

L'évolution du réalisme au cinéma

II — Le cinéma réaliste à l'âge du « muet » (1914-1929)

Numéro 19, décembre 1959

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/52150ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

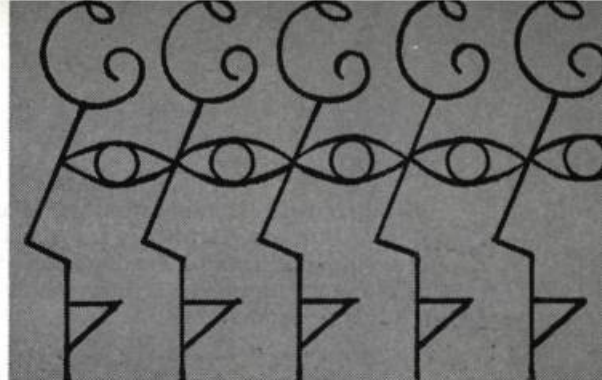
1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

(1959). L'évolution du réalisme au cinéma : II — Le cinéma réaliste à l'âge du « muet » (1914-1929). *Séquences*, (19), 3–6.

DÉCOUPAGE DU RÉEL



L'évolution du réalisme au cinéma

II — LE CINÉMA RÉALISTE À L'ÂGE DU "MUET" (1914-1929)

— "Au moment de tourner ce film (*L'Or qui Brûle*), on s'aperçut que personne n'était disposé à attraper un classique chaud et froid en se faisant incendier d'abord et en se jetant ensuite à l'eau par une température glacée (on était alors en décembre). J'offris aux metteurs en scène de jouer ce rôle périlleux. On prépara le bateau dans lequel on versa cent litres d'essence, cinquante litres de goudron, et dont on remplit la cale de paille. Une mèche reliait les différentes parties du vaisseau. Moi, j'avais un costume huilé de marin pesant douze kilos. Je me fis entourer de bandes de toile à sac, on me trempa dans le pétrole, et, à un signal donné par le metteur en scène, on alluma la mèche. Des flammes gigantesques jaillirent dans ce véritable entrepôt de combustible: le feu m'étouffant, je parcourus le bateau d'un bout à l'autre en véritable torche vivante: n'y tenant plus, je sautai enfin par-dessus bord. L'eau était au-dessous de zéro, et de plus la mer était démontée; à demi paralysé par le froid, j'eus fort à faire pour vaincre les éléments. Il était extrêmement difficile à la barque de sauvetage de s'approcher de moi, et ce ne fut qu'après une attente de plus d'un quart d'heure, qui me parut durer plusieurs siècles, que je pus être repêché. Il était temps: engourdi, gêné par les lourds vêtements, j'allais couler..." — Ainsi M. Sablon contait-il, dans une interview, le rôle qu'il avait joué dans un film qui mettait en scène un marin isolé, obligé d'abandonner son bateau de pêche en flammes et de se jeter à l'eau, après être devenu à peu près une torche vivante. Nous sommes à la veille de la première grande guerre mondiale.

1. "La grande affaire du cinéma, c'est d'être vrai"

L'aventure de M. Sablon n'est pas unique. Il y en a encore de plus rocambolesques! On recourt à des procédés invraisemblables pour arriver à restituer l'«authentique», à donner l'impression du "vrai". Car telle est la grande préoccupation des producteurs de l'époque (1910-1914). C'est Capellani, un des maîtres de ce genre de mises en scène, qui déclarait: "La grande affaire du cinéma, c'est d'être vrai. La vérité est essentielle au cinéma, et le public y tient". Il ajoutait que le seul point sur lequel le cinéma fût condamné au mensonge était la couleur: le rouge et le rose donnent des tâches noires à la projection, le bleu et le violet des tâches blanches. L'idéal est une étoffe de demiteinte rehaussée de noir et de gris pour indiquer les valeurs... Dommage que Capellani n'ait pas vécu à l'époque actuelle du film en couleurs et en "cinémascope": ses espoirs auraient été comblés!

