Document generated on 06/05/2025 4:59 a.m.

Séquences
La revue de cinéma

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

La vérité traquée au cinéma

Gisèle Tremblay

Number 43, December 1965

Cinéma et vérité

URI: https://id.erudit.org/iderudit/51778ac

See table of contents

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

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

Explore this journal

Cite this article

Tremblay, G. (1965). La vérité traquée au cinéma. *Séquences*, (43), 5–14.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1965

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/

érudit

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/

LA VÉRITÉ
traquée au cinéma

Gisèle Tremblay

Rien de plus équivoque ni de plus téméraire sans doute qu'un tel propos. Parle-t-on en effet de "vérité" au cinéma qu'aussitôt la formule soulève une foule de questions complexes, toutes essentielles au développement d'un exposé complet. Cette "vérité" concerne-t-elle la démarche du créateur, l'approche du sujet, la technique du récit ou l'utilisation du langage ? Ou bien met-elle en cause la quête de l'artiste dans l'univers qu'il crée? Ou peut-être implique-t-elle l'authenticité du document présenté et l'objectivité du témoin? A un autre niveau, faut-il identifier vérité et réalisme cinématographiques? Il est facile d'objecter alors que même le cinéma dit "de fiction" témoigne de la réalité et se présente comme vrai. D'autre part, à l'intérieur même de la catégorie qu'il découpe, le réalisme se veut tour à tour documentaire, dramatique, poétique et . . . surréel. On n'en sort plus, tant il est vrai que toute l'histoire du cinéma viendrait enrichir cette perspective si on appréciait chacune des oeuvres selon son degré d'identification au réel.

C'est qu'en définitive pareille enquête repose une fois de plus le problème de la nature du cinéma, fondamentalement hybride puisqu'il relève de l'art aussi bien que de la technique. En tant que technique, il nous livre un document photographique irréfutable, une reproduction authentique et efficace de la réalité; en tant qu'art, il nous offre une imitation plus ou moins fidèle, une représentation liée à la vision d'un créateur qui utilise tous les artifices du métier pour donner l'illusion de la réalité. On ne dira jamais as-

sez à quel point cette dualité congénitale a engendré toutes les confusions sur la fonction du cinéma. Toute l'ambiguïté ne naît-elle pas de ce que la réalité étant promue ici au rang de signe de la réalité, en truquant un aspect, on risque de fausser l'autre? On pressent cependant l'indissolubilité des deux termes, unis l'un à l'autre comme l'âme au corps, et on devine que le cinéma vit de cette tension dynamique qui l'expose parfois au déchirement.

Chaque film s'édifie donc sur deux coordonnées de base dont on peut varier les rapports. A une extrémité, les conquêtes toujours plus poussées de la technique pour élargir davantage le champ de la vraisemblance, conduirait à une sorte de cinéma total, i.e. à l'illusion intégrale du réel dont il ne se distinguerait plus. A l'autre extrémité, le souci obsessif du vrai à tout prix, en supprimant graduellement tous les intermédiaires — artistes et techniciens — mènerait à une sorte de cinéma "zéro" qui, de nouveau, se confondrait avec la réalité. A la limite, les deux tendances se rejoignent et l'on constate aisément que retrancher un élément constitutif du cinéma revient à nier celui-ci. Entre les deux pôles — purement virtuels — ainsi définis, il existe toute une gamme de films situés à différents niveaux sur le graphique et qui eux se définissent dans la relation vivante de leurs éléments. Mais parce qu'ils s'éloignent alors des pôles, ils doivent nécessairement, comme dit Bazin, "sacrifier quelque chose de la réalité à la réalité". (1) Le cinéma, obligé par nature de reconstituer la réalité en fragments successifs, oscillera constamment de la réalité traquée à la réalité truquée.

Quand donc on examine l'histoire du cinéma sous cet aspect, on se rend compte que le problème a inquiété tous les cinéastes issus de Lumière, ce qui nous vaut une multitude de théories, d'expériences et d'affirmations diverses sur le sujet. Devant cette marée montante, contentons-nous d'une approximation en groupant les films autour de quelques essais-types et courants exemplaires. Quatre orientations se dégagent : elles s'étendent du documentaire à la fiction, en passant par le cinéma-vérité, le néo-réalisme et la Nouvelle Vague, qui se nourrissent à divers degrés des deux premiers.

