Document généré le 24 avr. 2024 23:38

Séquences
La revue de cinéma

L'évolution du réalisme au cinéma IV

IV — Les tendances réalistes du cinéma d'aujourd'hui (1940-1960)

Numéro 21, avril 1960

URI : https://id.erudit.org/iderudit/52126ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)
1923-5100 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

(1960). L'évolution du réalisme au cinéma IV : iV — Les tendances réalistes du cinéma d'aujourd'hui (1940-1960). *Séquences*, (21), 3–7.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1960

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

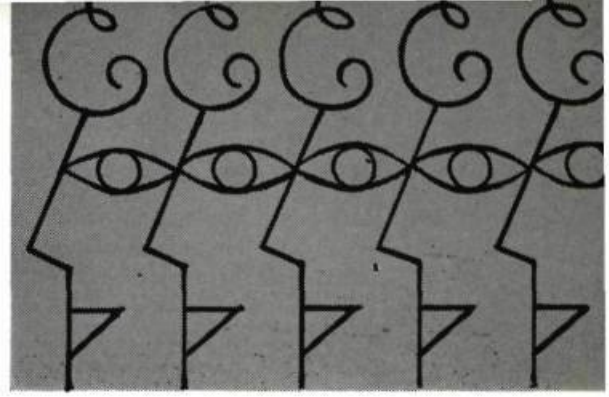
https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

DÉCOUPAGE DU RÉEL



L'évolution du réalisme au cinéma

IV — LES TENDANCES RÉALISTES DU CINÉMA D'AUJOURD'HUI (1940-1960)

« En 1938 ou 1939, écrit André Bazin, le cinéma parlant connaissait, surtout en France et en Amérique, une manière de perfection classique, fondée, d'un côté, sur la maturité des genres dramatiques élaborés depuis dix ans ou hérités du cinéma muet, de l'autre, sur la stabilisation des progrès techniques... Puisque les déterminismes techniques étaient pratiquement éliminés, il faut donc chercher ailleurs les signes et les principes de l'évolution du langage : dans la remise en cause des sujets et par voie de conséquence des *styles nécessaires à leur expression* » (1). À cette époque, les styles se référaient presque partout au même genre de découpage, non plus au découpage «expressionniste » ou « symboliste » de l'époque du « muet », mais au découpage « analytique » caractérisé par une succession de plans logiquement conçus en fonction des « effets » dramatiques ou psychologiques à créer. Les oeuvres d'Orson Welles et de William Wyler, qui ne furent connues en Europe qu'après la guerre, renouvelèrent notablement le langage cinématographique, par l'utilisation de la profondeur de champ.

1. Le style de « Citizen Kane »

Au cinéma, la profondeur de champ concerne la mise en scène et consiste dans le fait d'étager les personnages (et les objets) sur plusieurs plans et de les faires jouer le plus possible selon une dominante spatiale longitudinale (l'axe optique de la caméra). Elle requiert un objectif à champ profond qui permet d'obtenir, comme la vision par un seul oeil, une égale netteté pour les objets lointains et pour les objets rapprochés. Cette techniqui fut utilisée, bien avant Orson Welles, dans certains films français de 1910 et dans les films de Griffith, mais inconsciemment, sans égard aux répercussions esthétiques auxquelles elle pouvait donner lieu. C'est *Citizen Kane* (1941), d'Orson Welles, qui en révéla la puissance expressive, encore plus que *La Règle du Jeu* (1939), de Jean Renoir.

Ce qu'il y a d'original dans *Citizen Kane,* c'est la longueur de certains plans où la caméra ne bouge pratiquement pas et se contente de capter les déplacements des personnages et d'enregistrer simultanément plusieurs actions. Une scène typique à ce point de vue est la scène du suicide manqué. Elle débute sur le gros plan d'un verre avec une cuillère et un flacon de pilules vide, juste à côté. En arrière plan, à peine perceptible dans la pénombre de la pièce, Susan Alexander est étendue sur un lit. On entend uniquement les bruits d'une respiration pénible. Soudain des coups violents ébranlent la porte qui finit par s'ouvrir sur le visage torturé de Kane. La scène aurait pu nous être présentée autrement : plan général de la chambre, gros plan du visage de Suzan, gros plan de la fiole de poison, plan général de la chambre avec le bruit "off" des premiers coups frappés par Kane, plan de Kane à l'extérieur martelant la porte,

1 ANDRÉ BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?* T. 1, Éditions du Cerf, pp. 138-139.

etc. Mais ce découpage analytique aurait morcelé l'action, et peut-être aussi l'attention du spectateur. Au contraire, le plan-synthèse d'Orson Welles restitue la totalité spaciale et l'ambiguïté dramatique du réel, et offre au spectateur la possibilité de chercher lui-même où se trouve le centre de l'action.