Dans les films français et américains de l'avant-guerre, le réalisme préside non seulement à la peinture des décors et à la mise en scène mais aussi au choix des acteurs eux-mêmes. Les films de *Peaux-Rouges*, aux environs de 1913-1914, étaient joués, paraît-il, presque tous — quant à la figuration au moins — par la tribu des Ogolobos sous la direction de leur chef Castor Rouge. Aux Etats-Unis, toujours par souci du réalisme, la Mutual voulant situer une de ses comédies dans la haute société américaine demanda à un milliardaire de la 5e Avenue de lui prêter ses salons, et alla installer ses opérateurs dans les pièces d'apparat de l'hôte bienveillant, et tourna au milieu d'un "party" comptant les membres les plus élégants de la société new-yorkaise, y compris le milliardaire lui-même.

Ce réalisme se situe en-deçà de l'art véritable. Il répond à la mentalité infantile d'un cinéma qui joue avec une grammaire encore mal définie et se grise des succès problématiques de

son ingéniosité. Il faut attendre la création du célèbre film de Griffith: *La naissance d'une nation* pour constater l'orientation du réalisme cinématographique vers une vision cohérente et dynamique du réel.

2. Le réalisme des "heures terribles"

Pendant les quatre années que durera la première grande guerre, des scènes insolites, grandioses ou cruelles, des spectacles pitoyables ou triomphants se multiplieront en France. La caméra fera des tours de force pour enregistrer ces précieuses images. Mais ses prouesses techniques ne seront plus des acrobaties de saltimbanque pour faire rire ou pour provoquer des émotions frelatées; elles serviront à évoquer le côté tragique et bouleversant des misères de la guerre. Dans le désordre des prises de vue, d'admirables tableaux surgiront: ainsi ces photographies de l'inondation en Flandre, avec des troupes piétinantes avançant dans une boue éclaboussée, (en noir et blanc), qui font songer aux plus saisissants Goya; ainsi tant de scènes de réfugiés monotones sur les routes détrempées, avec les cages à oiseaux pendant aux charrettes, et la vieille femme sur sa chaise de paille; ainsi l'image de la grande esplanade des Invalides, où se rassemblent, et d'où partent, cahin-caha, en files émouvantes, les taxis de la Marne... La réalité sera traquée à l'instant et au lieu où l'intensité dramatique est concentrée au maximum.

3. Le réalisme naît à l'art

En dehors des reportages filmés sur la guerre et des bandes d'actualités sur la Révolution russe de 1917, le cinéma continue à produire, en Europe comme aux Etats-Unis, des oeuvres réalistes, de goût douteux, gauchement épiques, trop souvent imprégnées de mélodrame. Les "serials" et les ciné-romans de l'avant-guerre sont courus par un public de plus en plus friand d'images mouvantes. Sur la production courante, se détachent *Les Proscrits* de Sjostrom, les films de Chaplin, de Thomas Ince et surtout deux grands films de David Wark Griffith: *La naissance d'une nation* (1915) et *Intolérance* (1916).

La Naissance d'une nation marque l'éveil du cinéma comme art: c'est la première fois que la caméra utilise avec une si grande variété et une si grande justesse les mille possibilités du langage cinématographique; c'est la première

fois qu'un drame cohérent est décrit avec des moyens purement cinématographiques. Ce film marque aussi un pas important dans l'évolution du réalisme: c'est la première fresque de l'histoire politique et nationale d'un pays. Certes, les événements racontés ne paraissent pas toujours fidèles à la Vérité; on les sent traversés par un souffle épique qui n'a d'ailleurs pas manqué de déchaîner les passions chez nos voisins du Sud. Mais ce genre de réalisme est beaucoup plus fidèle à l'esprit d'un peuple qu'une reconstitution historique froide et impersonnelle.

Le réalisme possède plusieurs dimensions dans *Intolérance*, second film de Griffith, mais l'aspect social est de beaucoup le plus accentué. Cette histoire du monde, qui va de Babylone à l'Amérique moderne et qui est marquée par le phénomène de l'intolérance, se termine sur un épisode, *La Mère et la Loi*, qui est la description d'un conflit du travail, fait divers social porté par l'auterisme au plan épique.

