

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-

Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de Master

Spécialité cinéma, promotion 2015

Soutenance de juin 2015

**« Atmosphère, Atmosphère... » à la
recherche d'une esthétique du réalisme
poétique et d'un possible héritage.**

Charles LESUR

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée :

Quelques pas vers le « réalisme poétique »

Directeur de mémoire : Giusy PISANO

Présidente du jury et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-

Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de Master

Spécialité cinéma, promotion 2015

Soutenance de juin 2015

**« Atmosphère, Atmosphère... » à la
recherche d'une esthétique du réalisme
poétique et d'un possible héritage.**

Charles LESUR

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée :

Quelques pas vers le « réalisme poétique »

Directeur de mémoire : Giusy PISANO

Présidente du jury et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

Remerciements

Voici les personnes dont le soutien m'a aidé dans l'écriture de ce mémoire et la réalisation de cette PPM :

Giusy Pisano, Michel Coteret, ma famille, Su Pola,

Alexander Bscheidl et le personnel de Vantage, Natacha Vlatkovic et Natasza Chroscicki d'Image Works, Jean-Yves Le Poulain d'Angénieux, le personnel de chez Nextshot, Cécile et Robert de Camagrip, Didier Nové,

Clément Clareton, Morgane Maurel, Athalia Cailloux, Louis Paul, Aurélia Raoul, les équipes de tournage des PPM,

Les Super 16.

Résumé

1930 – 1945 la France est en crise : d’abord économique puis politique. Le « réalisme poétique » impose peu à peu sur les écrans ses atmosphères lourdes de pavés mouillés. Carné, Grémillon, Renoir, voilà les noms de ceux qui ont, accompagnés par Kruger, Hubert, Page et Meerson, Trauner ou Douy, fait le « réalisme poétique ». Mais qu’est-ce que le « réalisme poétique » ? C’est ce que nous cherchons à définir ici, tant dans la recherche de ce qui l’a nourri, que dans les outils et les techniques qui ont fait de l’image de ce mouvement une référence de maîtrise. Peut-être trouverons-nous alors des cinéastes, des techniciens qui encore aujourd’hui poursuivent des recherches entamées il y a déjà quatre-vingts ans.

Mots clefs

« Réalisme poétique », réalisme, poésie, France, avant-guerre, Occupation, chefs opérateurs, outils, lumière, cinéma, esthétique.

Abstract

1930 – 1945 France is in crisis, firstly economically, then politically. The « Réalisme poétique » - « poetic realism » -, gradually imposes on the screens its heavy atmosphere of wet cobblestone. Carné, Grémillon, Renoir, these are the names of those who, accompanied by Kruger, Hubert, Page and Meerson, Trauner or Douy, made the « réalisme poétique ». But, what is the « réalisme poétique » ? This is what we are trying to define here, both in the search of what has nourished it, in the tools and techniques that have made the image of this movement a reference master. Maybe we'll find some filmmakers or technicians who still pursue researches started eighty years ago.

Key words

« Réalisme poétique », realism, poetry, France, prewar, Occupation, Director of photographie, tools, light, cinema, aesthetics.

Table des matières

Avant-propos	p.8
Introduction	p.16
Première partie : DÉFINIR LE « RÉALISME POÉTIQUE »	P.21
Chapitre 1 : Notion de « Réalisme » et de « Poésie » en art, une association antinomique ?	p.23
Chapitre 2 : Influences et thèmes du « Réalisme poétique »	p.29
Chapitre 3 : Caractéristiques généralement admises du « réalisme poétique » cinématographique	p.50
Deuxième partie : INFLUENCES DES OUTILS SUR L'IMAGE DU « RÉALISME POÉTIQUE »	P.64
Chapitre 1 : La pellicule	p.66
Chapitre 2 : Les caméras et la machinerie	p.78
Chapitre 3 : Les objectifs et les filtres	p.78
Chapitre 4 : Les projecteurs	p.88
Conclusion	p.104
Bibliographie	p.114
Filmographie	p.119
Table des illustrations	p.125
Dossier PPM : <i>Quelques pas vers le « réalisme poétique »</i>	P.128
Sommaire	p.129
CV	p.130
Note d'intention	p.132
Workflow	p.136

Listes des matériels	p.137
Plan de travail de postproduction	p.140
Étude technique et économique	p.141
Synthèse des résultats	p.142
Annexe 1	p.146

AVANT-PROPOS

Le cinéma français des années trente est souvent considéré comme l'âge d'or des studios français. Afin de mieux comprendre les qualités de ce cinéma vieux de près de 70 ans, il nous paraît important de rappeler très brièvement l'état du monde depuis la fin de la Première Guerre Mondiale tant d'un point de vue socio-politique qu'artistique.

Au sortir de la Première Guerre Mondiale, les 18,6 millions de morts semblaient avoir fait comprendre à l'homme occidental quelle était la valeur de la vie. Les « années folles » criaient un « plus jamais ça » sincère. Il fallait profiter de l'existence. La relance économique et les divertissements étaient là pour combler cette demande. Mais de ce qui était un besoin compréhensible, émergea comme souvent une déviance, une folie, souvent critiquée par les arts. La séquence dansée par la Maria artificielle de *Metropolis* (1927, Fritz Lang) n'en est qu'un exemple. La densification des populations urbaines, le développement des transports à grande échelle : aviation, automobiles... et l'information donnée en temps réel par la radio accélèrent le rythme de la vie. Au cinéma, *La Roue* (1923) d'Abel Gance s'intéresse à traduire l'euphorie de la vitesse. Il sera suivi par beaucoup d'autres, notamment dans le cinéma français. En 1922 fascisme et communisme passent de la théorie à la pratique avec la prise de pouvoir de Mussolini et la création de l'Union Soviétique.

La crise de 1929 brise brutalement l'apparent bonheur de ces dix années. Le chômage frappe à grands coups, les usines ferment ; la population devient morose. La France résiste tant bien que mal, évitant les énormes dévaluations subies par exemple en Allemagne. Mais la reprise se fait attendre. Le climat social et politique s'alourdit en Europe. En 1933, Hitler dirige l'Allemagne, promettant une épure de la société associée à une relance économique. Pour les Français, le Front populaire apparaît comme une solution salvatrice. Les immenses attentes ne sont pourtant pas comblées et l'idéal de 1936 n'est plus qu'un fantasme. En Espagne, les trois années de guerre civile entre nationalistes et

républicains conduisent à un nouveau triomphe des fascistes : Franco prend la tête du pays en 1939. Au réarmement de l'Allemagne, aux premières conquêtes nazies, la France et ses alliés, embourbés dans leurs propres difficultés politiques laissent faire. La guerre que l'on pensait ne plus revoir s'abat, c'est la défaite puis l'occupation de 1940 à 1945. La Libération offre une respiration, l'unité nationale prônée par De Gaulle masque à peine les divisions profondes qui agitent la population. Enfin, le plus important est là : l'économie française repart, les ménages se modernisent, il faut penser à autre chose, du moins faire abstraction de ce passé trouble.

