

Approche du réalisme

Number 18, October 1959

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/52164ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

(1959). Approche du réalisme. *Séquences*, (18), 7–9.

Approche du réalisme

La création artistique, que ce soit création d'une peinture, d'une sculpture ou d'un film, requiert d'abord une certaine réinterprétation du donné sensible. C'est précisément cette reconstruction du réel qui donne la mesure de l'artiste et manifeste la force créatrice de son génie. Le grand artiste devient visionnaire et poursuit le secret des choses par des sentiers connus de lui seul. Le degré de reconstruction peut évidemment varier, et il est des mondes (celui de l'expérience subjective, par exemple) qui se prêtent mieux que d'autres à cette incarnation. Dans ces perspectives, le spectateur de films n'entre donc pas en contact direct avec la réalité; il l'atteint plutôt par le moyen d'une intelligence et d'une sensibilité autre que la sienne. Le choc qu'il ressentira, s'il s'agit d'une oeuvre sérieuse, dépend ainsi de la puissance de l'intuition et de la maîtrise technique de l'artiste aussi bien que de sa capacité de contact chaleureux avec l'interprétation du monde qu'il présente. Si celle-ci est trop étrangère ou si, pour un motif quelconque, il ne réussit pas à se mettre à son diapason, le film le laissera sur son appétit.

1. A l'origine du réalisme

Le monde, la réalité charnelle sont cependant infiniment plus riches que les mains de l'artiste. En la pétrissant, en la jetant dans un moule, serait-ce un moule de génie, ne lui enlève-t-on point une partie de sa force, de sa violence même? Ne nous devient-il pas alors impossible d'entrer en contact immédiat avec elle, de sentir l'opacité des êtres, leur incohérence, leur absurdité parfois? L'artiste fait écran, qu'il le veuille ou non, entre le moi et les êtres ineffables qui l'entourent.

La première conception insiste sur ceci que seule la vision du créateur élimine le clinquant des choses pour nous en révéler la plénitude intime et la mystérieuse richesse. Contre cette affirmation du primat de l'homme sur un monde dont seul il pourrait, par son génie même, pénétrer le secret, la deuxième position voit en l'intervention de l'artiste un doigt malhabile introduit au sein d'une vie palpitante, délicate et grossière à la fois et qui ne l'analyse qu'après l'avoir immobilisée.

L'origine du réalisme se trouve là. On veut "viser, dit Amédée Ayfre, exclusivement le réel en rendant la présentation aussi objective, aussi neutre, aussi inexistante que possible." Une conception classique sera consciente de ce dilemme et s'efforcera de rejoindre un certain équilibre entre les deux pôles du symbolisme ésotérique et du vérisme superficiel. Tout classicisme est de ce fait même intérieurement menacé de paresse, d'engourdissement et de sclérose s'il ne prend soin de juxtaposer, en une tension dynamique, les deux éléments que nous avons discernés et qui ont chacun leur indiscutable valeur. Il est donc, jusqu'à un certain point, essen-

tiel d'être remis brutalement en face d'affirmations exclusives de l'un ou l'autre extrême.

2. Tentation d'un réalisme pur

Dziga Vertoff nous offre une incarnation pratiquement pure de l'extrême réalisme. Refusant complètement de s'interposer entre la réalité et le spectateur, il confinerait le cinéma au documentaire pris sur le vif: point d'acteurs, point de scénario, point de montage, etc... On a donc une série d'images; mais avons-nous un film? La réponse à cette question dépend tout naturellement des positions de chacun sur l'esthétique en général et ne permet pas de juger les efforts de Vertoff sans tomber dans un cercle vicieux. Il est cependant intéressant de noter que Vertoff lui-même sentit les difficultés — ne disons pas encore les contradictions — énormes implicites dans son documentarisme. Fidèle à lui-même, il aboutit bientôt à un art extrêmement abstrait presque sans contact avec la réalité initiale. Le naturalisme débouche sur sa propre négation, ce qui semble montrer qu'il n'est pas exempt de contradictions internes.