1. Autour du documentaire ou la vérité des faits.

En abordant le documentaire, on croit détenir un genre précis, nettement déterminé, consacré par vo-

(1) In *Qu'est-ce que le cinéma ?*, tome IV, *Une esthétique de la réalité : le néo-réalisme*, coll. 7e art, éd. du Cerf, Paris, 1962, p. 25.

cation à la défense de la vérité, qui sortira enfin le chercheur de l'impasse. Or, les documentaires réussis, ceux qu'on peut ranger parmi les oeuvres d'art, réveillent le même dilemne, tandis que les oeuvres médiocres et littéralement insignifiantes n'ont de commun avec le réel quotidien moyen que l'inexorable ennui qui en émane. "Au fond, il n'y a pas de différence, écrit Henri Agel, entre la réalisation d'un film de fiction et l'élaboration d'un court métrage : il faut choisir et, pour choisir, il faut avoir un tempérament, une vision du monde, une écriture." (2) Si on distribuait les films documentaires sur le graphique du début, ils couvriraient par leur richesse et leur variété toutes les directions, comme les longs métrages d'ailleurs, puisque, comme eux, ils illustrent toutes les facettes du réalisme : social (Jean Vigo, Agnès Varda), éthnographique (Jean Rouch, Pierre Perreault), scientifique (Jean Painlevé), analytique (Georges Rouquier), etc. Qui ne sentira la profonde différence de toutes ces orientations? La distinction entre le film de fiction et le documentaire réside plutôt dans la vérité objective des faits destinés à l'écran : ils ont toute la garantie du "vécu" — comme la nouvelle matière première du journaliste, par exemple — et ils mettent en jeu l'honnêteté du témoin. Mais la vision de ces faits demeure subjective et l'écriture, qui varie avec chaque tempérament, reste en art le seul intermédiaire valable de l'un à l'autre. L'unique voie qui permettrait à chacun de juger une oeuvre tout à fait objective consisterait à conférer au film l'informe chaos et la neutralité indifférente de la réalité elle-même, ce qui, une fois de plus, anéantit l'oeuvre d'art.

Chez les artistes du documentaire, l'écriture révèle dans l'objet des valeurs qui étaient dans les choses mais à l'état de germes que seul un regard pouvait féconder : "La réalité concrète, source des images du film, sans cesser d'être un instant authentique et strictement objective, est affectée d'un coefficient d'irréalité qui l'aide à se transcender", (3) dit Agel à propos d'un essai documentaire de Jean Mitry. En changeant le mot "irréalité" pour "spiritualisation", on obtient une caractéristique applicable à tous les grands documentaires: Rouquier découvre ainsi la poésie de l'outil et de l'instrument, Franju, l'insolite des êtres . . . chaque film, qu'il soit de Resnais, Colin Low, Van Der Hoerst ou Sucksdorff, présente en même temps, une réalité et le par-

(2) In *Répertoire analytique de* 80 *courts métrages en* 16 *mm.*, édition de l'Ecole, Paris, 1961, p. 4.

(3) Ibid., p. 189.

fum qu'elle exhale.

Retenons deux exemples célèbres: *Terre sans pain,* de Bunuel (1933) et *Le Triomphe de la volonté,* de Riefenstahl (1935). L'un et l'autre infusent, à une exacte présentation de faits, une extraordinaire puissance de choc, par des voies adaptées à la réalité choisie. Dans le premier film, Bunuel s'astreint à une rigoureuse saisie des situations propres au village des Hurdes et à une stricte impassibilité du commentaire. Entre les blocs de réalité, aucune thèse n'est introduite, aucune relation causale n'est établie, aucune accusation n'est portée; le seul lien: le village. Et pourtant, il se produit un heurt d'images; par une sorte d'effet cumulatif et, sous l'action impitoyable et incisive du regard, on assiste à une progression dans l'horreur, à l'éclatement d'une vérité plus profonde dont l'objet inlassablement cerné n'était que la forme sensible. Bunuel se livre à une chirurgie du réel. Dans le second film, Leni Riefenstahl effectue un reportage sur les grandes fêtes de Nuremberg : elle n'a pas à "organiser" sa matière, la mise en scène est réglée par les publicistes d'Hitler. Or, grâce à la transparence de son observation, elle a laissé, à son insu sans doute, et au lieu de l'hommage prévu au fuhrer, le plus implacable document qui démonte la mécanique du pouvoir sur les foules.