L'art du XXe siècle, pris dans son ensemble, fut dans la continuité des recherches et expérimentations de la fin du XIXe siècle. Les arts plastiques questionnent le rapport entre réel et illusion ; l'abstraction se développe à la suite des impressionnistes. Les règles académiques sont remises en cause. La littérature du XIXe siècle évolue entre le Romantisme (l'expression de soi et des sentiments) et le Réalisme (réaction au Romantisme qui déforme la réalité pour des raisons esthétiques et sentimentales). Le Naturalisme, une branche du Réalisme¹, est caractérisé par Zola de la manière suivante : « Poser d'abord un cas humain (physiologique), mettre en présence deux ou trois puissances (tempéraments), établir une lutte entre ces puissances, puis mener les personnages au dénouement par la logique de leur être particulier, une puissance absorbant l'une ou les autres. Avoir surtout la logique de déduction. Il est indifférent que le fait générateur soit reconnu comme

¹ Afin de bien comprendre la différence essentielle entre romantisme, réalisme, et naturalisme, la citation suivante paraît limpide : « Pour [Herman Bang] le réalisme se situe comme un moyen terme entre le romantisme et le naturalisme. Avec le premier il a en commun une approche sensitive, quasi sensuelle du monde et des êtres. Avec le second, un souci de vérité et d'objectivité qui l'apparente à la science. Mais ce qui distingue le réalisme du naturalisme est, selon Bang, leur rapport respectif à l'idéal scientifique. Le réalisme, basé sur l'expérience, accepte et intègre cet idéal mais en gardant une distance critique. Le naturalisme, au contraire, assume tout, même les hypothèses les plus récentes non encore définitivement vérifiées. »

M. DROUZY, « La Réalité selon Dreyer », in Collège d'Histoire de l'art Cinématographique *Le Naturalisme au cinéma*, Paris, Ed. Cinémathèque française, 1994, p. 62

absolument vrai. Ce fait sera surtout une hypothèse scientifique empruntée aux traités médicaux »². Enfin, le mouvement symboliste, dont le but est de représenter la réalité par l'emploi de symboles. La mise en scène de théâtre fut renouvelée à la fin du siècle par le travail d'André Antoine et de son « Théâtre libre » dont le principe fondamental consiste à faire du public, davantage le voyeur d'un drame, qu'un spectateur auquel on s'adresse. Au même moment, l'architecture moderne fait son apparition avec Frank Lloyd Wright. Débarrassée des préoccupations de décorations, la conception des bâtiments se centre sur les besoins de l'homme et du site.

L'Expressionnisme et, dans une certaine mesure, le Futurisme anticipaient, dès les années dix, l'horreur de la guerre. Appuyée par l'émergence du communisme et des fascismes, la relation entre l'artiste et le monde est à redéfinir. Les années vingt sont donc les années de l'engagement social ou politique. Dominant la période, le Surréalisme eut une influence dans tous les arts. Le rêve prend une place essentielle, suivant les recherches de la psychanalyse. L'art devient l'expression « pure » de la pensée. Reprenant l'énergie que Dada libère contre les préceptes de la bourgeoisie, le Surréalisme prône une révolution menant à la libération de l'homme et l'amélioration de la société. En Russie, le Constructivisme, exploite pleinement les potentialités de l'art pour transmettre la pensée révolutionnaire. Suivant des tendances moins abstraites : La Nouvelle Objectivité (« Neue Sachlichkeit ») propose, en Allemagne, une vision désenchantée et crue de la société. Un retour au Réalisme, au cours des années vingt, en réaction à l'irrationalisme, se construit sur le principe d'un « retour à l'ordre », c'est-à-dire : une recherche de rationalisation en art. Enfin, le Bauhaus fut une expérience unique, mélangeant les arts et les associant à l'artisanat. *Le Ballet*

² D'après Zola à propos de la configuration générale de l'œuvre naturalise. Michèle, LAGNY, « Naturalisme et documentaire », in idem, p. 120

triadique (conception : 1916, 1^{re} mise en scène : 1922) d'Oskar Schlemmer innove une synthèse entre théâtre, pantomime, danse, scénographie, lumière, qu'il prolongea avec les spectacles de danse du Bauhaus (« Bauhausstänze »). En musique deux courants majeurs : le Sérialisme de Schoenberg, dans la continuité de la théorie communiste, qui rend toutes les notes égales, sans prépondérance de l'une sur l'autre et, dans une tradition plus « classique », Ravel et le Collorisme prolonge l'Impressionnisme des œuvres de Debussy.

Les années trente et quarante sont surtout marquées par l'influence de la politique dans l'art. Les nazis décrètent l'existence d'un art dégénéré qu'il faut bannir et qui correspond notamment aux œuvres produites pendant la république de Weimar. La Russie prône un Réalisme Socialiste aux allures plus propagandiste qu'artistique. Cependant, le Surréalisme poursuit son action d'une manière plus internationale. Un second futurisme se manifeste à la veille de la Seconde Guerre Mondiale. L'art concret tente de couper définitivement tout lien avec la nature et définit un art abstrait, clair, et rationnel. Un mouvement Réaliste, débuté dans les années vingt aux États-Unis, mettant en exergue les valeurs et les traditions de l'Amérique, s'intéresse à décrire l'urbain et la ruralité. C'est l'affirmation d'une confiance dans le pays, ses industries et son esprit. Les années trente sont pour la photographie les grands débuts de la « photographie humaniste », le photographe descend dans les rues pour y capter le quotidien. L'Existentialisme de Camus et Sartre domine les productions littéraires de la période. Messiaen parvient à un aboutissement du Collorisme musical en affirmant que les tonalités correspondent à des couleurs. Les années trente sont aussi la période du triomphe du Jazz en Europe, notamment avec des musiciens comme Django Reinhardt.