Le réalisme "pur" d'un Vertoff aboutit ainsi à un échec: l'artiste ne peut pas s'effacer complètement devant le réel, il lui faut l'interpréter, le recréer de l'intérieur s'il veut arriver à une oeuvre qui soit autre chose qu'une succession d'images tirées au hasard. Il peut sans doute s'efforcer de minimiser son intervention; il peut surtout s'efforcer de recréer l'objet extérieur d'une manière qui soit très proche de cet objet lui-même, en recourant le moins possible à toute expression symbolique.

3. Les teintes du vérisme

L'intervention elle-même oblige l'artiste à introduire certains symboles puisque la richesse

débordante du réel fuit entre ses mains. Mais il lui demeure possible de compenser la perte de réalité des objets qui l'intéressent en renforçant, en durcissant artificiellement leur réalité même. C'est un peu comme le maquillage de l'acteur qui permet aux spectateurs de voir son vrai visage, et qui est nécessaire à cause même de l'éclairage artificiel auquel il est soumis. Le monde brut du documentariste se dérobe devant la lentille du cameraman. Le directeur est donc contraint d'accentuer les traits avant de nous le présenter afin de nous en offrir une image fidèle. Au documentarisme naturaliste succède donc le vérisme. Si l'on accentue le noir — on ne peut évidemment tout accentuer sous peine de retomber dans un vérisme plus subtil — nous aurons Allegret et Clouzot; le rose, Grémillon et Maurice Cloche. Si l'on insiste plutôt sur l'aspect poétique des choses, nous aurons le vérisme poétique d'un Carné-Prévert ou d'un Tati dans *Mon Oncle*. Les films de ces cinéastes sont des oeuvres au sens strict du mot: ils nous présentent une *interprétation* de la réalité, ils ont une intrigue qui s'amorce, se développe et se résout plus ou moins heureusement selon les tendances de chacun. Pour tout dire en un mot, le film constitue alors un univers qui possède en lui-même ses propres prémisses dont il développe les implications. Il demeure quand même que, dans la mesure précise où la réalité est terne, banale, sans relief, ou encore incohérente et absurde, sans gradation dramatique et sans intrigue qui se noue et se dénoue, le vérisme se dérobe aux postulats essentiels du réalisme. En accentuant, le vérisme trahit, et les univers constitués par Allegret ou Cloche ne sont plus "réalistes" au sens strict du mot.

4. Le sens du "néo-réalisme"

Il devenait donc nécessaire de repenser complètement le problème et d'aborder l'idéal réaliste, puisqu'on y tenait, selon une démarche cinématographique différente. Ce sera l'effort du néo-réalisme italien, surtout avec Rossellini. Ce réalisme nouveau, si on s'y arrête, se situe bien plus dans la lignée du vérisme de Vertoff que dans celle des "réalistes" français. Les néo-réalistes se placent résolument sous le signe de l'ascèse la plus sévère (le coût infime de leurs films est un symbole approprié). Remarquons toutefois qu'une ascèse implique un effort, et que plus celle-là grandit, s'étend, plus l'effort devient considérable. L'effacement de l'artiste devant la dureté du réel, effacement nécessaire

au réalisme, n'est donc plus synonyme de disparition mais devient un suprême et conscient effet d'une volonté positive de recréer l'univers qu'il voit en disparaissant devant lui. Il y a là, de toute évidence, un paradoxe qu'il faut élucider puisque le néo-réaliste, en définitive, intervient précisément afin de ne pas avoir l'air d'intervenir. Une telle position esthétique a des conséquences pratiques immédiates. Au niveau du scénario, de la mise en scène et des acteurs, le réalisateur néo-réaliste "nous met, affirme Amédée Aylfre, en face d'un événement humain considéré globalement en s'abstenant de le morceler et de l'analyser." Le retraité d'*Umberto D.* n'est pas un type, ni un symbole destiné à susciter notre sympathie, à nous faire prendre conscience de la misère des fonctionnaires, de l'injustice d'un système social, de la dureté d'une société égoïste ou que sais-je encore. Le vieux retraité est tout simplement et tout *uniquement* Umberto D. qui vit devant nous une tranche de sa vie monotone. On ne voit pas de raison intrinsèque à ce que le film commence à une époque donnée ou à ce qu'il s'arrête après l'incident de la locomotive qui ne résout d'ailleurs rien et ne représente guère un "climax" dans une vie péniblement monotone. On pourrait aussi rappeler quelques personnages des sketches de *Païsa*.

