

## Les ancêtres du cinéma-vérité

Claude Beylie

Numéro 34, octobre 1963

Cinéma-vérité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/51908ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Beylie, C. (1963). Les ancêtres du cinéma-vérité. *Séquences*, (34), 10–17.



La Sortie des usines Lumière à Lyon (1895)

## DE LUMIÈRE À ROSSELLINI

# les ancêtres du cinéma-vérité

**Claude Beylie**

"La vie telle qu'elle est", "la vie à l'improviste", "point de vue documenté", "*Kino-Glaz*", "néo-réalisme", "prise directe sur le réel": autant d'étiquettes maintes fois utilisées par les auteurs de films, depuis que se pratique le maniement de la caméra, et qui témoignent, par delà la diversité de leur formulation, de préoccupations communes. Aussi loin en effet que l'on remonte dans l'histoire du septième art, on découvre des amateurs de *vrai* à tout prix : différentes

sont les méthodes d'approche, complexe l'attitude profonde qui caractérise chacun, inégales les réussites ; mais c'est, chez les uns et les autres, la même ténacité à pénétrer "*au coeur de la vie*" (du titre d'un film récent de Robert Enrico), le même amour de la réalité toute nue. C'est dire que les ancêtres, ou les précurseurs, de ce que l'on appelle *cinéma-vérité* — à prendre le terme au sens large — sont nombreux, et que leur voisinage pourra paraître, au premier abord, assez hétéroclite.

## Lumière

J'en ai dénombré onze. Le premier est tout simplement Louis Lumière. On aurait grand tort de ne le considérer, avec une nuance d'ironie bien française, que comme le "père du cinématographe", sous-entendant par là un bricoleur, un savant à la rigueur (tel Marey ou Edison), non un artiste : qu'il fut pourtant, et cela dès son *Arrivée d'un train*, sa *Sortie des Usines à Lyon*, ses *Faneurs*, son *Débarquement d'un bateau-mouche*, voire ce célèbre *Arroseur arrosé* où, bien sûr, l'expressionnisme burlesque pointait déjà l'oreille, reléguant à l'arrière-plan le souci de réalisme. Mais Lumière est un ancêtre du cinéma tel que nous le concevons aujourd'hui dans la mesure où — nécessité faisant loi — il ne tricha jamais avec sa matière première : dans ces films d'une ou deux minutes, "*les feuilles bougent*", comme on disait alors avec étonnement, c'est-à-dire que le décor y vit de sa vie propre, et surtout que le spectateur englobe immédiatement la *totalité* du champ visuel, sans morcellement d'aucune sorte. Bienheureuse infirmité de la caméra de l'âge héroïque ! La locomotive de Lumière est à coup sûr moins "expressive" que celle, disons, d'Abel Gance (dans *La Roue*), mais elle est plus vraie.

Ainsi André Bazin pouvait-il soutenir que le plan fixe de l'arrivée du train en gare de la Ciotat contenait en germe toutes les théories futures de la profondeur de champ. J'y vois davantage le souci (inconscient, certes) de nous faire pénétrer *de plain-pied* dans le bouillonnement de la réalité, l'effervescence de la vie urbaine. De ce point de vue, le "style" de Lumière (car c'en est un) doit demeurer pour tous une grande leçon.

## Feuillade

Après Lumière, l'autre grand nom du cinéma français muet, Louis Feuillade, me paraît s'imposer : moins pour ses *Vampires* ou son *Judex* (que l'on sera probablement surpris de voir figurer ici, même allusivement) que pour ses courts métrages d'avant 1915, réunis sous le titre-manifeste de "*La Vie telle qu'elle est*". Je sais bien que la poésie, le dépaysement, le surréalisme ne sont pas loin, et qu'il faut se garder de traiter avec une objectivité rétrospective, et par là-même, fallacieuse, ce qui relevait à l'origine de la fantaisie la moins contrôlée, ou de préjugés mélodramatiques. Mais, si l'on peut dire, *le vrai souffle où il veut*. Et il souffle chez Feuillade, avec une intensité parfois poignante. Par-

delà le mélodrame (qui n'est, du reste, pas une si mauvaise école), le "cœur de la vie", et tout spécialement celui de la vie des banlieues parisiennes, si chères à l'auteur, y bat avec la parfaite régularité d'un métronome.