Avec son quart de siècle d'existence, le cinéma, au sortir de la Première Guerre Mondiale, fait figure d'art naissant. Il fut néanmoins en harmonie avec les grands courants qui secouent les autres arts. Pendant les « années folles », la production cinématographique se divise en quelques mouvements majeurs et significatifs : l'Expressionnisme, le Cinéma soviétique, les Avant-gardes, le Documentaire.

L'Expressionnisme au cinéma trouve son origine notamment dans les travaux théâtraux de Max Reinhardt. « Reinhardt, ayant balayé tous les poncifs du théâtre conventionnel, l'emphase du type Sarah Bernhardt et Mounet-Sully, l'artifice de la toile peinte et des décors plans, le bric-à-brac naturaliste et les boursoufflures du réalisme s'ingénia à remplacer le faux « vérisme » d'un théâtre qui lui semblait caduc par la stylisation des formes et par la magie des jeux de couleurs et de lumière »³. Au lieu d'un naturalisme d'apparence, il convient « d'approfondir l'essence des choses, de discerner ce qu'il y a au-delà de leur forme accidentelle, d'atteindre à la signification éternelle des faits et des objets »⁴. Friedrich Wilhelm Murnau, Fritz Lang et Erich von Stroheim furent les principaux cinéastes de l'expressionnisme. Reprenant les propos de Mitry, *Le Cabinet du Docteur Caligari* (*Das Cabinet Des Dr. Caligari*, 1920) de Robert Wiene, première tentative aboutie d'Expressionnisme dans le 7^e art, est la mise en pratique directe de l'Expressionnisme pictural. Ceci pourtant, ne permet que la représentation de visions cauchemardesques ou celles d'êtres déments. Ces grands réalisateurs ont su adapter ces théories aux contraintes cinématographiques. Ils ont ainsi mis en scène certains des plus beaux films muets.

En Russie, suivant les découvertes de Lev Koulechov, le cinéma apparaît comme un art du montage. Poudovkine, à la fin des années

³ Jean, MITRY, *Histoire du cinéma : Art et Industrie*, T.II, Paris, Éditions Universitaires Jean-Pierre Delarge, 1969, p. 294

⁴ Idem, p. 296 citant K. Eschmid

vingt, décompte cinq effets du montage : synchronisme (montage alterné), antithèse, parallélisme, symbolisme et leitmotiv. Le montage permet l'expression de nouvelles sensations, et de nouvelles possibilités narratives. Les films produits ne sont donc pas seulement les représentants d'une théorie politique prônant l'émergence d'un homme nouveau. Mais des œuvres artistiques accompagnées d'expérimentations techniques. L'influence, sur le cinéma mondial, du Cinéma soviétique, est immense surtout par la réflexion qu'il propose. On retient encore aujourd'hui la fameuse descente interminable des marches du *Cuirassé Potemkine* (*Bronenosets Potemkin*, 1925) de Sergueï M. Eisenstein.

Les Avant-gardes vont surtout se développer en France. Si l'on parle « des » Avant-gardes, c'est parce que l'on différencie le plus souvent l'avant-garde principalement « abstraite » de l'avant-garde « narrative ». Dans les deux cas, il s'agit d'atteindre l'essence du cinéma, parvenir à un art « pur ». On peut définir l'Avant-garde « abstraite » notamment à travers les films influencés par le mouvement Surréaliste : *Le Ballet mécanique* (1924) de Fernand Léger et Dudley Murphy, *Entr'acte* (1924) de René Clair et Francis Picabia, de teneur plus Dadaïste. Le cinéma est alors considéré comme un art du rythme, capable de générer des sensations par les rythmes du montage ou ceux internes à l'image : les films de Hans Richter ou de Walter Ruttmann en sont un exemple. Dans les années cinquante, Henri Langlois évoqua l'autre Avant-garde comme étant celle de l'« impressionnisme français ». Appartiennent à ce cinéma, principalement, certains films de Marcel L'Herbier (*L'Argent*, 1928), Abel Gance (*La Roue*, 1923) ou encore Epstein (*Cœur fidèle*, 1923). Dans ces films, on associe à la narration des recherches formelles. C'est un cinéma du mouvement. Les cinéastes sont pour la plupart des théoriciens.

Concernant le documentaire, il faut surtout retenir, l'envie à l'époque de retrouver la fraîcheur du cinéma des frères Lumière. Un cinéma orienté vers le monde. C'est l'époque des premiers films de Flaherty dont *Nanook l'Esquimau* (*Nanook of the North*, 1922). Mais pas uniquement ; plusieurs films de villes sont tournés : *Rien que les heures* (1926) d'Alberto Cavalcanti, *Berlin, symphonie d'une grande ville* (*Berlin : Die Sinfonie der Großstadt*, 1927) de Walter Ruttmann. Et tout particulièrement le film de Dziga Vertov : *L'Homme à la caméra* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929). Ils reprennent les théories des différents courants de l'époque : l'importance est donnée au rythme et au montage.

Pourtant en 1929, le cinéma qui avait atteint un certain niveau de perfection, dont Chaplin fut l'un des principaux défenseurs et, pour lequel *Le Dernier des Hommes* (F.W. Murnau, 1924) est souvent considéré comme l'un des chefs-d'œuvre, est ébranlé avec l'arrivée du parlant. Tandis que les années vingt avaient été celle des cinéastes théoriciens, l'apparition de la prise de son synchrone, étonnement, ne conduisit pas à la même réflexion profonde des cinéastes sur leur art. Les films musicaux sont sans aucun doute la plus grande révolution apportée par le cinéma parlant. Les contraintes techniques imposées par la prise de son, et les nouvelles possibilités narratives firent évoluer le cinéma vers de nouvelles esthétiques. Le « réalisme poétique », particulièrement présent dans la production française, est l'une des plus significatives. C'est la grande période de l'âge d'or des studios.