4. Charlot et le réalisme

Au réalisme grandiose de Griffith, Chaplin oppose un réalisme attendri, souvent mélodramatique mais souvent aussi délicieux et émouvant. Sur le thème de l'enfance malheureuse et délaissée, il compose *The Kid*, oeuvre singulière et décevante, mais qui n'en contient pas moins des détails savoureux.

Au réalisme psychologique classique se rattache *L'Opinion Publique* du même auteur. Il faut noter qu'en 1923, une bonne part de la production américaine suit la mode des films à grand spectacle comme les *Dix Commandements* de Cecil de Mille ou des mélodrames comme *A travers l'Orage*, un film mineur de Griffith. Chaplin, dans *L'Opinion Publique*, raconte une histoire banale, anecdotique même. "J'ai traité ce sujet, devait dire Chaplin, avec le minimum d'effets". Rien de plus vrai: l'importance du film réside dans la psychologie des personnages, l'évolution dramatique des caractères, mais le style s'efforce à mettre en valeur des éléments caractéristiques, à accentuer le temps dramatique. L'ellipse et l'allusion dominant tout l'art de ce film.

5. Nanouk, "voilà la vie telle qu'elle est!"

L'amour de l'homme est le seul point de rencontre des deux grands cinéastes, Chaplin et Flaherty. Leurs esthétiques et leurs messages



Robert Flaherty tournant *Nanouk l'Esquimau*.

sont différents. Le réalisme de Chaplin est moralisateur et plus ou moins social; celui de Flaherty est "documentariste".

Ce fut une révolution que la projection en 1921 du célèbre *Nanouk l'Esquimau*. L'auteur avait été séduit par l'idée exprimée par un commerçant de fourrures de faire un film publicitaire qui montrerait la vie des indigènes dans les régions d'où viennent les plus belles fourrures. Il avait quitté New-York au mois de mai 1920 pour gagner Fort-Dufferin sur la baie d'Hudson, emportant seulement une caméra et une machine à développer. Là il se mit à vivre à la manière des Esquimaux, découvrit un indigène intelligent du nom de Nanouk, s'en alla vivre seul avec lui sur un îlot rocheux, où, pendant quatorze mois, au milieu des intempéries et des difficultés de toutes sortes, il tourna 24.000 pieds de pellicule. Le résultat de cette entreprise fantastique fut un film comme on n'en avait jamais encore vu, un film sur les moeurs de l'Esquimau, d'une belle portée humaine, incapable de vieillir. Le réalisme se trouvait transfiguré par l'intérieur.

Décembre 1959

6. Marcel L'Herbier et la vérité au cinéma

Dans l'Ecole française de 1920, le théoricien Marcel L'Herbier voit dans le cinéma un moyen d'expression nouveau dont le réalisme le rend irréductible avec les moyens d'expression plastiques antérieurs. "L'opposition, écrit-il, n'est-elle pas suffisamment marquée entre le but des Arts immémoriaux et le but de celui que l'on a surnommé au berceau le septième? Car n'apparaît-il pas clairement aux yeux de tous que le but de la cinématographie, art du réel, est, tout à l'opposé, de transcrire aussi fidèlement, sans transposition ni stylisation, et par les moyens d'exactitude qui lui sont spécifiquement propres, une certaine vérité phénoménale?" Si ces vues sont justifiables, elles tendraient, en effet, à situer le cinéma aux antipodes des diverses expressions de l'art.

Marcel L'Herbier a poussé à la limite l'opposition entre "les arts consolants de l'irréalité" dont "l'expression de belles choses fausses constitue implicitement le but" et le cinéma qui nous livre "une vie... toute naturelle à la

matière universelle, une vie de stricte vérité où le drame est restreint à ce qu'il est dans les gestes, où le paysage est sans style tel qu'il est dans sa photographie..." L'auteur ne formule pas cette antithèse pour diminuer le cinéma, mais bien, au contraire, pour montrer que, libérant les esprits des "beaux mensonges" de l'art traditionnel, il les ouvrira à la vérité. Son film le moins médiocre *Eldorado* a l'impassibilité objective, la perfection formelle du style parnassien.