### Dziga Vertov

Dziga Vertov prend le relais — sous l'influence probable des cinéastes français, justement — et peut être considéré comme le théoricien du mouvement, le Malherbe ou le Boileau du cinéma-vérité (mais l'originalité de son "art poétique" mettra longtemps à être reconnue). "*Avec le montage, proclame Vertov, je crée un nouvel homme, un homme parfait.*" C'est dire qu'il ne dédaigne point les ressources les plus mensongères de l'art encore tout neuf qu'était à son époque le cinéma. On sait d'ailleurs à quels excès les théories du montage ont conduit les Soviétiques : grandiloquence épique d'Eisenstein, didactisme pesant et proprement réactionnaire de certains tenants du "*réalisme socialiste*" (bien mal nommé), tels Youtkevitch ou Tchiaoourelli. Vertov, Dieu merci, n'est pas leur parrain : le réalisme de l'auteur de *L'Homme à la caméra* est irréprochable, parce que *lyrique*. Qu'on relise à ce propos le fameux tex-

te : "*Je suis le Ciné-Oeil*". Le lyrisme n'a jamais été, bien au contraire, ennemi de la vérité.

### Flaherty

Dziga Vertov fut surtout, disais-je, un théoricien. Robert Flaherty, sans se prévaloir d'aucun manifeste, sans jamais se soucier (hélas!) d'exprimer par écrit sa conception de l'art des images mouvantes, sut mettre en pratique, dès ses premiers films, les plus folles initiatives du grand auteur russe. D'emblée, il comprit que le seul cinéma qui vaille une heure de peine, et des milliers de mètres de pellicule, était celui qui s'installait dans l'intimité la plus crue, la plus nue — et non point l'intimité du civilisé, épaissie de tant de masques, éloignée de toute vérité et pour cela même si complaisamment visitée par la caméra de ses confrères, ces incorrigibles phraseurs, mais de préférence celle du primitif, ou de l'insulaire, lequel ne triche pas avec la vie, et pour qui l'acte quotidien le plus humble est d'abord un *combat* : qu'il soit esquimau, américain, tahitien, des îles d' Aran ou de Louisiane. Du même coup, Flaherty nous donnait quelques aperçus vertigineux sur un cinéma touchant au cosmos,

situait tout naturellement l'être humain dans son cadre universel. Murnau (avec lequel il collabora pour *Tabou*), Mizoguchi, Renoir, dont les perspectives sont assez voisines, allèrent sans doute plus loin que lui, furent si l'on veut plus profondément "artistes" : mais au fait, l'art est-il suffisant ?

## Vigo

Puis c'est, coup sur coup, et nous donnant le meilleur d'eux-mêmes dès leur jeunesse, deux grands noms : Vigo et Ivens. L'un disparut en nous laissant quelques sublimes témoignages, de réalité brute, de sensibilité écorchée, de chair vive — ces charbons ardents que sont *Zéro de conduite*, *A propos de Nice* et *L'Atalante*. Ce dernier film surtout me paraît constituer l'exemple le plus pur de mélange du réel et du fictif, de l'objectif et du subjectif — jusqu'à Rossellini. La vérité des paysages, du monde ambiant, d'un couple de marinières, y est montrée saignante, pantelante, parce que passée au crible d'une sincérité à fleur de peau. De Jean Vigo, Lydou, sa femme, pouvait dire : "*Il voulait tant vivre, il croyait tant à notre vie.*" Croire à la vie : n'est-ce pas là le critère décisif ?

## Ivens

L'oeuvre de Joris Ivens s'étale sur un plus grand nombre d'années puisqu'il tourna son premier film (le sait-on ?) à l'âge de . . . treize ans, avec une vieille caméra Debrie 1908, et n'a cessé depuis lors de sillonner le monde à la recherche de nouveaux visages, de terres vierges. Aujourd'hui alerte sexagénaire, Ivens a conservé toute la fraîcheur de sa jeunesse. Il a "opéré" en Hollande, en Espagne, en Chine, en Pologne, en Allemagne de l'Est et tout récemment, dans le Haut Niger (*Demain à Nanguila*). Ce globe-trotter de génie est peut-être bien le seul cinéaste qui puisse reprendre à son compte la formule classique : "*Je suis homme (de cinéma), et rien de ce qui est humain ne m'est étranger.*"

