Document generated on 05/14/2024 1:10 a.m.

Séquences
La revue de cinéma

Le réalisme sociologique au cinéma

Number 20, February 1960

URI: https://id.erudit.org/iderudit/52138ac

See table of contents

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

Explore this journal

Cite this article

(1960). Le réalisme sociologique au cinéma. *Séquences*, (20), 10–14.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1960

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Le réalisme sociologique au cinéma

Un film peut être appelé social s'il s'applique à étudier les problèmes politiques économiques et sociaux dans leurs répercussions sur les hommes ou s'il révèle une sympathie humaine dans l'approche de cette réalité. Mais pour autant ce film ne se classe ni dans le réalisme, parce que cette catégorie exige l'adhésion à une esthétique définie, ni dans le réalisme sociologique qui exige en plus une méthode précise d'observation.

On peut atteindre la réalité sociale de bien des façons. Il y a l'approche morale qui consiste à regarder le comportement des individus, soit interpersonnel, soit envers le groupe, d'après des normes qui permettent de le juger dans sa qualité humaine propre ; il y a l'approche esthétique, qui envisage la réalité d'après l'impression qu'elle peut produire ; il y a enfin l'approche scientifique, qui consiste à observer les choses telles qu'elles sont, pour les comprendre et s'en faire une représentation.

Au cinéma, l'approche strictement scientifique est impossible, même pour les courts métrages. L'art y exige un choix dans le temps et dans l'espace, une optique qui est un engagement. Vigo le reconnaissait : « Le documentaire social exige qu'on prenne position, car il met les points sur les i. S'il n'engage pas un artiste, il engage du moins un homme. Ceci vaut bien cela ».

Alors il faut bien se demander la question : En vertu de quels éléments et de quelles qualités, une transposition de la réalité sociale est-elle réaliste ?

1. Les conditions du réalisme

1. Dans un sens certain, sont *objectivement* réalistes les films qui relatent les événements tels qu'ils se sont accomplis ou qui montrent le visage des personnages qui ont dominé leur époque, tels les actualités ou les documentaires frustres qui joueront le rôle de documents pour les historiens de l'avenir.

2. Dans un autre sens, sont *inconsciemment* réalistes les films les plus populaires de notre temps qui nous révèlent, en vertu d'une psychanalyse sociale valable, les préoccupations et les goûts de nos contemporains, leurs aspirations refoulées, les rêves ou paradis artificiels où ils trouvaient refuge contre leur réalité quotidienne.

3. Le vrai réalisme au cinéma, celui qui classe les oeuvres d'après l'art qu'ils expriment et non d'après le service qu'ils peuvent rendre aux historiens ou aux sociologues, ce réalisme *conscient* et *voulu* n'apparaît d'ordinaire que lorsque les artisans du film, réalisateur et scénariste, se mettent devant la réalité telle qu'ils l'ont comprise, l'assument volontairement et l'étalent sur l'écran en prenant position.

Ce réalisme sera *sociologique* à partir du moment où la réalité sera envisagée du point de vue des hommes qui y sont engagés. Les meilleures écoles et les meilleurs artistes ont rejoint les êtres où ils se mouvaient, dans leur drame même avec toutes ses données : contexte, faits et conséquences ; les films posent alors une interrogation aux contemporains, car ils ne révèlent pas tant les faits que l'âme d'une époque.

Quelles sont les conditions de cette réussite ?

1. Il faut que le récit soit à la fois authentique et imaginaire. Evénements vraisemblables, mais pas nécessairement vrais dans leur détail. Pas de types abstraits ni exemplaires.

2. Il faut un décor réel et jamais laissé au hasard. Tout ce qui paraît dans la profondeur de champ doit donner aux spectateurs l'impression de la réalité telle qu'ils la connaissent.

3. Il faut qu'à travers les histoires singulières qui sont racontées l'on atteigne l'universel, l'histoire elle-même, la réalité vraie de ce qui se passe partout à l'époque pour les hommes placés dans la même situation. On rejoint alors la condition humaine.

