

Le réalisme psychologique au cinéma

Du monde extérieur au monde intérieur

Numéro 19, décembre 1959

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/52151ac>

[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). Le réalisme psychologique au cinéma : du monde extérieur au monde intérieur. *Séquences*, (19), 7–10.

Le réalisme psychologique au cinéma

Du monde extérieur au monde intérieur.

Le cinéma, lié par sa nature à la réalité des choses, s'est peu à peu révélé un merveilleux instrument pour pénétrer le monde intérieur, la vie psychologique.

D'ailleurs, très tôt après son invention, certains esprits clairvoyants avaient discerné la puissance investigatrice du cinéma. N'est-ce pas Canudo qui, il y a près de quarante ans, disait: "Le cinéma... doit développer cette faculté extraordinaire et poignante de représenter l'immatériel?" N'est-ce pas Louis Delluc qui, à la même époque, parlait du cinéma en le définissant comme "l'ensemble des procédés d'écriture cinématographique qui parvient à imposer des états d'âme, des réalités émotionnelles?" N'est-ce pas encore René Schwob, Israélite converti au christianisme, qui, il y a trente ans, voyait dans le cinéma "le graphique de l'invisible" et soulignait le caractère d'intériorité quasi psychanalytique lié au déroulement du film? N'alla-t-il pas jusqu'à écrire: "C'est aux racines de l'être... au point de tangence de notre être le plus secret, le plus ignoré de nous-même et de celui que nous nous flattons d'être, que le cinéma nous fait descendre. (...) Le cinéma est le plus prodigieux coup de sonde dans le trouble infini que nous portons en nous."

Toutefois, malgré les espoirs prodigieux qu'on mettait en lui, le septième art, à ses débuts, a éprouvé très modestement ses forces. Imitant le développement de l'enfant, le cinéma a d'abord commencé par regarder autour de lui et à décrire ce qu'il voyait. Le film *descriptif* était né. Georges Méliès, le fondateur de la première maison de production, n'hésita pas à faire graver sur son papier à lettre: "Le monde à la portée de la main".

Le film *narratif* vint ajouter les événements, la vie, au monde extérieur, pour constituer un récit cohérent et intéressant.

Enfin, le film *psychologique*, explorant l'univers proprement humain des idées, des sentiments, des passions, découvrait le chemin du monde intérieur.

Mais comment le cinéma — si attaché par sa nature à des réalités concrètes — est-il devenu un merveilleux instrument d'analyse psychologique?

1. Le cinéma, expression de la vie

Le cinéma est d'abord mouvement. Et le mouvement, c'est la vie. Enregistrer et reproduire le mouvement, telle est la double fonction du cinéma. Or, ces deux opérations font du cinématographe un précieux moyen de recherches. D'autre part, comme la psychologie est l'étude du vivant, une relation s'établit spontanément.

Le cinéma reproduit donc la vie sans distorsion, à partir du prototype par excellence, c'est-à-dire l'être humain dans son acte même de vivre. Y a-t-il un art plus riche que celui-là pour accéder au réalisme psychologique? Car l'unité fonctionnelle de l'être humain permet à l'âme d'affleurer sur le visage grâce à la puissance de la plastique modelée par les sentiments et les humeurs.

Si le théâtre, dont Jovet nous dit qu'"il est avant tout un beau langage" — parce que les acteurs sont ce qu'ils sont par ce qu'ils disent bien davantage que par ce qu'ils font — pouvait semer un doute, la peinture et la sculpture nous rassureraient bien vite. D'ailleurs, le cinéma muet n'a-t-il pas été une démonstration constante de cette réalité pendant de longues années? Et Chaplin a-t-il jamais eu besoin de parler pour provoquer le rire ou les larmes?

Il est donc plus juste, comme le remarque Henri Agel, "de comparer le cinéaste au peintre plutôt qu'à l'écrivain, car l'homme de cinéma est plus un pétrisseur de substance plastique qu'un manieur d'idées."

Un texte important de Merleau-Ponty, d'une admirable lucidité, va nous aider à comprendre l'appréhension intime des êtres par le cinéma.