INTRODUCTION

« Atmosphère, Atmosphère... » ces quelques mots tirés d'*Hôtel du Nord* (1938, Marcel Carné), suffisent à évoquer ce que l'on a appelé l'âge d'or du cinéma français ou « réalisme poétique ». Période devenue un peu mythique, où le cinéma s'envisageait en studio. Mais qu'est-ce que le « réalisme poétique » ? Soixante-dix années après les premiers films qui portent cette étiquette la question peut sembler superflue. Pourtant, il suffit de comparer ce qu'en disent Mitry et Sadoul pour s'apercevoir que la définition d'un tel courant est loin d'être évidente :

« Cernant une esthétique qui domina le cinéma des années trente, le vocable vient de la littérature où il désigna une forme romanesque représentée tout d'abord par Marcel Aymé. (...) C'est une atmosphère, la description des êtres attachés à un milieu, formés par lui, vivant à sa mesure (...). Dans cette stylistique (...), le cinéaste ne répète pas, ne reproduit pas la réalité, fût-ce au seul niveau des formes immédiates : il la recrée en imitant l'activité créatrice de la vie (...) et en ne retenant de ses aspects que les plus singuliers ou les plus caractéristiques. (...) Ce qui compte c'est le comportement des individus, motivé, déterminé par le milieu qui les englobe, ce milieu étant lui-même caractérisé par un « climat » dont les signes – choses, objets, décor – sont accentués à des fins expressives. »⁵

« Comme l'écrit le docteur Roger Manvell « par bonheur, la faillite des principales grandes sociétés vers 1935 donnait aux producteurs et réalisateurs indépendants la chance de pouvoir faire des films qui constituèrent, malgré leur nombre relativement peu élevé, la fameuse École française, qu'on pourrait appeler réalisme poétique. » »⁶

Georges Sadoul, ajoute :

⁵ Jean, MITRY, *Histoire du cinéma T.IV*, Paris, Éditions Universitaires Jean-pierre Delarge, 1980, pp. 291-292

⁶ article de *Film*, 1945, cité par Georges, SADOUL, *Histoire du cinéma mondial*, Paris, Flammarion, 1979, p. 270

« Le réalisme poétique fut le lien commun qui trouva à unir en 1930-1945, Clair Vigo, Renoir, Carné, Becker, Feyder. (...) Dans les divers courants de la tendance réaliste poétique, on peut déceler avec l'influence du naturalisme littéraire et d'Émile Zola, certaines traditions de Zecca, Feuillade ou Delluc. »⁷

Si pour les deux historiens les débuts du « réalisme poétique » sont à mettre en parallèle avec l'arrivée du parlant ; ses films, sa définition et ses bornes esthétiques et temporelles restent vagues. Mitry y inclut des films étrangers, alors qu'on pourrait penser qu'il s'agit d'une « école » purement française. De son côté, Sadoul semble davantage lister les grands films français de l'époque sans chercher la possible existence d'un dénominateur commun. Bien sûr, le fait même que ces termes aient été appliqués arbitrairement, sans la constitution d'un groupe de cinéastes réunis autour d'un manifeste, contribue grandement à cette sensation de flou. Avant de pouvoir analyser précisément l'esthétique du « réalisme poétique », il nous faudra donc redéfinir ce que nous entendons par ces termes afin d'en dégager un corpus de films.

Dans l'imaginaire commun, le cinéma du « réalisme poétique » est celui des studios, de la prépondérance de la lumière. Un cinéma qui se définit par la maîtrise technique, auréolé par l'activité de quelques grands noms : Marcel Carné, Jean Renoir... Eugen Schüfftan, Roger Hubert ... Lazare Meerson, Alexandre Trauner... De la même manière qu'il semble évident qu'un peintre ou un musicien doit étudier les œuvres du passé, un futur cinéaste doit analyser le travail de ses prédécesseurs, et surtout comprendre leurs succès et leurs échecs. Faisons notre, les propos de Christian Matras :

« C'est veine prétention que de vouloir négliger des formules qui ont fait leurs preuves, avant d'en découvrir d'autres. »⁸

⁷ Georges, SADOUL, *Histoire du cinéma mondial*, op. cit., pp. 272-274

⁸ Christian, GILLES, « Christian Matras », in *Les Directeurs de la photo et leur image*, Paris, Éditions Dujarric, 1989, p. 210

Parce que faire de la lumière au cinéma, ce n'est pas simplement éclairer un décor ; l'image participe à la narration, à la transmission de sensations. Ainsi pour saisir les caractéristiques de l'esthétique du « réalisme poétique », il semble pertinent de traiter de la lumière, des décors et du découpage. Cependant, nous veillerons à conserver à l'esprit le lien unissant l'image à son contenu ; la forme privée de fond mène à une impasse artistique. C'est ce besoin d'analyse et de compréhension qui nous a fait choisir cette esthétique comme sujet de mémoire.

La Nouvelle Vague dans les années soixante, courant esthétique qui s'est violemment opposé à ce qu'on a appelé le « Cinéma de Papa », qui refusait selon eux toute modification esthétique, se contentant d'appliquer des « recettes » du passé en dépit de la fatale évolution du monde. D'ailleurs, dans son fameux article, « Une certaine tendance du cinéma français », Truffaut en tire les conclusions suivantes : « Mais nos auteurs qui voulait éduquer le public doivent comprendre que peut-être ils l'ont dévié des voies primaires pour l'engager sur celles, plus subtiles, de la psychologie, ils l'ont fait passer dans cette classe de sixième chère à Jouhandeau mais il ne faut pas faire redoubler une classe indéfiniment ! »⁹. Cette rupture, annoncée par les tenants de la Nouvelle Vague, semble définitive et la « Qualité française » privée d'héritage. Qu'en est-il réellement ? Que sont devenus les grands techniciens de l'époque ? Quelles traces encore présentes dans le cinéma actuel ? Voilà ce que nous espérons trouver après avoir mieux compris ce qu'est le « réalisme poétique ».

Dans une première partie, nous aborderons la définition du « réalisme poétique » à travers ses termes, ses influences multiples et du style qu'on lui attribue généralement

Par la deuxième partie, la question des outils à la disposition des chefs opérateurs et leur emploi pour atteindre l'image du mouvement sera

⁹ François, TRUFFAUT, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du Cinéma*, n°31 janvier 1954, pp. 15-29

analysée à travers les pellicules, les caméras et la machinerie, les objectifs et les filtres et enfin les projecteurs et leur utilisation.

PREMIÈRE PARTIE :
DÉFINIR LE « RÉALISME
POÉTIQUE »

Dès que l'on souhaite évoquer un courant cinématographique, ou même artistique, il est toujours délicat de fixer des bornes précises. De la même manière en histoire quand on considère, par exemple, que l'année 1492 nous fait passer du Moyen-Âge à la Renaissance. Comme si, d'un printemps à l'autre, le monde occidental avait profondément changé. Ces limites servent davantage de repères.