Dans *Sur les quais,* Kazan a fait de nombreux

choix. On s'en rend compte quand, par ailleurs, on connaît la situation concrète des dockers de New York et le roman de Schulberg. Cette histoire singulière, il l'a résumée, d'accord avec Schulberg, limitée dans l'espace et dans le temps ; ses personnages sont devenus les interprètes d'une collectivité humaine réelle et son film prend le caractère d'un témoignage. Voilà le réalisme sociologique.

2. La grande époque soviétique

Ceux qui au cinéma ont allumé les feux du réalisme, ce sont les grands documentaristes, comme Flaherty, un génie ; ceux qui l'y maintiennent, à côté des grandes écoles et des meilleurs réalisateurs, ce sont les cinéastes amateurs et professionnels qui font des courts métrages par goût et dans une observation très amoureuse de la réalité. Ils gardent la flamme inextinguible de l'esprit.

Mais la première école réaliste nous vient de la Russie soviétique, où s'est accomplie la première grande révolution collective. À la tête de cette révolution se trouvait alors Lénine, qui avait compris l'importance du cinéma : « De tous les arts, le plus important selon moi, pour la Russie, c'est l'art cinématographique ». Les directeurs de la Sovkino qui, dès 1924, centralisaient l'industrie cinématographique de toute la Russie, donnaient un élan créateur à toute l'organisation. À ce moment, de grands théoriciens ouvrirent de nouvelles perspectives sur la recherche de la réalité. Dziga Vertoff lança son manifeste intitulé « Pour un cinéma non joué » et fonda le groupement appelé Ciné-Oeil qui produisit des documentaires de valeur. Koulechof entreprit de se débarrasser des acteurs professionnels et du travail en studio, et réclama des films de plein air, de foule et d'interprétation collective.

Après le branle politique, les directives administratives, l'orientation des théoriciens, vinrent deux grands génies : Eisenstein et Poudovkine, qui pourraient suffire pour longtemps à la gloire du cinéma russe, à cause de leurs livres et surtout à cause de leurs oeuvres.

Eisenstein, dans son grand chef-d'oeuvre, *Le Cuirassé Potemkine,* offert à la gloire de la révolution russe, a réussi à incarner tout le mouvement populaire ; il y excelle à décrire le comportement collectif, avec lyrisme et puissance. La mutinerie de l'équipage (1905) qui gagne l'adhésion cruellement réprimée du peuple d'Odessa se révèle prodrome et symbole de la révolution qui triomphera en 1917.

Alexandre Newsky raconte avec un dynamisme jeune et primitif la révolte de la paysannerie qui s'incarne dans un chef et sa marche victorieuse contre les forces de l'invasion teutonique. *La ligne générale* montre la transformation des régions rurales et la formation des coopératives agricoles : la terre est habitée par un nouvel esprit. Avec *Yvan le Terrible,* l'art du réalisateur, qui a atteint une rare perfection technique, se complique de toute l'évolution psychologique de l'homme et du citoyen que demeure Eisenstein. L'intention critique du système politique s'y exprime à l'évidence, ne serait-ce que par le caractère théâtral de l'oeuvre. On s'explique que la censure soviétique ait retardé la distribution de la deuxième partie du film jusqu'au dégel qui a suivi la mort de Staline. La mystique du chef consacré par le peuple y était dépeinte avec trop de réalisme.

Dans ces films d'Eisenstein et dans ceux de Poudovkine, notamment *La Mère,* le peuple est en marche ; on voit comment les idées se propagent dans une foule, comment la contagion se répand et la prise de conscience se mue en action collective puissante.

