

L'évolution du réalisme au cinéma

III — La première décennie du cinéma « parlant » (1929-1939)

Number 20, February 1960

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/52136ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

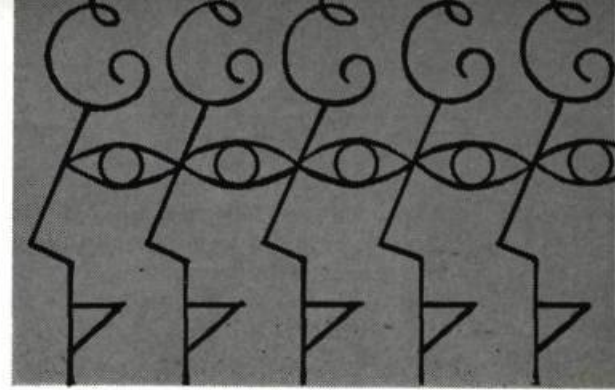
1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

(1960). L'évolution du réalisme au cinéma : iii — La première décennie du cinéma « parlant » (1929-1939). *Séquences*, (20), 3–6.

DÉCOUPAGE DU RÉEL



L'évolution du réalisme au cinéma

III — LA PREMIÈRE DÉCENNIE DU CINÉMA « PARLANT » (1929-1939)

« Pourquoi le cinéma s'est-il mis à parler ? Sans doute parce que, de tout temps, les techniciens et même les artistes considéraient le mutisme des images animées comme une tare, comme une infirmité à laquelle, selon eux, le cinéma devait échapper, sous peine de ne jamais atteindre sa maturité réaliste. D'autre part, arrivé au point de perfection qui était le sien, le cinéma avait besoin d'un renouveau... » — C'est ainsi que s'exprime Charles Ford dans son « Histoire populaire du Cinéma ».

1. Le « muet » appelait le « parlant »

Il n'est pas question de nier la grandeur du cinéma « muet ». Peut-être les plus grandes oeuvres du cinéma datent-elles de cette époque ? Mais il reste que, le plus souvent, le caractère même de l'image visuelle ne permet pas, sans le secours des mots, l'exposition d'un conflit dramatique ou le récit d'une histoire continue. Cela est si vrai que les cinéastes d'avant 1929 se sentaient obligés, pour améliorer l'intelligibilité de leurs oeuvres, de surimprimer sur certaines images des sous-titres en langue connue ou de briser le rythme des séquences par des périphrases visuelles. L'emploi de l'« explication » écrite trahissait une des faiblesses du « muet ».

Mais il y avait une autre faiblesse qui ne choquait pas, au début, les premiers spectateurs de l'écran, mais qui, avec le temps, indisposait un public toujours plus désireux de vraisemblance et de « naturel » dans la représentation d'une action : la gymnastique désopilante des gestes et le grossissement insolite des mimiques. Forcément, en l'absence de la parole et de la musique, l'expression des sentiments devait faire appel à une pantomime très complexe : dans ce domaine, l'art de Charlot est insurpassable. Qui n'est pas encore ému par le Char-

lot de *Kid* ou de *l'Opinion publique* ? Mais s'il se dégage un charme spécial, une valeur incantatoire de ces paraboles visuelles, (charme et valeur qui sont définitivement perdus depuis l'avènement du « parlant »), il s'en dégage aussi un genre de « stylisation », une sorte de rythme étrange, saccadé et mécanique qui nous empêche de comprendre les subtilités du « réel » vécu. L'art cinématographique, pour être complet, devait passer du « muet » au « parlant ».

2. L'art de Dreyer et le réalisme « sonore »

L'évolution de l'art de Dreyer est un exemple typique du besoin qu'avait le cinéma « muet » de se dépasser dans le « parlant ».