Au cinéma, ce que nous étudions ne s'étend pas sur des siècles mais le plus souvent sur quelques années. C'est très court pour faire ressortir une direction commune à plusieurs artistes, quand les artistes, comme ceux du mouvement du « réalisme poétique » ne se sont jamais accordés sur un manifeste quelconque. Pourtant, lorsque l'on regarde les films de l'époque, certains, ceux qui sont d'ailleurs restés dans l'histoire, ont quelque chose de commun. C'est ce quelque chose, que nous allons essayer de mettre en évidence dans cette première partie. Pour y parvenir, nous nous appuierons sur trois éléments qui nous paraissent fondamentaux.

Revenir sur les notions de « réalisme » et de « poésie », aborder les influences qui ont pu nourrir le « réalisme poétique », analyser ce qui caractérise esthétiquement ce mouvement selon la pensée générale.

Chapitre 1 : Notion de « Réalisme » et de « Poésie » en art, une association antinomique ?

« Réalisme poétique », cette association des notions de « réalisme » et de « poésie » a de quoi surprendre. Elle a pourtant servi d'appellation à un courant littéraire et surtout à tout un pan de la cinématographie française. Les deux sont intimement liés puisque c'est à la suite de l'adaptation de *La Rue sans nom* par Pierre Chenal en 1934, d'après un roman éponyme de Marcel Aymé représentatif de ce courant littéraire à tendance populaire, que cette expression est employée au cinéma. Ce mouvement est considéré comme l'âge d'or de la production cinématographique française. Le terme « réalisme poétique » sera utilisé pour la première fois par Jean Paulhan, rédacteur en chef de *La Nouvelle Revue française*, pour décrire le mélange de réalisme et de symbolisme qui caractérise les romans de Marcel Aymé (1902-1967). Pour Paulhan, le terme permet de distinguer l'œuvre d'Aymé à la fois du romanesque poétique de l'après-guerre – Giraudoux, Ramuz, Cocteau – et des écrits populistes d'un Louis Guilloux ou d'un Eugène Dabit.¹⁰

Les deux termes apparaissent donc, dans une première approche, si ce n'est opposés, tout au moins incompatibles. Leur définition dans le *Larousse Illustré* confirme cette première hypothèse :

« **RÉALISME** n.m. **1.** Disposition à voir la réalité telle qu'elle est et à agir en conséquence. Faire preuve de réalisme dans un cas difficile. **2.** Caractère de ce qui est une description objective de la réalité, qui ne masque rien de ses aspects les plus crus. **3.** Courant littéraire et

¹⁰ Edward Baron, TURK, *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français : 1929 – 1945*, Paris, L'Harmattan, 2002, trad. : Noël BURCH, p. 104

artistique de la seconde moitié du XIXe s., qui privilégie la représentation exacte, non-idéalisée, de la réalité humaine et sociale.

Réalisme socialiste : doctrine esthétique, proclamée en URSS en 1934, sous l'influence déterminante de Jdanov, qui condamne les recherches formelles ainsi que l'attitude critique de l'écrivain à l'égard de la société. **4.** Courant cinématographique caractérisé par l'enregistrement au moyen du film d'un événement fictif ou authentique, et non par sa reconstitution. **5. PHILOS.** Doctrine selon laquelle l'Être existe indépendamment du sujet qui se le représente et de cette représente elle-même. **Réalisme des universaux** : au Moyen Âge, doctrine attribuant une existence réelle aux universaux. »¹¹

En se concentrant sur les deux premières acceptations du mot, l'essentiel concerne le rapport à l'objectivité, l'absence de filtre, déformant ou idéalisant, apposé sur le « réel ».

« Poésie » est définie de la manière suivante :

« **POÉSIE** n.f. (gr. Poiêsis). **1.** Art de combiner les sonorités, les rythmes, les mots d'une langue pour évoquer des images, suggérer des sensations, des émotions. **2.** Genre poétique. Poésie épique, lyrique. **3.** Œuvre, poème en vers de peu d'étendue. Réciter une poésie. **4.** Caractère de ce qui touche la sensibilité, émeut. La poésie d'un paysage. »¹²

Cette fois-ci, c'est l'évocation qui prime, l'idée de rendre compte, par des associations de mots, un ressenti. La métaphore est sans aucun doute la figure de style la plus évidente pour caractériser la poésie.

Deux termes donc, dont les définitions mêmes semblent se refuser l'une à l'autre. En poursuivant jusqu'à la définition de « poète », on peut

¹¹ Philipe, MERLET (dir.), *Le Grand Larousse Illustré : Dictionnaire encyclopédique en 3 volumes et 1 CD-ROM, Vol III*, Paris, Larousse, 2005, p. 2091

¹² Idem, p. 1956

y lire qu'il s'agit d'une personne qui manque de réalisme. Parler de réalisme poétique serait donc impossible.

Pourtant, dans une définition plus générale de l'art, on peut considérer que celui-ci a pour but de conduire au beau, c'est-à-dire à « un type d'idéal »¹³. Pour reprendre Hegel, le beau est « la manifestation sensible du vrai »¹⁴. Il y a un phénomène de dévoilement du vrai des choses propre à l'art. On commence à comprendre comment l'art, et donc la poésie, peut se lier au réel puisque dans ses fonctions, on découvre une puissance de mise en évidence de l'essence même de ses éléments. Selon la philosophie platonicienne, l'essence est « ce qui constitue la nature permanente d'un être, indépendamment de ce qui lui arrive, en ce sens proche de substance »¹⁵. L'art nous amène à découvrir la vérité profonde de ce qui nous entoure. Des poètes, avec en tête Hugo, se veulent prophètes de leur temps, celui qui voit et met au courant les autres Hommes en partageant ses visions avec eux. La lettre de Rimbaud adressée à Paul Demeny en 1871, qui fait office de manifeste de l'œuvre de son auteur évoque le pouvoir du poète en ces termes :

« Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant.

Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant ! — Car il arrive à l'inconnu ! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues !

¹³ Élisabeth, CLÉMENT, Chantal, DEMONQUE, Laurence, HANSEN-LØVE, Pierre, KAHN, *La Philosophie de A à Z*, Paris, Hatier, 2000, p. 47

¹⁴ Idem

¹⁵ Idem p. 148

Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innombrables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé ! »¹⁶

Ainsi, parler de « réalisme poétique » serait une manière de rendre compte d'une étude précise du réel afin d'atteindre ce qui en est profondément caché, ce qui en est sa vérité absolue. Mais atteindre un tel degré nous renvoie vers des concepts, des formes non identifiables qu'il faut révéler et retransmettre aux autres hommes. En sorte que les œuvres de Stroheim, telles que *Les Rapaces* (*Greed*, 1924), dans lesquelles le réalisateur filme les objets et les personnes jusqu'à en ressortir leur moelle et leur laideur, pourraient être considérées comme une forme de « réalisme poétique » dans sa définition la plus pure. Ces quelques mots de Baudelaire « Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donne une place et une valeur relative ; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer », ¹⁷ traduisent la démarche de ces auteurs.