## Epstein

J'aimerais inclure ici un nom que l'on oublie presque toujours : celui de Jean Epstein. Il est vrai que lorsqu'on évoque ce cinéaste, c'est presque toujours à l'auteur de *La Chute de la maison Usher*, ayant cultivé avec une fougue naïve les procédés vieillots de l'école impressionniste, que l'on songe, plutôt qu'à celui, combien plus actuel, de *Finis terrae*, de *Mor Vran*,

de *L'Or des mers*. Rendons donc, pour une fois, l'hommage qu'il mérite au Jean Epstein méconnu de ces films-ci : sobre, net, sans fioritures, ayant abandonné sans regret au magasin des accessoires toute virtuosité gratuite pour s'en aller vivre la vie des pêcheurs, des filles d'auberge et des goémoniers. L'apport capital d'Epstein, sur le plan qui nous occupe, concerne le réalisme de la *bande sonore*. Que l'on médite, à cet égard, sur la phrase sybilline prononcée un jour par le cinéaste du *Tempête* : "Nous savons déjà voir, nous allons maintenant entendre l'herbe pousser."

## Fejos

Un mot de Paul Fejos : malgré *Lonesome (Solitude, 1928)*, lui aussi est un grand oublié des histoires du cinéma. Ce fut pourtant, ainsi que le décrit Yves Kovacs, "un esprit curieux et aventureux, ayant retenu les meilleures leçons de l'expérience de Dziga Vertov". Le gigantisme de la cité moderne est exprimé par Fejos avec une précision dans l'énoncé des rapports sociologiques et un sens de la synthèse extrêmement aigus. Reichenbach, visitant bien des an-

nées plus tard les U.S.A., ne procédera pas autrement. Mais Fejos est également le signataire d'un beau film, par trop ignoré : *Une Poignée de riz*, tourné au Siam en 1939-40 (en collaboration avec le Suédois Gunnar Skoglund). Sur un sujet voisin, ce film est infiniment supérieur à *L'Île nue*, par exemple. Nul truquage ici, nulle apologie de la résignation : rien que la vie d'un couple pauvre, décrite au jour le jour.

## Grémillon

Revenons en France pour vanter les mérites du grand cinéaste, maudit lui aussi dans une certaine mesure, que fut Jean Grémillon. L'auteur du *Ciel est à vous* et de *L'Amour d'une femme*, précurseur du cinéma-vérité ? Oui : et d'abord dans ses courts métrages de l'époque muette (*Chartres, La Croisière de "L'Atalante", L'Électrification de la ligne Paris-Vierzon*, etc.), culminant avec le merveilleux *Gardiens de phare* (1928) ; puis dans sa manière authentiquement réaliste — combien plus que celle d'un Duvivier ou d'un Carné — d'aborder, au début du parlant, les sujets les plus divers, par exemple *La petite Lise*, émouvante

"goualante filmée", digne de figurer aux côtés de *L'Atalante* de Vigo ; enfin, dans l'exploration qu'il tentera au cours de ses dernières années de ces "*forces essentielles qui sommeillent au fond de l'être*" et dont les jalons les plus remarquables sont *Les Désastres de la guerre*, *Les Charmes de l'existence*, *Haute-Lisse*, *André Masson et les quatre éléments*. La grandeur de Grémillon vient peut-être de ce qu'il voulut toujours rester, à l'inverse de nombre de ses confrères, un *artisan*, plutôt qu'un artiste. Or, la patience infinie de l'artisan, n'est-ce pas une sorte de Sésame du cinéma-vérité ?

## Rouquier

Autre artisan irréductible de notre cinéma, et à la fierté non moins hautaine (on pourrait même par-

ler, sans exagération, d'*éminente dignité* : que celle-ci du moins ne leur soit pas contestée, si le succès public leur échappe), Georges Rouquier, le chantre des petits métiers, de la terre du Rouergue, de la Camargue, des foules de Lourdes, de l'aéropostale, partout où se fait un travail ingrat, au fond assez misérable. *Farrebique* demeure à ce jour son chef-d'œuvre, et l'on sait en quelle estime les actuels adeptes du cinéma-vérité (par exemple Mario Ruspoli, qui doit tant à Rouquier) tiennent ce film. Ils y voient — à juste titre — l'une des tentatives les plus fortes, les plus drues, pour échapper à l'emprise paralysante des studios, faire passer un souffle nouveau dans un cinéma qui était alors bien près de la sclérose, tentative non exempte de gaucherie sans doute mais d'une *loyauté* peu commune. Rou-

