

L'évolution du réalisme au cinéma

I — Le cinéma est né réaliste (1895-1914)

Number 18, October 1959

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/52163ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

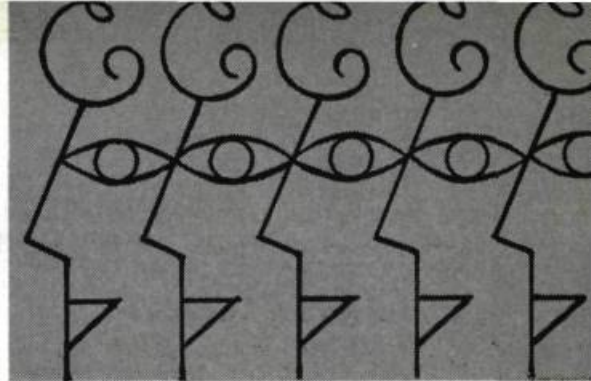
1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

(1959). L'évolution du réalisme au cinéma : I — Le cinéma est né réaliste (1895-1914). *Séquences*, (18), 3–6.

DÉCOUPAGE DU RÉEL



L'évolution du réalisme au cinéma

I — LE CINÉMA EST NÉ RÉALISTE (1895-1914)

— “Mesdames, Messieurs, le cinématographe est un appareil inventé par Messieurs Auguste et Louis Lumière. Il permet de recueillir, par des séries d'épreuves instantanées, tous les mouvements qui, pendant un temps donné, se sont succédé devant l'objectif et de reproduire ensuite ces mouvements, en projetant, grandeur naturelle, devant une salle entière, leurs images sur un écran.” Ainsi s'exprime le bonimenteur qui attire la clientèle à la porte du Grand Café, en ce samedi soir du 28 décembre 1895. Il fait froid. Au sous-sol, dans le Salon Indien, trente-trois personnes sont plongées dans l'obscurité. Tout à coup, une lumière éclabousse un écran blanc. Les spectateurs étonnés assistent, à Paris, à *La sortie des Usines Lumière à Lyon*.

1. Lumière capte la réalité brute

Qu'offrait cette première séance des films Lumière? Vingt minutes: 10 petits films.¹ C'est dire que chaque film durait à peine deux minutes. Qu'est-ce qui caractérisait ces films? Tout d'abord, ils étaient tous une reproduction de la réalité: que cette réalité soit naturelle ou fictive. C'est dire que l'appareil de prises de vue, fixé à un endroit bien précis, filme une scène pendant un laps de temps ininterrompu. Les mouvements proviennent tous des actions, des gestes accomplis par les personnages dans le cadre de l'appareil. Le cinématographe étant totalement figé, les personnages entrent ou sortent du champ de l'écran. C'est ainsi que dans *L'Arroseur arrosé*, nous “perdons” l'arroseur qui franchit les bords de l'image et nous attendons son retour car l'appareil enregistreur n'accompagne pas encore les interprètes. Deuxième constatation: ces films ignorent le montage. On se plaît à

filmer tout simplement et continûment des scènes familières ou des événements publics. La caméra ayant élu un point précis enregistre servilement la réalité qu'elle englobe. Un autre appareil la reproduira sans la modifier. Mais la grande découverte du cinématographe fut le mouvement. Maintenant la vie n'est plus statique. Elle est captée et rendue dans son propre développement. On ne voit plus uniquement les résultats: on voit la cause et le progrès de l'action. Ainsi, on n'aperçoit pas un mur debout et ensuite un mur renversé. On voit véritablement un mur qui est attaqué à sa base et s'effondre dans un tourbillon de poussière. On peut dire qu'à un fait succède une action. Au portrait du déjeuner de bébé fait place “le bébé déjeunant”. Le cinématographe — comme on disait alors — devient à la fois un témoin et un témoignage. Par ses prises de vues, il espionne la réalité et la vole manifestement; et par le projecteur, il restitue ce qui a été saisi sur le vif.

2. A la recherche des actualités

L'invention des frères Lumière va parcourir toute l'Europe et pénétrer en Amérique grâce à leur agent général: A. Promio. Il commence par l'Espagne où il enregistre des scènes de

¹ Voici les titres des films dans l'ordre de présentation: *La Sortie des Usines Lumière à Lyon*, *Querelle de bébés*, *Le Bassin des Tuileries*, *Le Train*, *Le Régiment*, *Le Maréchal-ferrant*, *La partie d'écarté*, *Mauvaise herbes*, *Le Mur*, *La Mer*. On trouve quelques-uns de ces films dans la petite bande de 8 minutes: *Le cinématographe Lumière*, I.C.F. \$2.50, prix de location pour les affiliés.