La poésie afin de rendre compte de ces visions, utilise les mots parfois pour leur sens, parfois pour leur rythme. Les poèmes d'Yves Bonnefoy sont les beaux exemples de cette poésie cadencée qui transporte le lecteur au-delà des mots et de leur simple signification. Le cinéma n'est pas exempt de cette faculté rythmique. D'ailleurs, les recherches des années vingt, tant en France qu'en URSS, utilisaient celui du montage ou des plans eux-mêmes pour accéder à une certaine vérité des émotions. André Maurois évoque la poésie comme pouvant être définie par la mélancolie de la fuite du temps et une rythmique rassurante, car création de

¹⁶ Arthur, RIMBAUD, *À Paul Demeny*, Lettre du 15 mai 1871, consulté le 11/01/15 sur http://abardel.free.fr/tout_rimbaud/lettres_1871.htm

¹⁷ Charles, BAUDELAIRE, *Salon de 1859*, édition numérique, collection : Litteratura.com, p. 16

l'homme¹⁸. Pour lui, filmer un élément, même naturel, porteur d'un rythme régulier tel que le ressac des vagues sur la plage, ou des événements témoignant du temps qui passe, adjoint immédiatement un aspect poétique à ce qui est montré. Nous irons cependant plus loin, le cinéma est par essence un art du temps. Qu'il soit arrêté, naturel, remonté, démultiplié, raccourci, le cinéma ne fait pourtant que mettre en évidence cette inaltérable marche du temps. Chaque image n'existe qu'en fonction de celle qui la précède et de celle qui la suit. Seule, devenant un unique photogramme, l'image de cinéma conserve, de la même manière qu'une photographie, la trace d'un événement passé. Pour poursuivre dans cette réflexion, l'essai de Roland Barthes *La Chambre claire*¹⁹, fait sans doute office de pierre angulaire. Le cinéma devient par essence poétique. Toutes images qu'il enregistre bénéficient de cet effet de perte, cette mélancolie.

Le cinéma s'appuie, dans la grande majorité des cas, sur la représentation d'éléments réels. Bien que la simple reproduction du réel soit de fait impossible, le reportage de télévision en est la forme la plus proche. Nous pensons, par exemple, aux caméras placées par les journalistes chaînes de télévision devant certains bâtiments au cœur de l'actualité, souvent parce que devenus refuges de telle ou telle personnalité, avec des équipes qui se relaient parfois jour et nuit en attendant de recueillir davantage d'informations. Jean Mitry écrit sur cette notion :

« Il n'en demeure pas moins que l'image filmique, en ce qu'elle nous donne le monde autrement que nous le voyons – si faible soit la différence –, révèle qu'il y a un « au-delà » des choses. Mais cet au-delà est tout à l'opposé d'un « en-soi » de caractère métaphysique. Il laisse entendre que notre monde n'est qu'un aspect conséquent de

¹⁸ André, MAUROIS, « La poésie du cinéma », in *L'art cinématographique III*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1927, pp. 1-39

¹⁹ Roland, BARTHES, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, pp. 192

notre perception ; un réel vrai, sans doute, mais dont la réalité n'est vrai que pour nous. »²⁰

Dès lors le cinéma, et même le moindre reportage, de par sa nature même, nous rapproche d'une représentation modifiée de la réalité au sens le plus large. Toute image produite par la caméra transforme le réel, nous en donne une représentation. En visant à l'artistique, le cinéma, nous l'avons vu, doit atteindre l'essence des choses, leur vérité. Le reportage, transforme certes le réel, mais il ignore ce qu'il y a derrière, ce n'est pas ce qui l'intéresse. Bien que poétique par essence, cette dimension n'émerge pleinement que par le travail du cinéaste : maître du rythme et du temps. Parler de « réalisme poétique » en parlant de cinéma, ce qui apparaissait en premier lieu comme l'association de termes trop distants semble maintenant trop vaste, une définition possible du cinéma ; la vérité du monde à travers le regard d'un visionnaire projetée au plus grand nombre. Comment peut-on alors définir un courant particulier du cinéma par des termes qui l'englobent dans sa totalité ? Ce cinéma porte-t-il des marques esthétiques d'une recherche plus profonde menée dans ces deux domaines ? Les films réalisés à cette époque possèdent-ils les traces d'une spécificité quelconque qui justifie l'application de ces termes ou devons-nous nous contenter de penser qu'il ne s'agit que de la copie malheureuse d'une formule portée d'un art à l'autre ?

²⁰ Jean, MITRY, *Histoire du cinéma : Art et Industrie T.IV*, op. cit., p. 43

Chapitre 2 : Influences et thèmes du « Réalisme poétique ».

L'art ne se construit pas de rien, il a besoin d'influences, de références. Piochant dans les autres arts ou dans le monde qui l'entoure, l'artiste se nourrit à ces deux mamelles afin de délivrer sa vision personnelle et originale. Le cinéma, que l'on considère parfois comme art total, peut compter sur une histoire picturale, dramatique, musicale... de plusieurs siècles. Les créateurs proches du « réalisme poétique » furent marqués par diverses références communes qui ont donné à ce courant une certaine unité dans ses thèmes et ses formes. Quelles sont donc ces grandes lignes directrices, dont l'influence fut prédominante pour les réalisateurs du « réalisme poétique » tels que Carné, Grémillon, Duvivier, Renoir... ? On peut en définir trois principales : la littérature ; en particulier la littérature française du XIXe siècle et celle de leur génération, l'expressionnisme allemand ; dans son interprétation cinématographique, enfin la peinture et la photographie ; notamment avec l'impressionnisme, l'école réaliste à la suite du Caravage et la photographie humaniste qui s'affirme dans les années trente.