En 1925, le grand cinéaste danois tournait dans son pays une oeuvre-clé : *Le maître du logis*. L'influence du « *Kammerspiel* » s'y révélait de toute évidence. L'action était simple, dépouillée ; elle se déroulait en quelques heures, presque exclusivement dans un décor unique, où les accessoires symboliques, une pendule, un oiseau en cage, etc. tenaient une place obsédante. Mais, à la différence de l'allemand Carl Mayer, Dreyer jugea ces symboles insuffisants à exprimer la psychologie, très poussée, de ses person-

nages. Loin de supprimer les sous-titres, ou de limiter leur rôle à celui d'une ponctuation ou d'un contrepoint, il les multiplia et leur fit jouer le rôle d'un dialogue au théâtre. Ce qui lui permit d'éviter l'insistance et la lourdeur dans le jeu auxquelles avait abouti le « Kammerspiel ».

Le réalisme minutieux qui domine ce film — et qui contraste avec le mysticisme et le lyrisme de ses autres oeuvres — prépare Dreyer à son chef-d'oeuvre : *La Passion de Jeanne d'Arc*. Ce qui frappe dans ce film muet, c'est l'importance accordée au dialogue. Certes, le silence, l'immobilité et quelques accessoires symboliques sont largement utilisés, mais c'est surtout le dialogue, soigneusement établi d'après les interrogatoires authentiques du Procès de la Pucelle, qui fait progresser l'action. On guette les paroles sur les lèvres molles de Cauchon et la bouche pathétique de Jeanne. S'il s'agit d'un « oui » ou d'un « non », ils se comprennent par les seuls mouvements. Mais pour une phrase, les sous-titres deviennent nécessaires. La perpétuelle intervention de ces pancartes rompt le rythme admirable des très gros plans. Dreyer déclare expressément qu'il aurait voulu alors de vraies paroles et désiré employer les procédés sonores.

Tel quel, ce film est une réussite incontestable.

3. La révolution du « parlant » et le pseudo-réalisme

De par les exigences même du silence, le cinéma jusqu'en 1929 s'était créé peu à peu une expression propre et semblait devoir consister essentiellement dans le contenu plastique de l'image et dans les ressources du montage. Avec le synchronisme des sons, cette technique si patiemment, si hardiment établie, devenait inutile, sans objet. Et, du même coup, disparaissaient les équivalences, les symboles, les métaphores, les associations d'idées, auxquels tenaient beaucoup les cinéastes allemands et soviétiques des grandes années du « muet » et qui semblaient devoir être le plus parfait moyen d'expression du nouvel art. Le film, en premier lieu, y perdait son mystère ; désormais, il ne s'adressait plus uniquement à l'imagination mais à l'intelligence du spectateur. Par ailleurs, l'intrusion du dialogue dans la scène ramenait le cinéma à une « durée » calquée sur celle du réel ; le temps-cinématographique devenait le temps-vrai ; il n'avait plus la liberté de s'accélérer ou de se ralentir. Le rythme, du même coup, se fixait, perdait son pouvoir.

La grande tentation, pour le cinéma d'alors, fut de glisser dans un pseudo-réalisme dramatique et de céder aux prestiges du dialogue absolu. René Clair le signalait dans *Réflexion faite* : « Ce n'est pas l'invention du film parlant qui nous effraie, c'est la déplorable utilisation que ne manqueront pas d'en faire nos industriels ». En fait, les premiers films parlants, américains mais surtout français, furent terriblement bavards et infantilement « réalistes ». Les opérettes et les comédies musicales américaines de ce temps, comme les pièces filmées de Pagnol, de Guitry, de Marcel Achard, firent reculer le cinéma de vingt ans en arrière. A tel point que certains critiques et cinéastes jetèrent les hauts cris...

Il fallait assimiler les valeurs de la nouvelle technique, surmonter les vertiges du nouveau langage. L'équilibre ne se fit pas d'un seul coup. Une crise traversa le cinéma mondial, ébranlant plus ou moins brutalement les grands pays producteurs de films.

