

Le réalisme poétique à l'écran

Number 21, April 1960

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/52128ac>

[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 poétique à l'écran. *Séquences*, (21), 12–16.

Le réalisme poétique à l'écran

« Tu n'expliques rien, ô Poète, mais
toutes choses par toi nous deviennent
explicables »

Paul Claudel

L'expression « réalisme poétique » est diversement acceptée des historiens et des critiques du cinéma, d'ailleurs pour des raisons qui ne sont pas toujours explicites. Tantôt elle est reçue comme une catégorie valable et rationnelle, et alors elle sert à désigner des réalités très différentes : soit le *caractère essentiel* de l'image filmique qui est à la fois « réaliste » du fait qu'elle reproduit d'une certaine façon les apparences concrètes et individualisées des choses et « poétique » du fait qu'elle les enrichit d'une signification symbolique et tire d'elles un sens caché au-delà des apparences ; soit une *école cinématographique* donnée qui s'applique à décrire le réel avec une certaine poésie (par exemple, l'Ecole suédoise de Sjöström ou l'Ecole française d'avant 1940) ; soit un *auteur* dont le style, particulièrement sensible, évoque les dimensions poétiques des objets les plus banals (par exemple, Renoir ou Flaherty). Tantôt l'expression « réalisme poétique » est écartée comme contenant une contradiction flagrante dans les termes : comment concilier deux attitudes esthétiques opposées, celle des poètes qui ont du monde une vision subjective et personnelle et celle des « réalistes » qui regardent le monde avec un oeil objectif et impassible ?

Qu'il nous soit permis de remettre en question la dernière opinion : le « réalisme poétique » nous paraît être une formule non seulement acceptable mais irremplaçable, à condition de donner aux deux mots qui la composent leur vrai sens esthétique. Quant aux acceptions particulières dont nous avons parlé, elles ne nous semblent pas épuiser la signification profonde et totale de l'expression sur le plan de l'art cinématographique. Avant même de désigner l'essence d'un langage, les propriétés d'une école, le style d'un auteur, le « réalisme poétique » définit une attitude esthétique fondamentale comme l'est le « réalisme social » ou le « réalisme psychologique » ou le « réalisme dramatique ». Pour en comprendre la cohérence et le bien-fondé, il faut prendre la mesure exacte de la notion de réalisme et de la notion de poésie, car, en ce domaine, les faux problèmes ne manquent pas.

1. Le réalisme et la réalité

Un premier faux problème consiste à juger du réalisme en fonction de la réalité. Plusieurs théoriciens, et même des artistes, définissent le réalisme comme l'attitude qui rapproche le plus possible l'artiste du réel et l'opposent à l'idéalisme (ou à la poésie) qui projette le plus possible l'artiste hors du réel. C'est là une vue tout à fait sommaire et fautive. Elle néglige les caractères particuliers de la perception artistique (celle du cinéaste comme celle du peintre et du romancier, bien entendu).

Dans son *Essai sur le rire*, Bergson fait bien la distinction entre la vision artistique et la vision utilitaire de la réalité. Partant de cette constatation que nous avons en général du monde qui nous entoure une perception réduite, mutilée, bornée à ce qui est im-

médiatement utilisable en termes d'action pratique, il souligne que le don de l'artiste, c'est de « séparer la perception du besoin », d'« apercevoir toutes choses dans leur pureté originelle » ; et que « la plus haute ambition de l'art, c'est de révéler la nature ». Et il ajoute : « L'art écarte les symboles pratiquement utiles, les généralités conventionnellement et socialement acceptées, enfin tout ce qui nous masque la réalité pour nous mettre face à face avec la réalité même. C'est d'un malentendu sur ce point qu'est né le débat entre le réalisme et l'idéalisme dans l'art. L'art n'est sûrement qu'une vision plus directe de la réalité. Mais cette pureté de perception implique une rupture avec la perception utile, un désintéressement inné, et spécialement localisé du sens ou de la conscience, enfin une certaine immatérialité de vie, qui est ce qu'on a toujours appelé de l'idéalisme. De

sorte qu'on pourrait dire, sans jouer aucunement sur le sens des mots, que le réalisme est dans l'oeuvre quand l'idéalisme est dans l'âme, et que c'est à force d'idéalité seulement qu'on reprend contact avec la réalité ».