Un précurseur  
du cinéma-vérité :  
Georges Rouquier



quier s'en alla vivre une année entière, avec son équipe, dans une ferme du Rouergue, enregistrant scrupuleusement les moindres faits et gestes de ses habitants. J'ai déjà dit ailleurs, que s'il me fallait résumer en un mot le style de Rouquier, j'emploierais, en songeant aux origines vigneronnes de l'auteur, celui de *vermeil*. Regrettons en passant que ce réalisateur talentueux, et mille fois plus "d'avant-garde" que je ne sais quels littérateurs de la pellicule, ait dû pratiquement abandonner le cinéma depuis l'échec de *S.O.S. Noronha* en 1956.

## Rossellini

Nous voici parvenus au terme de notre périple. Il nous reste à citer le dernier en date, et le plus grand sans doute, de tous ces serveurs de la vérité, celui dont on ne dira jamais assez le génie rayonnant, et dont tout le cinéma actuel qui compte est redevable : j'ai nommé Roberto Rossellini. S'il n'y avait pas eu *Païsa*, *Les Fioretti*, *Europe 51*, *India*, le cinéma d'aujourd'hui serait-il exactement ce qu'il est ? Je ne le pense pas. Je pense au contraire que, privé de ces films-phares, il serait encore à l'âge des balbutiements. Jean Rouch, Chris Marker, Pierre Perrault ou Michel

Brault oseront-ils me contredire ? Comment résumer, en quelques lignes, l'apport de Rossellini au cinéma-vérité ? Plutôt que de répéter ce qui a été dit cent fois (notamment par Bazin, dans un admirable texte), je préférerai m'attacher à un aspect secondaire, et combien révolutionnaire pourtant, de son art : la direction d'acteurs. C'est peut-être là que l'auteur de *Voyage en Italie* innove le plus. On sait que ses interprètes, presque tous occasionnels, Rossellini les recrute parmi ses amis, ses scénaristes ou encore celles auxquelles l'attache le lien le plus intime. S'il s'agit de professionnels, tout son effort va à les "*remettre dans leur vraie nature, leur rapprendre les gestes habituels*" (selon ses propres termes), c'est-à-dire en fin de compte à les plonger tous dans un bain de vérité — ce qui ne va pas toujours sans quelque cruauté, le comédien étant rebelle à ce dénuement. A ce niveau, comme dirait Jean-Luc Godard, "*la vérité aveugle*", ou plutôt illumine nos consciences de spectateurs accoutumés au cabotinage, en sorte que cette soudaine révélation du visage humain nous déconcerte. Nul cinéaste au monde, même pas Robert Bresson dans *Pickpocket*, n'est, me semble-t-il, allé plus loin dans ce sens.

Une  
recherche  
de la  
vérité :  
le tournage  
de Païsa



### Qu'est-ce que le cinéma ?

De Lumière à Rossellini, de la vérité quasi involontaire à la vérité toute nue (qui porte un autre nom : celui de beauté), la boucle est fermée. On me reprochera, j'imagine, plus d'une omission : il aurait fallu inclure dans ce tour d'horizon, entre autres, Dovjenko (*La Terre*), Paul Strand (*Les Révoltés d'Alvarado*), Humphrey Jennings (*Diary for Timothy*), Kline et Steinbeck (*Forgotten Village*), Sydney Meyers (*The Quiet One*), voire André Malraux (*Espoir*), Visconti (celui de *La Terre tremble*) et Renoir (pour *Toni* en particulier). Mais ces derniers, bien qu'ayant oeuvré — la plupart avec génie — dans des domaines limi-

trophes, ne me semblent pas mériter le titre de cinéastes-vérité *à part entière*. Chez eux l'amour du spectacle, bien légitime, l'emporte. Inversement, l'on ne manquera pas de contester le choix de tel ou tel. J'espère du moins qu'une conception commune du cinéma se sera dégagée de cette rétrospective. Et qu'on aura mesuré à quel point elle s'avéra féconde.

Faut-il conclure en posant, une fois de plus, la question : *qu'est-ce que le cinéma ?* Je répondrai, en m'inspirant de l'oeuvre de ces pionniers : le moyen, unique au monde, de rassembler en une synthèse grandiose tous les mensonges de l'art, pour proclamer que seule est reine la vérité.