4. La crise du « parlant » en France

C'est en France que cette crise du « parlant » atteignit son caractère le plus aigu. Pendant quelques années — 1930-1934 — la production sombre dans une pauvreté alarmante. Mais des efforts se tentent, des courants se dessinent, des oeuvres-types se créent, dans le sens du nouveau cinéma.

Il y a tout d'abord l'effort difficile de ceux qui essaient de maintenir le style d'autrefois en l'enrichissant de l'élément sonore : c'est Abel Gance avec *La fin du monde* (1930), et plus tard avec sa version sonore de *Napoléon Bonaparte* (1935) comportant l'intéressante innovation, reprise aussi par le « Cinéma », de la perspective sonore. C'est Jean Epstein, poursuivant ses essais de réalisme dramatique avec *Mor-Vran* (1930) et *L'or des mers* (1934). Mais l'attrait du dialogue est trop grand pour que l'on prête attention à des efforts qui semblent tournée vers le passé, non vers l'avenir. Ils sont vite étouffés.

L'intelligence de quelques animateurs comme René Clair, Jacques Feyder, Julien Duvivier, détermine une seconde voie dans laquelle l'esprit de « reconquête » des valeurs cinématographiques, joue, transige avec les obligations du moment, les exigences du public, et peu à peu les domine. *Sous les toits de Paris* (1930), de René Clair, marque une première réussite où subsiste, par d'ingénieux artifices (le dialogue muet à travers une vitre), le charme du « muet », où les concessions au nou-



Le mouchard, de John Ford

veau cinéma (la chanson de Préjean) servent des effets visuels. Julien Duvivier, avec *David Golder* (1930), utilise le son pour créer l'atmosphère. Jacques Feyder, avec *Le Grand Jeu* (1932), dédouble son héroïne par le simple jeu des voix.

On commence alors à saisir les possibilités d'une expression dans laquelle le son et même la parole ne sont plus liés à l'image, mais jouent leur partie en contrepoint. C'est René Clair qui va se rapprocher le plus de ce grand art, caractérisé par la discordance de la parole et de la mimique. Mais le style de René Clair marque une tendance très particulière de l'esthétique du « parlant » : c'est la tendance fantaisiste, vers la poésie pure. Parallèlement à celle-là, se profile une tendance « réaliste », vers un rapprochement du réel.

5. Le « réalisme poétique » de l'école française

L'adjonction du son et de la parole va servir, pour plusieurs cinéastes français, d'instrument pour mieux pénétrer le réel. Une nouvelle école se fonde dès les premières années du « parlant », où les scénaristes vont collaborer étroitement avec les réalisateurs. Charles Spaak collaborera avec Jacques Feyder, Jean Renoir et Jean Grémillon ; plus tard, Jacques Prévert fera équipe avec Marcel Carné, Aurenche et Bost, avec Autant-Lara, Pierre Véry, avec Christian-Jaque, Jeanson, avec Duvivier.

Ces scénaristes viennent du journalisme ou de la littérature, non du théâtre. Ils vont apporter au cinéma une pensée moderne, poétique avec Prévert et

Véry, satirique avec Jeanson, dramatique avec Spaak, créant peu à peu une formule plus dynamique que celle du théâtre, un dialogue plus direct, plus elliptique. Leur importance est grande dans l'évolution du cinéma français : ils ont libéré le film français de l'adaptation littéraire du théâtre, en écrivant des dialogues et des sujets faits pour le cinéma. Un poète comme Jacques Prévert a pu influencer tout le « réalisme poétique » français, en l'imprégnant de sa poésie douce-amère, de ses accents désespérés et tendres.

C'est donc par le contenu psychologique et non plus par la forme expressive que se dégage le style de l'École française. Tandis que la comédie patauge dans l'esprit du théâtre de boulevard ou du vaudeville à couplets, le drame nous vaut des œuvres substantielles que signent Feyder, Duvivier, Renoir, Grémillon, Chenal et Carné. Dès 1936 pourtant, ce réalisme cherche des issues, des prolongements hors de lui-même.