Il ne s'agit donc pas pour le romancier, le peintre ou le cinéaste, d'ajouter quoi que ce soit à la réalité. Leur rôle consiste à révéler aux autres hommes ce que leur perception privilégiée de la réalité leur permet d'y découvrir. Ainsi peut se résoudre un des malentendus qui pesaient sur la nature du vrai réalisme. Cela étant dit, on peut envisager avec plus de justesse les rapports entre le réalisme et l'idéalisme. Si l'art est une révolte contre la platitude, la banalité, le déjà vu, l'artiste de tendance idéaliste cherche à se révolter contre la platitude la plus terrible, celle des faits bruts et de la vision stéréotypée qu'en ont la plupart des hommes. L'artiste de tendance réaliste cherche, lui, à se révolter contre la platitude des conventions artistiques, de l'académisme, des poncifs, des règles formelles qui imposent certains sujets et certains styles. La révolte de l'idéaliste, diraient les philosophes, est « essentielle » ; elle se situe au niveau de la perception humaine. Celle du réaliste est « existentielle » ; elle veut faire table rase des conceptions du passé pour revenir à une prise plus directe sur le monde extérieur. Mais il s'agit d'une différence de tempéraments plus que d'une véritable opposition d'idées : car le but ultime de l'idéaliste, Bergson l'a bien vu, c'est d'atteindre, dans la réalité à une vision plus profonde ; et le premier souci du réaliste est de définir son objet et son style, c'est-à-dire la forme de son oeuvre.

Il résulte de là que le problème qui va les réunir est celui du style et de la forme, ou plus généralement encore celui du langage propre à l'art particulier qu'ils pratiquent. Il ne s'agit pas, bien entendu, de revenir aux excès de l'« art absolu », mais, plus précisément, de bien marquer que la forme d'une oeuvre n'est pas séparable de son fond, et que c'est elle qui assure à l'oeuvre sa vérité authentique. « La vérité en art n'est pas l'exactitude dans la représentation des objets naturels . . . La vérité consiste dans la conformité de l'oeuvre avec ses moyens et son but . . . Une peinture est conforme à la vérité lorsqu'elle dit bien ce qu'elle doit dire . . . » (MAURICE DENIS, *Nouvelles Théories*). Mais le style, si original qu'il soit, est directement commandé par les moyens d'expression de l'art en question, non pas les règles passagères, conventionnelles, secrétées par la mode ou le

goût d'une époque, mais les règles fondamentales qui définissent et soutiennent un art, et qui ne sont que l'expression développée de son existence. Toute discussion sur le réalisme d'un art doit partir des conditions d'exercice de son langage.

2. Caractères essentiels de la poésie

S'il y a une fausse manière de poser le problème du réalisme, il existe aussi une fausse manière de poser le problème de la poésie. Suivant une conception populaire, la poésie serait une fuite hors du réel, une évasion lâche dans un monde évanescent. Elle répondrait à un désir d'échapper aux morsures de la triste réalité pour glisser dans le confortable univers du « non-penser » et du « non-sentir ». Dans cette perspective, la meilleure forme poétique serait le vague-à-l'âme du pseudo-romantisme pour les tempéraments de tendance sentimentale, ou bien le brillant joujou verbal pour les tempéraments enclins à la virtuosité formelle. On comprend alors que le « réalisme poétique » n'aurait aucun sens. Heureusement la poésie se réfère à des critères plus vrais et plus consistants. Même si les poètes ne sont pas toujours d'accord sur la nature profonde de leur art, on peut dégager quelques caractères essentiels qui conviennent à la poésie de tous les temps.