Que de tels films demandent des scénarios d'un genre bien spécial, cela va de soi. Les équipes de scénaristes italiens sont justement renommées. Ce n'est qu'au prix d'un long effort qu'ils arrivent à pouvoir trouver la série successive de situations qui exprimera, par son organisation voulue et soigneusement étudiée, l'absence de suite logique dans la vie quotidienne. Si l'enchaînement n'est pas logique, c'est précisément qu'il est voulu tel: ultime effet d'un art extrêmement raffiné et minutieux. De même dans la mise en scène. On note un abandon non seulement des prouesses techniques mais de la "technique" même. Peu de champs en profondeur ou de vues en plongée. On nous situe devant l'événement brut avec ses incohérences et ses éléments inutiles au sein duquel le spectateur doit se retrouver. Faut-il dès lors s'étonner si le néo-réalisme préfère monter ses caméras en pleine rue, en se jetant à l'intérieur même de l'inoffensive banalité de la vie journalière afin de ne pas la troubler et de la saisir pour ainsi dire sur le vif? Mais, ici encore, que d'artifices pour éviter que la caméra ne crée une perturbation dans le déroulement anodin du train-train quotidien.

Païsa
de
Roberto
Rossellini



La ferveur des partisans fait échec à l'ennemi

Des exigences aussi impérieuses se retrouvent au niveau des acteurs. Le terme même d'"acteur" est d'ailleurs déplacé: ce ne sont pas des acteurs que les Rossellini, les de Sica ou les Visconti cherchent, ce sont des hommes. Mais il est difficile d'être "homme" à l'écran: on sait le travail gigantesque de recherche et de formation auquel de Sica s'est livré avant d'aboutir au héros du *Voleur de bicyclette*. Les protagonistes ici ne doivent pas jouer: il leur suffit tout simplement d'exister, d'être devant nous.

Nous retrouvons en définitive la valeur profonde du néo-réalisme: il veut faire sentir une "densité d'être", presque le faire toucher avec la main. Ce désir conditionne évidemment toute une esthétique et toute une technique. Le paradoxe apparaît désormais dans toute sa force et sa richesse (qui lui viennent précisément de ce qu'il ne faut pas chercher à le résoudre): cette qualité si propre à la réalité brutale, toute nue, pour ainsi dire, ce fait tout simple de l'existence des choses, de leur résistance,

de leur densité, ne s'atteint et ne s'exprime que par un effort extrêmement conscient de la part de l'artiste qui ne s'efface délibérément devant les êtres que pour mieux nous laisser en tête-à-tête avec eux seuls.

* * *

Cette approche nous a permis de voir différentes tentatives sérieuses pour intégrer le réalisme à l'oeuvre d'art. Nous sommes loin du *ba ba* du cinéma alors qu'on saisissait sans souci de création ou de recreation la réalité brute. Mais la réalité ne peut devenir objet de contemplation que par la vertu d'un artiste qui, non content de la respecter, sait aussi en faire un humble choix. Trop souvent, hélas! le cinéma cherche à éblouir et à "décorer" la réalité. Le chef-d'oeuvre apparaît plutôt quand de modestes moyens traduisent une réalité devenue indifférente par l'habitude et quand le regard sympathique d'un véritable artiste la transfigure amoureusement.

* * *

ETUDE

1. Où se trouve l'origine du réalisme?
2. Quelle fut la tentative de Dziga Vertoff?
Quel en fut le résultat?
3. A quoi mène le vérisme?
4. Quelle ascèse s'imposent les auteurs néo-réalistes?
5. Que demande-t-on aux acteurs néo-réalistes?