7, mai 1953.
- **Paulo Emilio Salès Gomès**, *Jean Vigo*, Seuil, 1957, rééd. Ramsay Poche Cinéma, 1988.
- « Jean Vigo », *Premier plan*, n° 19, novembre 1961.
- « Jean Vigo », *Études cinématographiques*, n° 51-52, 1966.
- **Pierre Lherminier**, *Jean Vigo*, Seghers, 1967, rééd. Lherminier, 1984.
- **Jean-Claude Biette**, « À pied d'œuvre », *Traffic* n° 2, printemps 1992.
- **Stanley Cavell**, *La Projection du monde*, Belin, 1999.
- Documentaire de **Jacques Rozier** « Jean Vigo », *Cinéastes de notre temps* (Janine Bazin, André S. Labarthe), 1964.

5. Article de Philippe Arnaud sur *La Belle Nivernaise*, dans *La Persistance des images*, éd. Cinémathèque française, 1996.

6. Dominique Païni « Au film de l'eau », op. cit.