L'avantage esthétique de la profondeur de champ est de placer le spectateur dans un rapport avec l'image plus proche de celui qu'il entretient avec la réalité et, comme le disait Bazin, de « réintroduire l'ambiguïté dans la structure de l'image ». Mais la profondeur de champ ne saurait, à elle seule, remplacer le procédé classique du montage. Le grand cinéaste moderne sait intégrer les deux moyens d'expression à son propre style. C'est ce que fait d'ailleurs Orson Welles lui-même : un montage très étudié s'intercale entre les plans-séquences, structure avec eux des rapports qui tiennent du baroquisme.

2. Le réalisme de Wyler

Wiliam Wyler aborde le réalisme avec plus de naturel que Welles. Il affirmait un jour : « J'eus de longues conversations avec mon opérateur Gregg Toland. Nous décidâmes de rechercher un réalisme aussi simple que possible. Le don qu'a Gregg Toland de passer sans difficulté d'un plan du décor à un autre . . . m'a permis de développer ma propre technique de la réalisation. Ainsi puis-je suivre une action en évitant les coupures. La continuité qui en résulte rend les plans plus vivants, plus intéressants pour le spectateur qui étudie chaque personnage à son gré et fait lui-même ses propres coupures ».

Ces propos montrent bien la différence d'optique entre Wyler et Welles. Ce dernier cherchait l'expressionnisme des décors, une espèce de sadisme de la mise en scène, des tensions violentes. Celui-là refuse de solliciter le spectateur et prête aux décors, à l'éclairage, aux costumes, à la mise en scène une neutralité beaucoup plus voisine du réel. Mais si les intentions sont différentes, les techniques sont partiellement comparables. Wyler, comme Welles, utilise les plans longs et fixes. Les plans de plus de plus de deux minutes ne sont pas rares dans *Les plus belles années de notre vie*, sans même qu'un léger recadrage vienne toujours en atténuer le statisme [2].

[2] Voir article, p. 8.

On ne saurait trop insister sur la place de Wyler et de Welles dans l'évolution du réalisme au cinéma depuis 1940. En exploitant, chacun à sa manière, la mise en scène en profondeur de champ et les plans-séquences, ils ont infléchi le cinéma dans un sens plus réaliste. De grandes écoles cinématographiques ont été marquées de cette influence, dont le Néo-Réalisme italien . . .

3. Le Néo-réalisme italien

La guerre a profondément bouleversé les peuples qu'elle a visités. En 1945, elle a laissé une Italie réduite à une indicible misère morale et matérielle. La caméra italienne s'est détournée d'un passé historique flamboyant pour regarder, simplement, objectivement, la souffrance de l'homme de la péninsule. Ainsi est née la plus prestigieuse manifestation du cinéma d'après-guerre.

Cette nouvelle école enrichissait le patrimoine « réaliste » du cinéma de thèmes, d'une « forme », et surtout d'un esprit. Ces thèmes sont centrés sur l'homme : la découverte de l'autre, la prise de conscience de la misère sociale, de la corruption, de la violence, l'enfance abandonnée, la dure condition de l'ouvrier, la fraternité et la solidarité humaines, la révolte contre les puissants, la tendresse des simples, la solitude de la vieillesse. La « forme » est plus difficile à saisir : de l'extérieur, c'est l'absence d'acteurs professionnels et de studio ; de l'intérieur et essentiellement, c'est la substitution à l'histoire dramatique logiquement construite d'un récit brut et désordonné de l'événement. Le réalisateur néo-réaliste se soucie très peu d'enchaîner les séquences suivant un lien qui est celui de la raison, de la passion ou de l'image. Ce qui compte pour lui, c'est la description qui a pour but de « dire les choses comme elles sont », de « rendre compte du réel d'une façon concrète » (Rossellini).