“Les psychologues d'aujourd'hui, écrit-il, considèrent l'émotion comme une conduite dont il s'agit de trouver le sens ou la raison d'être. L'homme en colère renonce à convaincre et se contente d'injurier, il tue rarement son adversaire, il se contente de lui montrer le poing. Les psychologues découvrent avec Janet que la colère — avec ses cris, ses menaces, ses lapsus — est comme une dérivation des forces que nous ne réussissons pas à employer mieux, une protestation contre l'échec. Ils découvrent avec Sartre qu'elle est une conduite magique qui nous procure une satisfaction symbolique et fictive quand nous n'arrivons pas à agir pour de bon. Ce n'est plus un fait “spirituel” caché au fond d'une âme, c'est une certaine manière de traiter le monde et les autres, un comportement lisible dans des gestes, sur un visage, et saisissable du dehors. D'une manière générale, Pierre, Paul, les autres sont pour nous un certain style de conduite, une certaine manière de répondre aux situations qui se présentent. Ce qui est difficile, c'est d'analyser ce style de chaque homme et d'en donner la formule. Mais chacun de nous a une science confuse des conduites qui va très loin. “C'est bien à lui”, disons-nous quand on nous raconte quelque chose d'un ami, ou, au contraire: “Ça m'étonne de lui.” Les gestes favoris d'un homme, ses expressions, sa vie, sa démarche, sa silhouette, son écriture ont une certaine forme commune qui est cet homme même et que nous savons tous reconnaître sans savoir toujours dire comment. (...) Rien d'étonnant si elle (la psychologie) s'intéresse au cinéma: le cinéma est justement de tous les arts celui qui peut le mieux exprimer l'homme par son comportement visible. Quand un romancier veut décrire la colère ou la jalousie, il peut le faire “de l'intérieur”: “Pierre sentit la colère monter. C'est à peine s'il voyait ce qui l'entourait. Le visage de son rival se détachait seul sur une brume lumineuse. Le monde entier se réduisait à ce sourire détesté qui le narguait, etc...”. Au cinéma, Pierre est assis en face de son rival, ils causent paisiblement. Entre la femme aimée, et brusquement le ton change. Une complicité s'établit entre la femme et le rival. Pierre veut rester “dans le circuit”, il parle trop et trop haut, il n'a pas le ton juste, il veut s'imposer. Nous lisons la colère ou la jalousie dans

sa conduite et nous la comprenons mieux que si le romancier nous la décrivait telle que Pierre la sent. Le cinéma nous montre la pensée dans les gestes, la personne dans la conduite, l'âme dans le corps. Il vérifie la psychologie du comportement et cette psychologie fait comprendre l'attrait singulier du cinéma.”¹

Qu'on songe à Sandor dans *Carrousel de fête*. Il vient de retracer son rival. Sa colère monte pour atteindre le paroxysme au moment où il lance la hache dans la direction de Maté. Cela s'est fait sans paroles: par des regards et par des gestes troublants.

2. Le cinéma, instrument de communication privilégié

C'est précisément parce que le cinéma, à la rigueur, peut se passer de mots qu'il apparaît comme un moyen de communication privilégié. Plus apparenté à la musique — Abel Gance ne définissait-il pas le cinéma: “la musique de la lumière”? — et à la peinture qu'à la presse et à la radio, il a une portée universelle.

Comme tous les moyens de communication, le cinéma suppose la perception: la perception visuelle essentiellement, la perception auditive accessoirement.

Or, c'est parce que la perception de l'image avec tout son contenu est immédiate que le cinéma est un moyen de communication exceptionnel. Le cinéma ne fragmente pas le phénomène de la vie comme le roman. La compréhension, comme la perception, est instantanée. Elle n'est donc pas, comme dans un récit romancé ou radiodiffusé, discursive. Au cinéma, le spectateur n'a pas, à l'exemple du lecteur, à reconstruire, à reconstituer, bribe à bribe, les personnages et les événements. Ainsi la connaissance offerte par le cinéma est infiniment améliorée. C'est bien ce qu'affirme avec ferveur le brillant esthéticien Elie Faure: “Nous ne connaissons encore que par fragments discontinus le vrai visage de ce monde, qui est un devenir infatigable et complexe, vivant cependant dans le même moment et dans le même lieu que nous. Voici que nous allons pouvoir le saisir dans sa réalité enchevêtrée, évoluant et mouvante, d'un seul regard capable d'en transmettre à l'esprit, par une intuition synthétique rapide comme la lumière, les déterminations immémoriales, les

¹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Ecran français*, no 17, 24 oct. 1945, pp. 3-4.



"Pierre Fresnay n'interprète pas le rôle de Monsieur Vincent... il le ressuscite." J.-B. Luc

Monsieur Vincent, de Maurice Cloche.

éternelles destinées, les modulations universelles qui vont mourir dans l'infini."² Ce visage de *Monsieur Vincent*, nous en saisissons d'un trait, en un instant, la signification profonde, alors qu'il faudrait vraisemblablement un long texte pour en arriver à un effet comparable chez le lecteur. Il nous suffit de le fixer pour sentir ses regards pénétrer jusqu'à notre âme et nous reprocher notre "divertissement" devant une vie usée par un apostolat sans relâche.

² Elie Faure, *Fonction du cinéma*, Plon, Paris 1953, p. 81.