cavalerie, d'infanterie... En Angleterre, il assiste aux funérailles de la reine Victoria. Il loue à un prix exorbitant une fenêtre sur le parcours du cortège et prend quelques bandes de la cérémonie au moyen de deux appareils placés côte à côte et qu'un aide approvisionne de bande vierge pendant qu'il tourne le second instrument. A Stockholm, il filme, à onze heures du matin, l'inauguration de l'Exposition faite par le roi Oscar. Mais c'est en Italie que Promio a, pour la première fois, l'idée des vues panoramiques. Arrivé à Venise et se rendant en bateau de la gare à son hôtel sur le grand canal, il regarde les rives fuir devant l'esquif. Il pense alors que si le cinéma immobile permet de reproduire des objets mobiles, on peut peut-être retourner la proposition et essayer de reproduire à l'aide du cinéma mobile des objets immobiles. Ce fut un succès. A Chicago, Promio demande l'autorisation de prendre quelques vues animées des policemen et des pompiers de la ville. On hésite puis on consent. A l'heure convenue, plus de cinq mille policemen et pompiers sont rassemblés dans Michigan Avenue... Après toutes ces expériences, Promio note dans son carnet de route: "Il ne s'agissait cependant que de petites bandes, peu nombreuses, manquant de fixité parce que les doigts d'entraînement agissaient directement sur la bande, sans le secours d'un rouleau débiteur." On voit, par ces diverses prises de vues que Promio ne composait pas de scénario: il allait puiser dans la vie même le sujet de ses "actualités".

Félix Mesguich va se mettre à l'école de Promio. Engagé par Louis Lumière en 1896, l'inventeur du cinématographe le prévient: "Vous savez, ce n'est pas une situation d'avenir que nous vous offrons, c'est plutôt un métier de forain; cela peut durer six mois, une année, peut-être plus, peut-être moins." Mesguich sera à la fois preneur de vues, metteur en scène et opérateur de projection. "Dans ma journée, je vais à l'affût des scènes locales dont je choisis moi-même les sujets dans la rue, m'amusant à saisir les gestes quotidiens des travailleurs ou des promeneurs, acteurs bénévoles, ignorants du concours plein de naturel qu'ils apportent à la besogne." On voit bien par ce passage que le cinéma continue dans la ligne du réalisme original. Il ressort de ces actualités cinématographiques que le cinéaste va sur place saisir la réalité. Fait nouveau, la caméra, sans avoir la hardiesse qu'elle aura plus tard commence à bouger. Elle vient d'enregistrer son premier *travelling* avec Promio.

3. Vers le réalisme intégral

De son côté, en 1896, Charles Pathé engage Ferdinand Zecca pour quelques semaines. En fait, l'engagement durera près de vingt ans. Succédant à Méliès, il va substituer à la fantaisie charmante et bon enfant un réalisme précis et brutal qui s'épanouira, nous dit un historien, "sans aucune contrainte, dans une atmosphère de fait divers et de crime." Pour marquer cet attachement au réel, Zecca tourne *Histoire d'un crime*, film inspiré par les scènes en cire du Musée Grévin. Rien n'y est oublié: apache en casquette, garçon de banque, magistrats en redingotes, agents arrêtant l'assassin dans un bar louche, criminel payant sa dette à la Société sous le couperet de la guillotine. Cette histoire en sept tableaux² manifeste à tous ceux qui s'intéressent au cinéma la ferveur du réalisme. "Moi, je faisais du réalisme jusque dans les scènes à truc", affirmait Ferdinand Zecca. Dans *Victimes de l'alcoolisme*, les meubles réels ne jurent aucunement avec les toiles. Puis Zecca se tourne vers l'actualité. Il faut entendre par là "les scènes d'intérêt général et international qui, par leur importance, arrivent à passionner les masses." Et ainsi on classe dans les scènes politiques, historiques et d'actualité: *Le Voyage de M. Emile Loubet en Russie*, *Les Episodes relatifs à la guerre du Transvaal* et *Les Evénements de Chine*. Le catalogue (mars 1902) de la maison Pathé annonce que "jusqu'à ce jour, nous nous sommes efforcés d'éditer, au fur et à mesure des événements, toutes les scènes d'actualité pouvant intéresser notre clientèle. A cet effet, dès qu'un événement se produit, un opérateur est immédiatement envoyé sur les lieux lorsque cela est possible. Toutefois, nous ne saurions garantir l'authenticité de toutes les vues contenues dans cette série en raison des difficultés multiples qu'il y aurait à les saisir sur le vif. Dans ce dernier cas, comme l'intérêt est d'aller vite, nous nous efforçons de reproduire ces scènes en nous rapprochant le plus possible de la vérité." Nous voici donc parvenus aux "actualités reconstituées." Zecca fait "produire" en studio la *Catastrophe de la Martini-que*. La maquette de St-Pierre et du mont Pelé montée par un décorateur de théâtre poussait le souci de la réalité jusqu'à faire flotter des bateaux dans l'eau du port. Ce réalisme, on l'a remarqué, tient compte surtout des éléments extérieurs: on a le souci de faire vrai. Ce n'est

² L'assassinat, l'arrestation, la confrontation, la Cour d'Assise, la prison, le dernier jour du condamné, la guillotine.