Même chez les disciples des maîtres, cet esprit prévaut. Nicolas Ekk a décrit dans le *Chemin de la Vie* l'histoire des enfants abandonnés, plaie de la Russie des années 20, et leur rééducation dans les nouvelles écoles de réforme, qui sont des écoles professionnelles. L'enthousiasme que reflète ce film est contagieux, même s'il est naïf. *L'Enfance de Gorki* de Dovjenko, avec plus d'art et de maîtrise du sujet, exprime le même esprit. Que d'espoir et de force sur le visage de l'ouvrier Tsiganof, que de pensée et d'avenir dans les yeux du jeune Gorki regardant s'entredéchirer les membres de la vieille génération !

Le monde une fois purgé de la haine, la joie communautaire règne. Les grands films soviétiques de la belle époque communiquent cette joie, fruit d'une croisade mystique. Joie tellurique qui vient du contact avec la terre. Devant nous, Nevsky communie avec la nature, les champs, la forêt, l'espace, l'eau et le soleil, devant nous, les vainqueurs d'hier se livrent aujourd'hui à des bombances primitives qui donnent le goût de vivre. On dirait qu'à ce moment les querelles d'intérêt sont oubliées, les frontières sociales effacées et la bonne humeur installée pour toujours.

Cette re-création de l'âme populaire russe, avec sa richesse tout en contrastes, très mystique mais

Sur les quais, d'Elia Kazan

très attachée au sol, constitue une des grandes réussites du réalisme sociologique au cinéma.

3. Le néo-réalisme italien

Le néo-réalisme est né d'une prise de conscience collective de phénomènes de l'après-guerre et avant tout de phénomènes sociaux. Il a été rendu possible par le climat de liberté qui détendit les Italiens au sortir du fascisme et les poussa aux rénovations économiques et sociales. Il s'explique aussi par la pénurie de matériel, qui imposa certaines conditions de prise de vues et força le plus possible de coller au réel. Les premiers films de Rossellini sont présentés comme des prolongements d'actualité.

Voici plus important : cette prise de conscience se fait sur l'homme contemporain. Le cinéma soviétique regarde presque toujours l'histoire passée, très peu le déroulement actuel en soi, parce qu'il a des choses à prouver. Le néo-réalisme lui, est né d'une prise de conscience, très humaine, de la réalité contemporaine. Il s'attache à l'homme de la rue, à celui qui vit avec les autres et essaie de le faire comprendre aux autres. Cette réalité contemporaine, elle est quotidienne. Au lieu de prendre les grands événements de la vie, le néo-réalisme va vers la réalité le plus ordinaire.

La matière traitée par le néo-réalisme italien d'après-guerre exigeait une esthétique dont la théorie a été faite entre autres, par Rossellini et Zavattini

(scénariste dont la collaboration aux grandes oeuvres de Sica tient à l'essence du film). Rossellini a parlé à ce propos de « réalité chorale », l'abbé Ayfre de « réalité globale » : c'est la même idée. Ce qui est à retenir, c'est l'observation de toute la réalité avec un don total de la personne qui observe, une saisie totale d'une réalité totale.