7. Le réalisme tenté par l'expressionnisme

Aux recherches assez timides de l'École française de 1920, le cinéma allemand oppose, à la même époque, une vitalité et une effervescence extraordinaires. Une lutte s'engage sans merci entre deux tendances: l'expressionnisme fantastique illustré par l'œuvre majeure de Robert Wiene, *Caligari*, et le réalisme psychologique du *Kammerspiele*. Le réalisme psychologique finira par supplanter le "caligarisme", dont il subira incontestablement l'influence.

C'est Reinhardt qui fonda, dans l'après-guerre, le *Kammerspiele*, ces "théâtres de poche" où il voulait qu'on jouât, avec une extrême sobriété, dans un éclairage chaud et tamisé, des scènes où chaque mouvement, chaque silence, compteraient pour le spectateur tout proche et lui révéleraient une âme. Cette tendance envahit rapidement les studios de cinéma. Né théâtral, le réalisme du cinéma allemand se simplifia peu à peu, mais tout en conservant un caractère tragique et symbolique. Les deux classiques du genre furent *La Nuit de la Saint-Sylvestre* de Lupu Pick et *Le Dernier des hommes* de Murnau. Auparavant, des films comme *Le Rail* de Lupu Pick et *La Rue* de Karl Grune tentèrent de porter à l'écran la misère, la sexualité triste, la poésie des mauvais lieux. Avec *La Rue sans Joie* de Pabst (1925), c'est l'accent mis sur les malheurs de l'Europe centrale d'après-guerre. Tous ces films ont un dénominateur commun: "Délaissant les fantômes et les tyrans, (ils) se tournaient vers les petites gens... décrites dans leur vie quotidienne et dans leur milieu" (Bardèche et Brasilac).

* * *

ETUDE

1. Quelle est l'importance, dans l'histoire du cinéma, de *La Naissance d'une nation*?

8. Le réalisme du Kino-Glass

C'est en Russie qu'il faut aller pour connaître la grande vague de fond réaliste de l'époque du "muet". Non pas dans la Russie pré-révolutionnaire, mais dans la Russie soviétique. Car les films d'avant 1917 et ceux qui, dans la suite, se réclameront de la "tradition" relèvent des formes "bourgeoises", théâtrales et mélodramatiques. C'est de 1921 que date la grande école réaliste du cinéma russe, le Kino-Glass (Ciné-Oeil). Fondée par un tout jeune réalisateur Dziga Vertoff, elle groupe l'avant-garde des cinéastes, à laquelle appartient Eisenstein, Koulechov, Poudovkine.

Quelles sont les idées de cette nouvelle école? L'essentiel du cinéma n'est pas la construction théâtrale, mais le documentaire, c'est-à-dire la scène non voulue, non ordonnée par l'art, et saisie par l'œil de la caméra comme l'œil humain saisit sans le vouloir tout spectacle. Le documentaire constitue une matière irrévocable, à partir de laquelle le créateur construit son œuvre, en choisissant et en ordonnant. Poussée à bout, cette attitude limite singulièrement le champ du cinéma: aucun des grands metteurs en scène russes ne l'a entièrement adoptée, et chacun "romance" ses films, même ceux qui semblent de simples documentaires. Vertoff, comme l'a dit excellemment Léon Moussinac, tend à substituer la réalité au sentiment de la réalité. Or, à partir du premier tour de manivelle jusqu'aux dernières retouches du montage, l'artiste n'est plus en possession de la réalité brute et objective, mais d'une réalité qu'il a choisie, découpée dans le réel, et qu'il recrée par sa sensibilité.

L'impasse théorique où nous conduit la thèse de Vertoff n'a pas empêché, en fait, la constitution d'une tendance au documentaire lyrique qui a enrichi la Russie d'œuvres exceptionnelles comme *Le Cuirassé Potemkine*, *La Terre*, *La Ligne générale*, *Alexandre Nevski* et de toute une série de fresques sur l'évolution du marxisme, dont *La Mère* de Poudovkine n'est pas la moins réussie.

2. Quelle est la différence entre le documentaire *Nanouk l'Esquimau* et le documentaire soviétique *La Mère*?
3. Le réalisme de tous les jours est-il vraiment dans le génie allemand?