Pour le fond, trois caractères semblent dominer. La poésie est l'expression totale de la personnalité du poète ; elle est un moyen de connaissance différent de la raison et de la vision purement rationnelle du monde, elle est la création ou l'exploration d'un « univers » à plusieurs dimensions, tenu par les uns comme différent de l'« univers réel », par les autres comme mêlé à cet univers, mais incapable d'être connu par les dons ordinaires de l'homme. Le poète se traduit tout entier dans son oeuvre ; sa sensibilité colore les êtres et les choses, si bien que les images et les idées valent moins par leur valeur de représentation directe que dans leurs résonances affectives. Le poète ne cherche pas à construire un système idéologique, à prouver une thèse, à imposer ses convictions, à engager à l'action . . . Il apparaît plutôt comme un guide et comme un interprète — un être sensible à certaines ondes dans l'amour, la mort, la nature . . . — comme le pigeon voyageur est doué du sens de l'orientation. Ou, si l'on préfère, de même que chacun de nos sens découpe dans le monde extérieur une gamme de vibrations auxquelles il est accordé, le sens poétique recueille et perçoit certaines émanations du monde

extérieur et intérieur. C'est, en gros, ce que l'on appelle l'expérience poétique, dont le résultat est la connaissance poétique.

Mais comment communiquer ces perceptions, et l'émotion et la connaissance qui en naissent chez le poète, à ceux qui ne sont pas doués des mêmes pouvoirs que lui ? C'est le problème de l'expression poétique. Or, les poètes ont tenté de le résoudre de bien des manières, tout en usant évidemment d'un seul instrument de traduction : le langage. Tantôt ils se sont appliqués à utiliser surtout la valeur intellectuelle de l'expression verbale ; ils ont été amenés alors soit à transcrire dans le registre rationnel une connaissance purement intuitive, soit, au contraire, à rechercher dans l'association ou le heurt des images évoquées par les mots la traduction ou l'équivalence de leurs visions. Tantôt ils ont cherché avant tout dans le langage une série de valeurs musicales et rythmiques, des accords et des cadences propres à restituer l'émotion poétique qu'ils avaient ressentie. Tantôt ils ont associé les deux méthodes, s'efforçant de faire jaillir de chaque mot et de chaque phrase une illumination intellectuelle en même temps qu'une suggestion mélodique.

Tels sont, en gros, les caractères essentiels de la poésie. A partir de cette analyse, nous pouvons dégager des remarques importantes pour la compréhension des rapports entre la poésie et le réalisme. La poésie tend à dépasser la vision banale que le vulgaire se fait du monde et à lui substituer une vision insolite, renouvelée, grâce aux résonances affectives et à la valeur incantatoire des mots. Mais elle peut arriver à ces fins en suivant deux voies différentes : ou bien rechercher l'extraordinaire, le fantastique, l'impossible, les valeurs de cauchemar, les eaux troubles du subconscient ; ou bien révéler les sens cachés de l'univers existant, les ressources inconnues de la beauté naturelle, et retrouver la fraîcheur perdue des sentiments premiers de l'homme. La première voie convient à des poètes comme Gérard de Nerval, Baudelaire, Rimbaud, André Breton, Paul Eluard ; c'est ce qu'on pourrait appeler : le « surréalisme poétique ». La seconde convient plutôt à des poètes comme Ronsard, Hugo, Vigny, Péguy, Claudel, Marie Noël ; c'est ce qu'on pourrait appeler : le « réalisme poétique ». La littérature moderne, depuis Baudelaire, a peut-être davantage alimenté la tendance « surréaliste » en poésie, mais il serait malhonnête de minimiser le rôle que le « réalisme poétique » joue dans les lettres mondiales.