3. Le cinéma, instrument d'évocation par excellence

Le cinéma possède également une grande puissance d'évocation. Et ce pouvoir lui permet de traduire des états d'âme.

a) Ainsi, il est assez extraordinaire que, par l'utilisation de vulgaires objets, le cinéma puisse révéler la vie intérieure. Rappelons-nous certaines séquences de films: le tic tac d'une horloge marque l'angoisse d'une attente, les gouttes d'eau qui tombent négligemment suintent l'ennui, une chaise laissée vide rappelle un absent,

un revolver abandonné sur un bureau présage un malheur... Il suffit de quelques objets pour bouleverser toute une vie intérieure.

b) Mais les êtres peuvent offrir plusieurs niveaux de signification. Ainsi une bicyclette est un véhicule avant de devenir un moyen de subsistance. Le véritable réalisateur se sert des être matériels, souvent banals, pour aller au-delà du signe. C'est par ce chemin détourné que le spectateur parvient à découvrir un être de chair et de sang, à saisir ses passions, ses tourments, en un mot, son univers intérieur. Mais comment le réalisateur procède-t-il pour nous acheminer dans ce monde mystérieux? Par le jeu de l'ombre et de la lumière, par une image baignée de poésie, par un regard significatif, par un geste révélateur, par une succession de plans... "A l'écran, nous dit Henri Agel, la signification de l'image n'est pas épuisée par ce qu'elle représente: elle est "multivalente", ambiguë, et, à la limite, pourrait se définir par cette ambiguïté même. On ne doit donc pas réduire une suite d'images à une équation précise, à un symbolisme rigoureux et déterminé.³ Ces images sont des signes, mais bien davantage les signes d'une mythologie personnelle du créateur, une sorte de blason esthétique et intellectuel qu'un code au sens précis. Ce sont, en quelque sorte, des indices, des références, qui exigent notre participation."⁴

c) Plus que tout autre art, avec le mouvement qui lui est propre, le cinéma permet — et particulièrement le film psychologique — la vision de l'impondérable. Qu'on pense à l'utilisation du gros plan dont la découverte a marqué l'avènement du film psychologique. On dit — et avec raison — que certaines expériences sont

³ Et Agel note: "La pluie des *Anges du péché*, la tour des *Dernières vacances*, les escaliers de *Hamlet*, les horloges de *Brève rencontre*, les canons du *Cuirassé Potemkine*, le cheval de *Sciuscia*, sont des indices, des références, et non des rébus."

⁴ Henri Agel, *Précis d'initiation au cinéma*, Les Editions de l'Ecole, Paris 1956, p. 22.

incommunicables. C'est cet impondérable que rend communicable le cinéma en recréant la vie. Revoyons quelques gros plans du visage transparent de Gelsomina dans *La Strada*. Nous y découvrons, à différents moments du film, de la joie, de l'angoisse, de la ferveur, de la pitié. Ces sentiments nous sont donnés en lecture sous les traits sympathiques de cette enfant fragile. Jamais mieux qu'ici peut-être ne s'est vérifiée la définition du cinéma fournie par Canudo: le cinéma est "la représentation totale d'âme et de corps". Ou le cinéma a "cette faculté extraordinaire et poignante de représenter l'immatériel."

d) Au cinéma, c'est l'image qui est le ressort principal du réalisme psychologique. C'est pourquoi les moments les plus intenses, les plus pathétiques — l'a-t-on suffisamment remarqué? — se privent généralement de paroles. C'est celui où Thérèse (*Les anges du péché*) va se livrer à la police, c'est celui où Zampano (*La Strada*) vient s'écrouler sur la grève, c'est celui où Bruno et son père (*Voleur de bicyclette*) se donnent la main, c'est celui où Olga (*Le dernier pont*) s'affaisse en reliant les deux camps, c'est celui où Antoine (*Les quatre cents coups*) court vers la mer et s'immobilise dans un regard qui nous interroge jusqu'au fond de nous-même. Le simple spectacle de la vie se déroulant sous nos yeux suffit à faire vibrer notre âme.

* * *

Le cinéma apparaît donc comme le grand art du réalisme psychologique. Tous les êtres ne lui sont que prétexte pour nous mener à l'homme. D'ailleurs, les choses ne nous sont jamais montrées en elles-mêmes. Elles sont présentées telles que vues et, de ce fait, expriment une relation entre la chose vue et celui qui la voit. Il faut noter que cette manière de voir prend sa source dans celui qui voit et non dans la chose observée. Ainsi le cinéma, selon l'admirable expression de René Schwob, "nous introduit dans la mystérieuse simplicité de la création."

C'est vraiment la démarche qui va du monde extérieur au monde intérieur.

* * *

ETUDE

1. Comment le cinéma exprime-t-il la vie? Apportez des exemples.
2. Comparez le cinéaste au peintre et au musicien.

3. Comment peut-on dire que la connaissance offerte par le cinéma est immédiate et supérieure à celle de l'écriture?
4. Citez des objets qui — au cinéma — vous ont révélé la vie intérieure de certains personnages.