2. Autour du néo-réalisme ou la vérité des êtres

Le néo-réalisme italien naquit d'une double soumission au réel : à la nécessité et à l'actualité. D'une part, en effet, la pauvreté obligea les cinéastes, privés de fonds, de studios et d'équipement à regarder autour d'eux; d'autre part, le pays, laissé, par la guerre, dans la ruine et l'abandon, leur offrait un décor et des hommes. Ils durent ainsi renoncer aux artifices du langage technique et reconnaître leur milieu humain dépossédé : deux principes de réalisme qui ont fondé leur esthétique. On put lire dans leurs films un grand amour du réel, un profond respect des êtres et une conscience aiguë de leur art.

Le néo-réalisme marque un effort pour saisir la vérité au niveau du fait brut qui forme la matière du film : épisodes de la Résistance, de la Libération ou de l'immédiat après-guerre, chez Rossellini; tranches de vie quotidienne dans ses gestes les plus dénués de signification chez Zavattini et de Sica, déroulement "vécu" d'un problème social chez le Visconti de *La Terre tremble.* Bazin a pu parler à juste titre d'un "réalisme documentaire". Mais plus encore, il y a volonté de préserver le document initial de toute contamination qui le trahisse dans son passage à l'écran. Cette volonté se manifeste dans plusieurs cons-

tantes des films de l'époque. D'abord, on confie l'interprétation à des acteurs non professionnels, à des gens du milieu qui ont déjà vécu ou qui vivent encore l'événement ou enfin qui auraient pu le vivre : les soldats de *Païsa,* les pêcheurs de *La Terre tremble,* le vieillard et la bonne d'*Umberto D.* Le naturel et la spontanéité doivent transcender le jeu : il ne s'agit plus de jouer mais d'être.

Surtout, les films transmettent l'éloquente évidence d'un décor. Rues délabrées ou intérieurs modestes, le milieu physique et humain imprègne l'homme néo-réaliste : la vérité exige que les êtres soient vus dans leur relation avec un "milieu ambiant", à travers une situation sociale dont ils ne se séparent pas, dans une atmosphère qu'ils respirent. Mais fondalement, il appartient à la technique du récit de sauvegarder la réalité du document humain. L'intrigue n'existe plus, au sens strict du mot : seul subsiste l'événement banal qui meuble le temps des hommes, l'événement dans sa réalité brute, c'est-à-dire "ce qui arrive". Les gestes s'accumulent pareils à eux-mêmes et ils sont irréductibles à une simple valeur dramatique — ils ne prennent pas place sur une courte introduction—noeud—dénouement— ou symbolique — ils ne sont pas signes d'autre chose comme chez Eisenstein, par exemple — ; ils ont seulement valeur de gestes et ne dépendent que d'eux-mêmes. Restituer à l'événement son autonomie et son objectivité d'événement, voilà qui s'apparente beaucoup à la tentative du nouveau roman.

Insistons cependant : cette présentation phénoménologique pour ainsi dire naît d'une observation sympathique. Car dans la fidélité au réel, on recherche la vérité des êtres, on respecte la complexité du vivant. Rossellini aimait à rappeler que

Umberto D, de Vittorio de Sica

pour lui, faire un film consiste à suivre amoureusement un être dans toutes ses démarches, sans l'émietter en explications, comme le démontre la marche à la mort de l'enfant de *Allemagne année zéro*. Zavattini ne rêvait-il pas de tourner un film d'une heure et demie où il ne se passerait absolument rien? chaque fait s'insérant dans une chaîne de faits analogues qui ne cherchent pas à l'expliquer.

Le néo-réalisme a survécu, dans certains de ces principes jusqu'à maintenant : chez Olmi qui rejoint de Sica dans l'observation minutieuse des détails; chez Rosi où le reportage fait éclater une dynamique des groupes : ce style journalistique pose une sorte de pont entre le néo-réalisme et le cinéma vérité. Si l'on songe à l'influence extrêmement féconde qu'a exercé le néo-réalisme chez les créateurs et dans les films qui affirment la primauté du vrai, on est tenté de conclure qu'il a gagné la gageure de la vérité traquée au cinéma. Et si, en outre, on se demande comment il y est parvenu. En prouvant ceci, répond Bazin : "pas de réalisme en art qui ne fût profondément esthétique".

3. Autour du cinéma-vérité ou la vérité expérimentale

La naissance du cinéma-vérité dénote la persistance des tentatives vi-

Allemagne, année zéro, de Roberto Rossellini

sant à traduire la vérité, à éliminer la distance jamais vaincue entre le film et la réalité.(4) Qu'il nous suffise d'éclairer l'ensemble à la lumière de notre propos. Les promoteurs de ce courant tendent à se priver le plus possible des interférences techniques et personnelles. L'américain Richard Leacock avoue même que "le cinéaste serait ravi de pouvoir tourner un film sans caméra ou magnétophone". Voilà une bien sérieuse boutade qui situe le cinéma vérité sur une tengeante au cinéma "zéro".