Mais l'essence du nouveau mouvement consiste, bien au-delà des thèmes et d'une « forme », dans une qualité spéciale des rapports de l'homme avec la réalité. Le réel n'est jamais décrit avec froideur et indifférence, mais toujours avec intérêt et sympathie. L'auteur ne se penche pas avec sa caméra sur la réalité ; il est envahi par elle. Il ne joue pas à l'observateur scientifique ; il n'a pas raison à priori, mais il confronte, il dialogue. Zavattini a raison de parler d'un art de la « rencontre ». Ce dialogue peut prendre, dans certains cas, l'accent

de la « polémique », mais ce sera toujours sans haine et de bonne foi. Que ce soit dans les films sur la résistance (*Rome, ville ouverte, Païsa, Un jour dans la vie*), dans les documents d'après-guerre, (*Sciuscia, Allemagne, année zéro*), dans les drames humoristiques (*Vivre en paix, Les années difficiles*), dans les drames de polémique sociale (*La terre tremble, Voleur de bicyclette, Miracle à Milan*), dans les drames psychologiques (*La strada, Il bidone, Les nuits de Cabiria*), le nouveau cinéma italien dépasse l'esthétique « réaliste » et accède à une philosophie de la vie tout-à-fait unique dans l'histoire du cinéma.

4. Réalisme noir et réalisme gris en France

L'Occupation a desséché le courant large et fécond du « réalisme poétique » des Duvivier et des Carné. La censure officielle et les besoins d'évasion du public ont orienté le cinéma vers les genres fictifs et historiques. La tradition du réalisme noir s'est trouvée renouée avec l'apparition en 1943 d'un film de Henri-Georges Clouzot, *Le Corbeau*, peinture impitoyable des moeurs provinciales.

Après la Libération, le réalisme « documentariste » français culmine dans un chef-d'oeuvre vibrant d'authenticité : *La bataille du rail*. L'auteur, René Clément, se distinguera ensuite par son dessin minutieux, l'efficacité de son style, son don d'observateur dans des films comme *Au-delà des grilles, Gervaise, Un barrage contre le Pacifique*. Dans *Jeux interdits*, il développera un thème « réaliste » jamais traité encore au cinéma : les réactions de l'enfance devant la mort. Après 1945, le réalisme pessimiste passe par toutes les gammes du gris et du noir : la peinture amère des moeurs provinciales (*La fille du diable, Les amants de Pont-Saint-Jean*, de Henri Decoin), la description d'une humanité férocement asservie aux instincts les plus bas (*Quai des Orfèvres*, de Clouzot), la caricature des passions populaires (*Les amants de Vérone*, d'André Cayatte), l'exploitation presqu'intolérable des sentiments les plus ignobles (*Dédée d'Anvers, Manèges, Les miracles n'ont lieu qu'une fois*, de Yves Allégret). Dans cette ligne « réaliste », les français ont déchaîné avec beaucoup plus de violence que les néo-réalistes italiens et les expressionnistes allemands leur amertume sociale et leur ardeur de polémistes.

Le réalisme français a trouvé une résonnance inédite dans ce que les critiques d'aujourd'hui appellent « la nouvelle vague ». Depuis trois ans au plus, de jeunes réalisateurs ont créé des films qui ont provoqué des remous dans les jurys internationaux. Claude Chabrol et François Truffaut n'ont jamais fréquenté l'école cinématographique ; mais ils connaissent à fond l'histoire des genres et du langage cinématographique ; ils collaborent comme critiques à des revues importantes sur le septième art, et surtout ils ont la passion du cinéma. Des oeuvres comme *Les quatre cents coups, Les cousins, Le beau Serge*, sans avoir le fini des chefs-d'oeuvre, révèlent un don d'observation, une prise de conscience d'une «-certaine » réalité contemporaine associée à une puissance d'analyse bien française.

5. « Free Cinema » : une esthétique de la réalité

C'est dans l'intimisme que s'est réfugié le cinéma anglais d'après-guerre. *Brève rencontre* (1945), de David Lean, met en oeuvre un scénario simple comme celui de la Princesse de Clèves ou de Bérénice : « ils se rencontrent ; ils s'aiment ; ils se séparent douloureusement ». Les personnages sont ceux de tous les jours : un docteur, une petite bourgeoise, mère de famille. Le décor est dans la plus pure veine du vérisme : un restaurant, les rues, un buffet de gare. *Huit Heures de Sursis* (1946) et *Le Troisième Homme* (1949) de Carol Reed mettent en scène l'homme traqué : le réalisme qui se dégage ici est celui de l'angoisse et de la peur.