3. Le « réalisme poétique » et le langage du film

Le « réalisme poétique » est une tendance artistique qui se justifie parfaitement et qui rend compte d'un grand nombre d'oeuvres. Mais chaque art définit son propre « réalisme poétique » en fonction de ses propres moyens d'expression. Au cinéma, c'est dans l'image et le rythme des images que se manifeste le « réalisme poétique ».

Dans l'image d'abord. De par sa nature, l'image cinématographique est à la fois « réaliste » et « poétique » : « réaliste », parce qu'elle restitue l'apparence des choses, les formes concrètes des objets, et « poétique », parce qu'elle joue le rôle de médiation d'une réalité plus profonde des choses, d'un « au delà » des apparences. Mais la poésie dont il s'agit ici appartient à l'ontologie même du cinéma, et se rencontre dans tous les films qui ont une certaine qualité artistique, même les films tournés par les réalisateurs dont le tempérament est le plus éloigné du lyrisme comme Elia Kagan, Orson Welles, William Wyler. Le véritable « réalisme poétique » se décèle dans le traitement même de l'image, moins cependant dans les procédés techniques conventionnels : l'accélération, le ralenti, l'emploi d'émulsions, la projection des négatifs, les jeux de caméra, que dans une façon tout à fait spéciale de peindre et de toucher les choses. Les exemples abondent dans ce domaine : pensons aux étendues sous-marines dans *Le monde du silence*, de Cousteau, aux tranquilles bayous de Louisiane dans *Louisiana Story*, de Flaherty, à la poursuite sur la mer en voiliers dans *Bim*, de Lamorisse, à l'éveil du printemps dans *Farrebrique*, de Rouquier, à l'écoulement lent de l'eau dans *Le fleuve*, de Renoir, aux visages de Kjell et de Anders dans *La grande aventure*, de Sucksdorff, à l'étendue immense des plaines dans le film brésilien *O Cangaceiro*, au crépuscule brumeux sur la ville aux pavés mouillés dans *Quai des brumes*, de Carné, aux vues sur la mer par temps d'orage ou temps calme dans le film russe *Le quarante-et-unième*, à la solitude enneigée du Nord Canadien dans le film de l'Office National du film : *Au pays des jours sans fin*...

Pour autant que le réalisateur et son opérateur ont un certain don poétique, on peut rencontrer occasionnellement des images lyriques dans un très grand nombre de films qui ne sont pas proprement poétiques dans leur forme. Mais là où le « réalisme poé-



Miracle à Milan, de Vittorio de Sica

tique » se manifeste avec le plus d'intérêt, c'est dans l'organisation des plans et des séquences. Ce n'est pas la logique dramatique ou psychologique qui préside au montage d'un film poétique, mais la construction polyphonique. Prenons, comme exemple de mise en oeuvre de ce procédé, les séquences 2 et 3 du film de Flaherty : *Louisiana Story*. « Il s'agit de l'apparition des chercheurs de pétrole :

- 1.— A) Napoléon-Ulysse (le jeune acadien) tire un coup de fusil (plan très rapproché, sur le geste) : un bruit d'explosion.
- 2.— B) Une gerbe de terre explose dans le ciel terni (plan d'ensemble).
- 3.— A) Napoléon-Ulysse. Gros plan de visage inquiet.
- 4.— B) Le souffle de l'explosion balaie les roseaux,

tandis que la terre soulevée, retombe — (plan d'ensemble).

- 5.— C) Les oiseaux fuient dans le ciel (plan d'ensemble).
6.— A) Le visage toujours inquiet (plan rapproché).
7.— C) Les oiseaux fuient sur les roseaux agités — (plan d'ensemble).
8.— D) Une roue de « bulldozer » s'enfonce dans les roseaux (plan moyen).

Les lettres placées après les numéros des plans indiquent bien la progression des thèmes :

- A) L'enfant insouciant, puis inquiet.
B) Le calme rompu par l'explosion.
C) La fuite des oiseaux.
D) L'arrivée des machines.