Depuis ses origines, le cinéma s'est souvent nourri de la littérature afin d'y puiser des sujets, des personnages, des trames narratives. Le « réalisme poétique » ne déroge pas à la règle, et nombreuses furent les adaptations. Il serait réducteur de limiter la littérature à ses œuvres écrites et ainsi oublier les écrivains eux-mêmes. Prévert fut l'un des auteurs les plus importants du « réalisme poétique ». On considère souvent que sa collaboration avec Marcel Carné en donna les films les plus caractéristiques. De même, il serait regrettable d'oublier Charles Spaak,

scénariste omniprésent des films français de l'époque. Mais revenons aux influences.

Il n'y a rien d'étonnant à ce que *La Bête humaine* (1938) de Jean Renoir soit l'adaptation du roman éponyme de Émile Zola. Ce qui est plus significatif, c'est le choix de l'œuvre ; centrée autour du monde ferroviaire, si différent des salons de *Madame Bovary* ou de *La Curée*. On retrouve en effet, dans la filmographie de Jean Renoir d'autres adaptations de romans de la littérature du XIXe siècle. Celui-ci explique son intérêt pour l'auteur naturaliste au cours d'une interview qu'il accorda en septembre 1975 à Michel Ciment :

« On représente souvent Zola comme un auteur purement réaliste, et même aimant à se rouler dans un réalisme assez sordide. Moi, je prétends que Zola, c'est bien autre chose. [...] Moi ce qui m'intéresse dans Zola c'est la poésie. D'ailleurs les deux aspects sont liés, car lorsqu'il traite de la technique, des locomotives et du rail – je disais : la poésie du rail – il reste un poète. »²¹

Ce qui est remarquable ici, c'est que l'influence n'est pas seulement dramatique ; on apprécie autant le réalisme que la poésie de ces auteurs. On retrouve dans les films du « réalisme poétique », ce besoin de réalisme et de poésie décrit par Renoir et cher à Maupassant, Flaubert et autres écrivains de la mouvance réaliste... Reprenant les ambiances, les lieux décrits dans les romans de l'époque, le cinéma du « réalisme poétique » s'intéresse à une catégorie sociale jusque là peu présente sur les écrans : la classe ouvrière, ou du moins, le peuple et son environnement. Car si Renoir a toujours été proche de cette sensibilité avant-même l'arrivée du parlant, ce qui l'a fait connaître d'ailleurs comme un cinéaste réaliste²², la grande majorité des films des années vingt et trente reste éloignée de cet univers populaire. Le célèbre article

²¹ Michel, CIMENT, « Entretien avec Jean Renoir (sur la bête humaine) », in *Positif* n°173, septembre 1975, p. 17

²² Chez Renoir, le réalisme sert de point de départ dans lequel il insert une histoire, un spectacle qui doit paraître réel. Les séquences de Théâtre de Guignol qui débutent et terminent *La Chienne* (1935) sont l'illustrations même de cette démarche.

de Carné « Quand le cinéma descendra-t-il dans la rue ? » publié en 1933 dans *Cinémagazine* nous renseigne sur la production courante de l'époque et cette nouvelle direction souhaitée :

« Populisme, direz-vous. Et après ? Le mot, pas plus que la chose, ne nous effraie. Décrire la vie simple des petites gens, rendre l'atmosphère d'humanité laborieuse qu'est la leur, cela ne vaut-il pas mieux que de reconstituer l'ambiance trouble et surchauffée des dancings, de la noblesse irréelle des boîtes de nuit, dont le cinéma, jusqu'alors a fait si abondamment son profit ! »²³

Avec *La Belle équipe* (1936) de Julien Duvivier et *Partie de campagne* (1936) de Jean Renoir, on retrouve le charme de la Marne décrit notamment par Flaubert, mais aussi ce fatalisme propre au naturalisme dont les personnages principaux connaissent une fin tragique.



IMG. 1 : Les plaisirs de la Marne : *Partie de campagne* (Jean Renoir, 1936)

Le cas de *La Belle équipe*, est singulier puisque le film connut deux fins possibles : l'une terriblement dramatique et l'autre réputée plus positive. Rappelons tout de même que sur l'ensemble des « copains » de cette « belle équipe » seuls Jean et Charles, Jean Gabin et Charles Vanel, survivent et restent ensemble dans la seconde version. *Le Jour se lève* (1939, Marcel Carné), et, à plus forte raison, *La Bête humaine*, pour n'en citer que deux, poursuivent les théories « génétiques » des auteurs naturalistes. Les personnages étant victimes d'un destin qui les dépasse, décidé à l'avance par les comportements de leurs ancêtres.

²³ Marcel, CARNÉ, « Quand le cinéma descendra-t-il dans la rue ? », in *Cinémagazine* n°11, novembre 1933, p. 14

Par son caractère poétique, de transfiguration de la réalité, la littérature romantique est une autre référence importante pour les cinéastes du « réalisme poétique ». Nous y reviendrons un peu plus loin, mais l'aspect mythique des héros qu'elle décrit trouve son origine dans les personnages, entre autres, de Victor Hugo. Le romantisme fut aussi l'un des premiers courants à porter son attention en dehors des salons et des cours. Enfin, on peut ajouter aux influences du romantisme sur le « réalisme poétique ».

« Le grotesque, souvent conçu comme le laid et même l'absurde, n'est pas seulement un cheval de bataille des théories romantiques ; pour les écrivains et les peintres, c'est une quête des moyens pour exorciser du monde l'élément démoniaque. Par tout un côté, le romantisme a été un plongeon vers le noir, le bas, le lugubre et même la démence. »²⁴

Thème que l'on retrouve presque incarné dans les personnages interprétés par Michel Simon et notamment celui de Zabel dans *Le Quai des brumes* (1938, Marcel Carné).



**IMG. 2 : - Je te fais horreur hein ? Et moi aussi je me fais horreur parfois.
Michel Simon : Zabel dans *Quai des brumes* (Marcel Carné, 1938)**

Mais le « réalisme poétique » ne doit pas qu'à des œuvres anciennes de plusieurs décennies. Il faut également envisager l'influence des romans des années trente. On trouvera des éléments de références dans les œuvres de Marcel Aymé, de Eugène Dabit, Pierre Mac Orlan mais

²⁴ Henri, PEYRE, Henri, ZEINER, « Romantisme », in *Encyclopædia Universalis [en ligne]*, consulté le 4 mars 2015. URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/romantisme/>

aussi dans celles de Georges Simenon. D'ailleurs, la filiation entre des auteurs comme Balzac ou Zola et Marcel Aymé ne paraît pas impossible, au contraire. En quoi les écrits de ces auteurs sont-ils venus nourrir le cinéma des années trente et de l'Occupation qui a suivi ? Quelle est la raison de cet intérêt des cinéastes du « réalisme poétique » pour ces œuvres ? Que trouvent-ils là qu'ils souhaitent revoir dans leurs films ?