Toutefois il semble que, sous une étiquette commode, on range une grande variété de styles : le cinéma direct de Chris Marker, le "candid eye" de Kroitor, le film ethnographique de Pierre Perreault, le psycho-drame de Jean Rouch, etc; et on se réclame de précurseurs aussi éloignés que Vertov et son "ciné-oeil", Vigo et son ciné-document, jusqu'à l'unique Flaherty. On y inclut même le ciné-reportage de Rosi. On conviendra que tous ces essais doivent différer autant dans leur rapport à la réalité que dans les dénominations qui les identifient. Il reste qu'en général le nouveau courant tente de concilier audacieusement le témoignage vécu du documentaire et l'unité organique du long métrage de fiction.

(4) Pour une étude complète de la question, voir *Séquences*, no 34, octobre 1963.

Le premier point à élucider concerne la vérité des situations. Celles-ci, en certains cas, préexistent au film; en d'autres cas, elles sont suscitées par le réalisateur pour les besoins de son film : peut-on dès lors les considérer comme vraies? Oui, en ce sens que la réalité filmée se confond avec la réalité vécue. Non, si l'on constate qu'il y a ici trucage de la réalité qu'on provoque: elle n'est plus donnée mais violée en quelque sorte. Comment ceux qui s'interdisent d'agir au niveau de la matière première et à celui de la représentation technique se permettent-ils d'intervenir au moment le plus discutable et au niveau de la réalité elle-même? On sent ici une contradiction difficile à camoufler.

Précisons davantage. Il ne s'agit pas de mettre en doute la valeur de l'improvisation et de l'interprétation non professionnelle : le néo-réalisme en a montré les riches possibilités. Toute l'originalité cependant tenait à ceci : les néo-réalistes utilisaient un vécu au second degré. En effet, les personnages revivaient une situation réelle ou la vivaient par anticipation. La caméra ne surprenait pas leurs réactions intimes face à un événement immédiatement et personnellement reçu. Ils jouaient leur propre personnage mais ils jouaient. Une autre distinction s'impose : la "mise en situations" devant la ca-

méra demeure valable si elle se fait par rapport à un troisième élément tiré de la réalité : ce qui autorise le "candid eye" dans une certaine mesure et le cinéma direct. Sinon, la présence de la caméra fausse les réactions et libère un relent d'exhibitionnisme. Enfin, même une confrontation directe de l'individu et de la caméra risque de donner d'excellents résultats si le sujet conserve la capacité de dominer sa relation avec l'appareil : le résultat tient à la fois du sondage et de l'entrevue télévisée. Toutes ces nuances apparaissent nécessaires pour éviter de nombreux pièges, dont celui de traquer le réel dans ses moments de crise exclusivement: on n'aboutit en fin de compte qu'à une vérité toute expérimentale comme dans certaines scènes de *Chronique d'un été.*

Quand vient le temps d'organiser la matière, un autre point névralgique surgit. Dans quelle mesure le montage respecte-t-il la vérité du document ? La réalité filmée peut-elle prétendre à l'oeuvre d'art tout en se dispensant du montage? Il semble que l'art exige une certaine unité, même composite, née de la vision du créateur; et si celui-ci n'exerce pas son privilège avant le tournage, il lui sera impossible de s'y soustraire après, pour des raisons d'abord matérielles, la technique de l'improvisation produisant toujours un très fort excédent de pellicule. L'obligation de choisir et d'ordonner fournit juste la marge nécessaire à une activité artistique. Le problème se réduit dès lors à celui des films de montage.(5)

4. Autour de la Nouvelle Vague ou la vérité de représentation

Parallèlement à toutes ces expériences particulières, le cinéma a toujours compté de nombreux réalisateurs qui consentent à la fiction et qui cherchent plutôt à exprimer leur réalisme dans les structures dramatiques. Cette primauté de la vraisemblance sur le vrai s'est cristallisée récemment autour de ce qu'on a appelé la Nouvelle Vague. Cependant, tout au cours de l'histoire du cinéma, des réactions de ce genre ont ramené à plus de vérité les esthétiques réalistes toujours menacées d'académisme par le vieillissement du langage. Le cinéma-vérité a opté pour la fidélité au document; la Nouvelle Vague préfère briser les règles de la grammaire pour renouveler les mécanismes d'illusion.