Mais l'aventure la plus déconcertante du réalisme anglais ces dernières années, c'est le mouvement « Free Cinema ». « Perfection is not an aim », lisait-on à la fin d'une déclaration contresignée par les participants du premier programme de « Free Cinema », en février 1956. « An attitude means à style. A style means an attitude ». Ces affirmations révèlent qu'en dépit des différences de caractère et de style, « la nouvelle vague » britannique se pose les mêmes problèmes que « la nouvelle vague » française. «Free Cinéma » est né d'une protestation contre l'emprise économique de la compagnie Rank ; ce faisant, il s'est découvert un style. Les premières oeuvres significatives du mouvement sont *Together*, de Lorenza Mazetti, *O Dreamland*, de Lyndsay Anderson, *Momma Don't Allow*, de Karel Reisz et Tony Richardson. Deux oeuvres de-

Donnez-nous aujourd'hui, de Edward Dmytrick

vaient par la suite, cristalliser ces premières tendances : *Every Day except Christmas* et *We are the Lambeth Boys.*

L'esthétique de « Free Cinema » déroute parce qu'il n'arrive rien. C'est un cinéma contemplatif, au rythme purement intérieur : il n'y a pas de continuité dramatique, mais une durée étale, d'où émerge une idée, où effleure un sentiment. La méthode d'investigation tient à la fois de la télévision, de Dziga Vertoff et de Zavattini. On ne peut pas fonder des espoirs dans l'avenir de cette esthétique, puisque ce mouvement est clos depuis 1959, mais on peut dire qu'elle constitue une expérience d'avant-garde qui fait réfléchir sur les données traditionnelles du réalisme.

6. La critique sociale dans le cinéma américain

Le renouveau du cinéma américain depuis 1950 n'est pas étranger à « la nouvelle vague » française ou britannique, mais il doit son existence à d'autres causes. On connaît la concurrence redoutable que la télévision oppose aux salles de cinéma : le pu-

blic moyen se désintéresse des films, qui deviennent de plus en plus difficilement rentables. Les grands magnats d'Hollywood ont compris qu'il fallait donner au public des spectacles que ne peut offrir le petit écran du téléviseur. L'invention du *Cinémascope* en 1952 et des autres techniques « de grand écran » (*Vistavision, Todd-AO* . . .) s'offrait à temps pour servir leurs desseins. Mais alors qu'Hollywood tentait sa chance dans les grandes productions spectaculaires, des petits groupes de producteurs indépendants se formaient qui devaient donner au cinéma américain de ces dernières années un heureux essor. Cette ambiance nouvelle explique la montée en flèche de quelques jeunes réalisateurs et scénaristes comme Elia Kazan, Nicholas Ray, Richards Brooks, Anthony Man, Robert Aldrich, Stanley Kubrick, Reginald Rose, Clifford Odets.

Ces nouveaux auteurs sont des hommes jeunes qui ont quelque chose à dire et qui ont la chance de le dire en toute liberté, comme dans aucun autre pays du monde. Ils décrivent les problèmes que pose la société américaine à l'homme d'aujourd'hui ; ils pénètrent dans tous les milieux, recherchent la vérité dans l'éclatement des fausses valeurs, dénoncent les systèmes oppresseurs, prennent généreusement position contre l'exploitation de l'homme par l'homme, contre la veulerie, l'injustice, la lâcheté. Ils font impitoyablement la critique des institutions américaines. Dans cette perspective s'inscrivent des films comme *Donnez-nous aujourd'hui* (1949), *Sur les quais* (1954), *Un homme dans la foule* (1957), *La fureur de vivre* (1955), *Graine de violence* (1955), *Le grand couteau* (1955), *Attack* (1956), *Le grand chantage* (1957). Ou bien ils représentent une société populaire dans un style qui rappelle le néo-réalisme italien : ainsi en est-il de *Marty* (1955), de *Bachelor Party* (1957), de *Douze hommes en colère* (1957). On peut déplorer l'outrance de style et de violence des procédés dans une bonne partie de ces films, mais on ne peut en contester la puissance et la grandeur.

* * *

Il n'est pas en notre pouvoir de dessiner la direction que prendra le réalisme dans le cinéma de demain. Le panorama des tendances d'aujourd'hui nous induit à penser que le cinéma s'achemine vers une conscience de plus en plus aiguë des problèmes de l'homme.

* * *

ÉTUDE

1. Comment la profondeur de champ a-t-elle fait évoluer le réalisme cinématographique ?
2. Quel fut l'apport du Néo-Réalisme italien au cinéma ?
3. Quels caractères généraux discerne-t-on dans les différents renouveaux du cinéma en France, en Angleterre, aux États-Unis ?

Écrans Lyonnais

Excellente revue de cinéma qui publie tous les mois un numéro substantiel comportant des critiques de films et des études sérieuses sur des problèmes de cinéma.

Nous conseillons vivement aux ciné-clubs qui en auraient les moyens de s'abonner à cette revue d'inspiration chrétienne.

2, rue Romarin, Lyon-1, (France) **1,350 frs français**