On veut dire par là que l'observation n'est pas scientifique, mais humaine. Il y a de la sympathie chez celui qui observe, il prend partie au sens de Vigo mais il ne met pas les points sur les i. Le film n'est donc pas un pamphlet, à la différence des autres écoles, de celle de Bunwel en particulier, où le constat est tellement révoltant qu'on en sort avec une idée de croisade pour la justice sociale. Dans le néo-réalisme, l'observation est tellement sympathique qu'on en sort avec un amour de la réalité observée. On peut partir après cela en croisade, mais le premier mouvement n'en est pas un de révolte ; c'est beaucoup plus profond que cela. Il y a une espèce de communication avec la réalité observée ; d'où une moindre place aux idéologies que dans le cinéma soviétique. Une moindre place aussi à l'explication ; on a plutôt une description, mais faite de l'intérieur. D'où cette technique bien connue : absence d'acteurs professionnels, pour que l'on ait davantage l'illusion de la réalité, pour que l'on soit face à face avec des gens authentiques ; tournage en extérieurs réels, pour les mêmes raisons, scénario réduit au minimum. Zavattini disait à propos du scénario de *Voleur de bicyclette,* dont il est l'auteur, « il est beaucoup trop compliqué ». Voici ce qu'il aurait voulu : « Ce qu'il faudrait, disait-il, donnez-moi 90 minutes de la vie d'un homme ». Ces 90 minutes-là vont être choisies, elles vont permettre de voir à l'intérieur. On dirait que rien ne se passe, on observe, mais avec un tel amour des êtres qu'on approche ! On ne veut pas intervenir dans leur vie, on leur dit de continuer à vivre, on les photographie. À force de bien photographier, on en arrive à pénétrer à l'intérieur, tout comme un *close-up* arrive parfois à découvrir la personnalité. Non pas pour s'introduire de façon à ravir les secrets de la vie de chacun, non, l'approche demeure très discrète, parce qu'il y a un tel amour de l'homme. Ainsi *Umberto D.* me paraît le film où l'on approche le plus de ce qui est à l'intérieur d'un homme. Tout pourtant reste discret, Umberto D. garde sa personnalité. On s'approche de lui suffisamment pour qu'on comprenne à quel point il symbolise la tragédie du vieillard dans la civilisation contemporaine. On le voit vivre dans sa chambre, on est introduit dans celle de sa servante éphémère. Le néo-réalisme nous fait entrer chez les gens pour essayer de les comprendre dans leurs drames intérieurs qui peuvent devenir des tragédies. Il ne cherche pas la tragédie, ni les drames, mais il sait très bien que le drame profond de chaque être, c'est le drame de sa solitude et que l'homme a besoin de communiquer avec les autres. Il veut nous faire approcher les êtres suffisamment pour cela, d'où la réduction de la mise en scène au minimum et le caractère anti-spectaculaire du scénario.

Pour Zavattini, le cinéma c'est d'abord une morale, une spiritualité, l'art qui permet le mieux de connaître et d'aimer son prochain, d'où son respect pour la réalité et la durée réelle. Au cours d'une conversation, André Bazin lui disait : En somme, ce que vous voulez, c'est d'essayer de comprendre les êtres dans leur durée même.

— C'est cela.

— Vous voulez alors transposer à l'écran ce que Proust a fait dans la littérature.

André Bazin a trouvé cette formule très intéressante qui exprime le néo-réalisme conçu par Zavattini : « À la recherche du présent de l'indicatif ».

Entre les deux grands tenants du néo-réalisme, De Sica et Zavattini d'une part, et Rossellini, d'autre part, il existe une différence.

De Sica et Zavattini s'attachent surtout aux problèmes d'ordre social, tandis que Rossellini s'attache surtout aux problèmes d'ordre moral. De plus, Zavattini analyse et procède à une vue microscopique de la réalité qui correspond à une attitude de sympathie agissante, exprimée par de la bonté. Il y a de la bonté dans De Sica, représentée au mieux par le personnage de Toto, de *Miracle à Milan* : tel est le regard de Zavattini-De Sica sur le monde, un optimiste qui aime les êtres. Rossellini, plus intellectuel, plus profond, synthétise et à cette fin, il recule pour mieux comprendre les rapports ; son attitude se résumerait dans un amour qui va jusqu'à l'ordre métaphysique. En général, les films de Rossellini font plus penser que les films de De Sica-Zavattini, mais dans les deux cas, il y a un respect infini de la réalité.

Dès lors, on s'achemine peu à peu d'un plan esthétique à un plan beaucoup plus profond, à un plan spirituel, qui est l'apogée du néo-réalisme italien. C'est là que se situent les grands films : *Les Vitelloni, Le Sheik blanc, Les nuits de Cabiria, La Strada,* tous de Fellini, et qui résultent de cette puissance d'intros-

pection spirituelle dans les êtres.