Les
inventeurs
du
cinéma-
tographe

à droite:
Louis
Lumière

à gauche:
Auguste
Lumière



"Nous avons toujours vécu dans une communion d'idée, dans une affection profonde."
Louis Lumière

pas la caméra qui est utilisée d'une façon plus personnelle ou artistique. Ce sont les décors, les personnages qui ont mission de reproduire la réalité. Bientôt, chez Gaumont cette fois, on va s'intéresser à la réalité de la vie même.

4. "La vie telle qu'elle est"

Après quelques années de "recherches de l'art" où l'on a senti un vent théâtral passer sur l'écran, il convenait de réagir résolument. Le cinéma n'est-il pas la machine à refaire la vie? Insufflons-lui donc du réel. Et voici Louis Feuillade qui lance le manifeste: "La vie telle qu'elle est". "Les scènes de "La vie telle qu'elle est", écrit-il, ne ressemblent en rien à ce qui a été fait jusqu'ici par les divers éditeurs du monde. Elles sont un essai de réalisme transporté pour la première fois sur l'écran comme il le fut, il y a des années, dans la littérature, le théâtre et les arts. Ces scènes veulent être et sont des tranches de vie. Si elles intéressent, si elles émeuvent, c'est par la vertu qui s'en dégage, après les avoir inspirées. Elles s'interdisent toute fantaisie et représentent les gens et les choses tels

qu'ils sont et non pas tels qu'ils devraient être. Et en ne traitant que des sujets qui puissent être vus de tous, elles dégagent une morale plus haute et plus significative que tant de navrantes historiettes faussement tragiques ou bêtement sentimentales, dont il ne reste pas plus de trace dans la mémoire ou dans le cœur qu'à la surface de l'écran de projection." Le premier film de cette série s'intitulait *Les Vipères*. Or, les vipères, ce sont les "mauvaises langues". "Ce film, nous dit encore Feuillade, est si vrai, si observé, si vécu, qu'il a la force, la clarté, l'éloquence concise d'un document." "*La Vie telle qu'elle est*", notent Jeanne et Ford, reflète bien la préoccupation de tous ceux qui, à cette époque, travaillaient pour le cinéma: sacrifier au réalisme." Mais ce réalisme, on l'aura sans doute observé, se veut moraliste.

5. Enfin, la Vitagraph vint

L'artiste et réalisateur Victor Jasset va s'efforcer de donner du modelé à ses images par des effets de lumière. Ces effets de lumière, il faut le préciser, ne sont pas de simples jeux:

ils tendent à créer l'impression de la vie car Jasset est également un réaliste. Il a réalisé *Au pays des ténèbres*, film sur les mineurs pour lequel il fit construire des galeries de mine avec du vrai charbon. Dans une forte étude écrite de sa main, il nous apprend que vers 1909-1910 apparurent les premières comédies de la "Vita-graph". Une nouvelle école était née qui produisait des chefs-d'oeuvre. Cette école américaine diffère de la production française sur trois points principaux: le champ de l'appareil, le jeu des artistes et la construction du scénario. Les Américains avaient remarqué l'intérêt que pouvait donner le jeu de physionomie dans les premiers plans et ils s'en étaient servis, sacrifiant le décor, l'ensemble de la scène quand il fallait présenter au public les figures des personnages qui restent à peu près immobiles. Le jeu, précise Jasset, était absolument calme et les scènes très simples. On cherchait à se rapprocher de la vie réelle le plus possible. Et Victor Jasset conclut son article en déclarant: "Lorsqu'on voyait passer un film à l'écran, l'harmonie, le jeu calme et pondéré des artistes donnaient à tous l'illusion vraie de la vie. Mais pour le metteur en scène

qui l'observait en détail, cette prétendue simplicité était du truquage, de la ficelle, et tout le jeu était absolument faux. Cependant, tout cela était nécessaire pour pouvoir donner au public *la complète illusion du réel.*"

* * *

Ce courant réaliste dans les premières années du cinématographe ne doit pas nous faire oublier qu'il y a eu parallèlement un autre courant inauguré par Méliès: celui du rêve et du merveilleux. Mais nous avons cherché à percevoir comment le réalisme cinématographique fut la préoccupation des premiers maîtres du cinéma. Disparaissant à différents moments, il réapparaît à diverses époques et non seulement en France et en Amérique. Nous le verrons fleurir dans plusieurs pays et nous constaterons que le cinéma — qui par sa nature est une illusion — (une image évanescence) a sans cesse tenté d'abolir le mensonge par une dévotion fervente (et parfois servile) envers la réalité.

* * *

ETUDE

1. Qu'est-ce qui caractérisait les premiers films de Lumière?
2. Qui a découvert le premier *travelling*? Dans quelle circonstance?
3. Qu'entend-on par "actualités reconstituées"? Citez des exemples.
4. Que voulait Louis Feuillade avec la série "*La vie telle qu'elle est*"?
5. Qu'est-ce qui différençait la production de la "Vita-graph" de celle de la France?

Les cinéastes réalistes

"Peut-être que le meilleur enseignement des cinéastes est d'obliger des spectateurs paresseux ou insensibles à ouvrir les yeux et à s'émerveiller."

Gilbert Salachas