On peut dire que les années qui précèdent la guerre marquent un sommet classique du cinéma « parlant » français. Le cinéma, dépouillé des richesses qu'il avait acquises dans le silence, ramené aux normes dramatiques, au delà de ses images et de ses dialogues, retrouve un style où la poésie équilibre le réalisme. *La grande illusion* de Renoir, *L'Atalante* de Jean Vigo, *Le jour se lève* de Marcel Carné enrichissent le cinéma d'œuvres proprement françaises et conformes à l'esthétique du « parlant ».

6. Le nouveau réalisme des films américains

C'est aux États-Unis que la réforme du « parlant » s'est imposée le plus rapidement. Le nouveau réalisme technique a permis le triomphe de cinq ou six genres pendant la première décennie du « parlant » : la comédie américaine (*Mr. Smith au Sénat*, 1936), le burlesque (*Les Marx*), le film de danse et de music-hall (*Les Ziegfeld Follies*, Fred Astaire, Gingers Rogers), le film policier et le film de gangsters (*Scarface*, *Je suis un évadé*, *Le Mouchard*), le drame psychologique et de mœurs (*Back Street*, *Jezebel*), le film fantastique ou d'épouvante (*Dr Jeckyll, l'homme invisible*, *Frankenstein*), le western (*Stage Coach*, 1939).

* * *

ÉTUDE

1. Pourquoi et en quel sens peut-on dire que le « muet » appelait le « parlant » ?

Mais de cette immense production à succès, quelques titres émergent qui sont une véritable révolution sur le plan du réalisme artistique. Quatre films de gangsters : l'œuvre de Rouben Mamoulian, *City Streets* et celle de Howard Hawks, *Scarface*, qui exploitent à fond les ressources de l'art sonore ; *Big House* de Georges Hill et *Je suis un évadé* de Mervyn Le Roy, où il n'est plus question de gangsters en action, mais plutôt de la poésie crapuleuse du bagne, poésie qui cheminera à travers cent films américains. D'autres films s'inscrivent dans la perspective du réalisme social : *Furie* et *J'ai le droit de vivre* de Fritz Lang ; *Des hommes sont nés* de Norman Taurog, *Rue sans issue* de William Wyler, *Notre pain quotidien* de King Vidor, *L'Insoumise* et *La Vipère* de Wyler aussi. Est-il besoin de signaler le film-fleuve de Victor Fleming, *Autant en emporte le Vent*, qui transpose honnêtement sur le plan "cinéma" le roman réaliste de Margaret Mitchell ?

7. L'École « documentariste » anglaise

Parallèlement aux recherches qui se faisaient sur le « documentaire » par Ruttmann en Allemagne, Flaherty en Amérique, Eisenstein et Poudovkine en Russie, John Grierson fondait en 1929 l'École documentaire anglaise qui devait avoir de si brillants succès durant les dix premières années du « parlant ». Voici les principes qu'il développait en 1932 : « ... La beauté viendra au moment opportun pour habiter le récit qui est honnête et lucide et profondément senti et qui remplira les meilleures fins du civisme ». On concevra donc l'art « comme l'aboutissement d'un travail bien fait. Tout au contraire la primauté de l'esthétique, la poursuite de l'art pour l'art est toujours un reflet d'une fortune égoïste, et de décadence esthétique ».

Les réalisations de cette école ne respectent pas toujours cet idéal. Mais quelques œuvres sont restées classiques dans ce domaine : *Drifters* de Grierson lui-même, documentaire sur la pêche aux harengs ; *Night Mail* de Watt, qui illustre le travail des postiers dans les trains de nuit ; *The Edge of the World* de Michael Powell, documentaire sur la mer ; *Mer du Nord* de Paul Rotha, documentaire à la gloire de la radio de sauvetage.

2. Comment s'est développée la crise du « parlant » en France ?

3. L'École documentaire anglaise conçoit-elle le réalisme comme un décalque du réel ?