On peut dire du néo-réalisme que c'est essentiellement un cinéma chrétien, qui ne pouvait surgir que d'un peuple profondément chrétien. On devrait ajouter que le néo-réalisme est comme la mise en oeuvre d'une théorie chrétienne. N'est-ce pas Bazin qui concluait que pour le néo-réalisme, le cinéma est l'art spécifique de la charité ?

4. La critique sociale dans les films américains d'après-guerre

Aux États-Unis, le réalisme sociologique n'a pas existé au cinéma avant 1939, même si l'on peut nommer d'excellents films sociaux.

Dans l'après-guerre, la critique sociale a pris une extension remarquable. Les critiques européens, préjugés d'ordinaire contre Hollywood, reconnaissent volontiers que le cinéma américain, plus qu'aucun autre cinéma national, s'attaque avec vigueur, loyauté et art, à l'organisation politique et économico-sociale qui prévaut et à ses vices de fonctionnement.

Pour comprendre le phénomène, il faut tenir compte de la décentralisation économique qu'a amenée dans l'industrie cinématographique l'incidence de l'impôt. Beaucoup de grands acteurs ont préféré à de gros salaires coupés par le fisc, l'intéressement ou la participation dans des compagnies souvent fondées par eux ; ces compagnies, opérant avec des budgets plus petits et des frais généraux moins considérables, ont misé davantage sur l'originalité des scénarios, la nouveauté du sujet et l'art de leur traitement. La concurrence de la télévision les y poussant, les producteurs sont partis à la recherche de nouvelles techniques, ont forcé le Code de production à retrécir le champ des sujets tabous.

Aussi plusieurs réalisateurs, devenus plus responsables de leur production, se sont mis à faire des films percutants, qui s'attaquaient à des institutions puissantes et brossaient des tableaux de sujets fort délicats : narcotiques, prostitution, *racketering* dans les techniques de diffusion, gangstérisme dans les syndicats, etc.

Le film de Kazan *Sur les Quais* est un magnifique exemple de cinéma engagé, de réalisme sociologique. Il met à nu une plaie sociale concrète : les gangsters criminels installés dans le syndicalisme des dockers du port de New-York avec la connivence des employeurs et des politiciens. Un reportage célèbre — relayé par la presse entière — avait traité le sujet ; un roman avait suivi, devenu vite un *best-seller*. Voici que le cinéma s'y met à son tour, avec sa puissance.

Certes le traitement artistique ne ressemble pas au néo-réalisme italien ni à la manière soviétique du muet. Le réalisme propre à la nouvelle génération des cinéastes d'après-guerre aux États-Unis, — qu'on pense à Aldrich, Kazan, Kubrick, Wise, etc. — ce réalisme est plus conscient et organisé ; l'art de composition se fait plus apparent et on y compose avec les goûts du public. Sans manquer de sympathie, il se soucie moins d'ordinaire de pénétrer dans le coeur des hommes, il se révèle moins spiritualiste et moins chrétien, parce que chargé de moins d'amour pour les êtres. Il manifeste une pénétrante intelligence des problèmes mais une moins subtile compréhension des êtres eux-mêmes. Son esthétique ne comporte pas autant de métaphysique.

Par contre, s'il va moins profondément, il décrit une réalité toute proche de nous et d'une manière qui nous paraît plus familière. Aussi quand l'art y atteint un sommet comme dans *Sur les quais*, notre réflexion en est grandement stimulée et notre être, touché jusqu'à l'émotion profonde, sinon bouleversé.

* * *

ÉTUDE

1. Quand un film peut-il être qualifié de social ?
2. De quelles façons peut-on approcher la réalité sociale au cinéma ?
3. Quelles sont les conditions du réalisme sociologique au cinéma ?
4. Que cherchaient à montrer les russes Eisenstein et Poudovkine dans leurs grands films ?
5. Comment se distingue le néo-réalisme de Rossellini de celui de Sica ?
6. Qu'est-ce qui caractérise les films sociaux américains ?