Malgré les passages des plans rapprochés aux plans d'ensemble, la continuité est maintenue par les analogies de formes : les mottes de terre sur le ciel, les oiseaux qui fuient, et le visage de l'enfant sur qui s'exprime le drame. » (Cette analyse est empruntée à l'étude que Jean-Pierre Marceau a faite du film dans la revue « Télé-Ciné »)

Avec le langage du cinéma, le poète qui reste attaché au réalisme sait nous faire voir sous un angle neuf les objets les plus banals et les plus courants. René Clair parle de cette découverte que devrait être un film pour tout spectateur : « Devant l'écran, d'abord nu, vous vous émerveillerez des visions élémentaires : feuille, main, eau, oreille ; puis : arbre, corps, fleuve, visage ; puis : vent dans les feuilles, marche d'un homme, course d'un fleuve, expressions simples de physionomie » (*Réflexion faite*). Mais le poète « réaliste » sait aussi pénétrer la vie intérieure des êtres et exprimer sous un éclairage nouveau les sentiments purs de l'homme : l'éveil à l'amour avec ses émerveillements candides et ses cheminements mystérieux (chez les trois jeunes filles dans *Le Fleuve*, de Renoir ; chez Jacques et Juliette dans *Les dernières Vacances*, de Leenhardt) ; l'amour limpide loin des violences et des crises de la passion (chez les deux fiancés dans *Maria Candelaria*, de Fernandez) ; le monde réservé de l'enfant, fragile et plein de promesses,

douloureusement juxtaposé au monde dur et fermé des adultes (dans les films de Lamorisse, *Bim*, *Crin blanc*, *Le Ballon Rouge* ; dans un film beaucoup plus cruel, *Jeux Interdits*, de René Clément ; dans un film extraordinairement simple, paru il y a six ans aux Etats-Unis, *The Little Fugitive*).

4. Les variations du « réalisme poétique »

Le « réalisme poétique » relève beaucoup plus d'un style que de la technique et du langage cinématographique. Or, le style est « la forme que prend la qualité du monde à travers un homme », comme disait si justement Malraux. Il n'est pas surprenant de rencontrer autant d'« univers poétiques » qu'il y a d'auteurs. Flaherty nous découvre la mystérieuse beauté des paysages exotiques. Renoir nous réapprend à voir ce que nous avons constamment sous les yeux, et dont nous oublions parfois la saveur, tel l'éclatement de la pluie tiède et drue à la fin d'une après-midi orageuse. Sucksdorff nous fait sentir l'accord mystérieux entre le monde des animaux et celui des enfants. Rouquier nous révèle la poésie de la terre « paysanne ». Fernandez nous livre le monde « idéalisé » de l'amour. Vittorio de Sica tire des objets les plus usuels la signification spirituelle la plus haute : un film comme *Miracle à Milan* constitue peut-être la rencontre la plus heureuse que le cinéma connaisse entre le réalisme et la poésie.

Les plus grands films poétiques ne sont pas toujours ceux qui construisent un monde « surréaliste » à force d'artifices de langage et de virtuosité technique. Les plus attachants et les plus humains d'entre eux tendent à nous faire « co-naître », suivant l'expression de Claudel, le monde dans lequel nous vivons. Et le conseil que donnait Rainer Maria Rilke à un jeune romancier demeure toujours actuel : « Fuyez les grands sujets pour ceux que votre vie quotidienne vous offre. Si votre vie quotidienne vous paraît pauvre, ne l'accusez pas : accusez-vous vous-même de ne pas être assez poète pour appeler à vous ses richesses. Pour le créateur, rien n'est pauvre ».

* * *

ÉTUDE

1. Comment conciliez-vous « poésie » et « réalisme » ?

2. Les moyens propres du cinéma permettent-ils de traduire le « réalisme poétique » ?

3. Quels sont les principaux réalisateurs du « réalisme poétique » à l'écran ?