Orson Welles dans *Citizen Kane* a exploité, l'un des premiers, les procédés du renouveau réaliste moderne. En utilisant de façon systématique la profondeur de champ, Welles restituait à la réalité sa complexité, conférant à l'espace cinématographique une troisième di-

(5) Voir p. 27.

mension conforme à la direction du regard humain et replaçait les êtres dans la globalité et l'indifférence des choses. Le récit prenant prétexte d'un reportage employait le retour en arrière comme méthode de recoupement des faits, afin de cerner un personnage qui revivait ainsi à travers des témoignages multiples. Deux ans plus tôt, en France, Renoir s'était inspiré de semblables principes dans *La Règle du jeu.*

Il fallut plusieurs années avant de redécouvrir toute l'importance de cette révolution esthétique. Antonioni la radicalisa davantage et sut en libérer toutes les richesses au contact des meilleurs enseignements du néo-réalisme. Dans ses films les plus révélateurs à cet effet, comme *Il Grido, L'Avventura,* les prises de vues en profondeur incrustent les personnages dans le décor, de longs plans fixes captent pour ainsi dire l'écoulement du temps ; ou la caméra se contente de suivre lentement, avec discrétion, l'errance des personnages. Antonioni rétablit l'événement dans sa discontinuité : la succession des faits obéit non plus à une logique dramatique mais à une chronologie vécue; les temps morts ne nous sont pas épargnés et tout incident particulier ne retient l'attention qu'au moment où il affecte la vie du héros, celui-ci constituant le seul lien d'un fait à l'autre. La durée se vit dans l'instant, seul existe le présent. En outre, l'interprétation, bien que servie par des acteurs de métier, imite celle des non-professionnels : gestes spontanés, gratuits; dialogue banal, utilitaire, sans signification d'ensemble, dénué de toute intention explicative. Bref, dans la photographie, le récit, le jeu des comédiens et le dialogue, Antonioni manifeste une volonté de dédramatisation au profit de la description.

L'Avventura, de Michelangelo Antonioni

La Nouvelle Vague proprement dite, rompant bruyamment avec la tradition, trouva ses précurseurs un peu partout, assimila tant bien que mal les expériences passées et réinventa pour son compte le cinéma, au nom d'un plus grand réalisme.

On y retrouve donc l'improvisation — *A Bout de souffle,* par exemple —, la maladresse technique, la mobilité de la caméra, le récit brouillon, type "tranche de vie", sans commencement ni fin, l'exploration du décor, l'interprétation fondée sur la liberté et le naturel, le dialogue brisé et hésitant de la vie quotidienne, etc. (6) Retenons simplement quelques caractéristiques de ce nouveau réalisme : dédramatisation fondée sur le négligé du style "pris sur le vif" — à l'opposé d'Antonioni —; matière première, calquée sur les apparences du document authentique. Réalisme mi-documentaire, mi-esthétique donc, selon la division de Bazin. Au surplus, les jeunes cinéastes français ont désiré un cinéma personnel, décliné à la première personne, indice d'une certaine conscience de l'art.

* * *

Qu'en est-il de la vérité traquée au cinéma ? Il est certain qu'une étude plus longue réparerait certaines omissions — René Clément et *La Bataille du rail,* les documentaristes anglais, etc. —, mais l'échantillon qui a servi à cette enquête s'avère suffisant pour nous révéler les repères essentiels de cette incessante recherche : la matière première du film, le langage technique, la présence du créateur. Objectivité, extériorité, honnêteté, authenticité, description . . . toutes ces notions nous rapprochent plus ou moins du but. Mais la réalité est fuyante et, malgré les efforts tenaces, la poursuite de la vérité cinématographique se trouve grevée dès le départ par une double infirmité : l'une tient à la nature du cinéma, l'autre s'attache au mode de connaissance humain. La tentative de l'artiste restera toujours un coup de sonde dans la réalité et le résultat une étincelle de la vérité. A ce rappel, rendons hommage aux grands créateurs, à Flaherty surtout, qui a trouvé, dans les profondeurs d'un réel aimé, la source mystérieuse et jaillissante des plus hauts sommets de son art.

(6) Voir *Séquences,* no 35, janvier 1964.

SÉQUENCES

présente à ses lecteurs

ses voeux les meilleurs

pour une fructueuse année cinématographique 1966