L'Hôtel du Nord fut écrit par Eugène Dabit en 1929, et s'inspire de sa propre histoire : ses parents ayant été les propriétaires dudit hôtel à partir de 1923. On retrouve cet environnement tant souhaité par Marcel Carné : la rue, l'urbain. Pour les cinéastes de l'époque il est important d'aller filmer le réel de ceux qui ne sont pas seulement les riches propriétaires dans leurs somptueuses demeures, mais aussi, et surtout, les laissés pour compte, ceux dont la vie n'est pas toujours facile et qui tentent de vivre au mieux avec de petites combines. *L'Hôtel du Nord* fut récompensé par le prix du Roman populiste en 1931. Ce prix voulait primer les auteurs qui s'intéressaient avant tout au peuple plutôt qu'à la riche bourgeoisie. On retrouve dans les films du « réalisme poétique » ce goût pour le quotidien, les petites choses, citons à ce titre *Sous les toits de Paris* (1930) de René Clair sans doute l'un des premiers films pouvant être considéré comme faisant partie de ce courant. Nombreux furent les documentaires traitant du sujet qui ont, à la fin des années vingt et au début des années trente, comme annoncés l'univers et le décor de ces films. La critique de l'époque ne fut pas aveugle à ces changements de thèmes, elle l'encouragea même :

« (...) *La Zone*, de Georges Lacombe ; *Brumes d'Automne*, de Dimitri Kirsanov ; *Harmonies de Paris*, de Lucie Derain ; *Rien que les heures*, d'Alberto Calvacanti ; *Arabesques*, de Germaine Dulac ; *Le Pont d'acier* de Joris Ivens ; *La marche des machines* et *Les Nuits électriques*, d'Eugène Deslaw ; *Les Iles de Paris* d'André Sauvage ; *Tour au large* de Jean Grémillon ; *D'un Port à l'autre* de Jean Bertin. Encore n'est-il point question ici de ces admirables

documentaires sur la vie des plantes (...), qui rentrent dans un genre éducatif, mais d'œuvres poétiques et composées ayant pour élément et sujet le spectacle quotidien de la vie et de la rue. (...) Il ne reste plus qu'à faire apprécier au grand public ces œuvres dont la plupart n'ont été projetés que dans des salles d'exception, (...) et souhaiter en voir de nouvelles qui nous fassent mieux comprendre le sens caché des choses familières. »²⁵



IMG. 3 : *La Zone* (Georges Lacombe, 1928)

Le même entrain accueillit la sortie de *La Rue sans nom* en 1934 : « S'attaquer à un roman de Marcel Aymé, dont chaque œuvre est empreinte d'un vigoureux réalisme, c'est vouloir donner au cinéma français une orientation nouvelle, la bonne »²⁶. Le rapprochement entre le « réalisme poétique » au cinéma et en littérature est particulièrement étroit, en témoigne l'extrait suivant :

« Né avec les prémices du « Front populaire », le populisme envisageait les conditions d'existence du prolétariat (...). On y examinait un « état de fait » en oubliant de mettre en cause les infrastructures sociales déterminantes au terme d'une analyse objective de celles-ci. (...) Dépourvu de toute ambition démonstrative ou analytique portant sur les déterminations sociales d'un milieu qu'il se bornerait à refléter ou à recréer, le réalisme poétique, au contraire, se limitait au développement d'un drame né

²⁵ Gaston, PARIS, « Les études d'atmosphère », in *Cinémagazine* n°28, 12 juillet 1929, p. 50

²⁶ Georges, COHEN, « La Rue sans nom », rubrique « Les Films du mois », in *Cinémagazine* n°2, février 1934, p. 44

de ce milieu, suscité par lui et le caractérisant. Il ne prétendait à aucune critique sociale bien que celle-ci soit impliquée par la nature même des événements. »²⁷

Les films de l'époque s'appliquent rarement à trouver de possibles solutions mais s'évertuent à représenter un milieu sordide. Le film de Renoir *Le Crime de monsieur Lange* (1936) dans lequel les employés du journal s'unissent pour former une coopérative fait figure d'exception. Il s'agit davantage de tragédies dans lesquelles évoluent des personnages incapables d'échapper à un destin, que de critiques sociales : *Le Jour se lève* (1938, M. Carné), *La Bête humaine* (1938, J. Renoir), *Remorques* (1941, J. Grémillon), *Hôtel du Nord* (1938, M. Carné)... Finalement une vision peu politisée de la vie représentée à l'écran, ignorant les questions profondes et les solutions sociales pour se concentrer sur l'univers de ces drames. La littérature a surtout donné au « réalisme poétique », cet intérêt pour le peuple et le quotidien, la création de personnages au caractère mythique en lutte avec un destin qui les domine et les écrase.

Les études sur l'expressionnisme sont nombreuses et il ne s'agit pas ici de redéfinir un courant aux multiples facettes, mais plutôt de comprendre les liens que le « réalisme poétique » entretient avec l'une des esthétiques les plus influentes du cinéma. N'oublions pas l'arrivée en France dans les années trente, d'auteurs et de techniciens d'origine germanique, qui ont apporté leur vision du monde, leur manière de la rendre visible à l'écran. Nous nous accorderons sur la définition de l'expressionnisme donnée par K. Eschmid cité par Mitry :

« Approfondir l'essence des choses, de discerner ce qu'il y a au-delà de leur forme accidentelle, d'atteindre à la signification éternelle des faits et des objets », et de poursuivre « l'expressionnisme, toujours en quête d'une signification symbolique [...], cherchait dans la

²⁷ Jean, MITRY, *Histoire du cinéma : Art et Industrie T.IV*, op. cit., pp. 291-292.

déformation du monde et des choses l'expression d'une angoisse existentielle issue des fantasmes romantiques du 19^e siècle. »²⁸

Avec sa volonté de comprendre le monde et de le rendre intelligible, c'est-à-dire de révéler la vérité des choses, l'expressionnisme apparaît comme référence évidente d'un courant dont les termes même traduisent cette démarche. La manière d'y parvenir en est cependant différente. Tout film estampillé expressionniste offre une déformation profonde du monde que ce soit dans les films issus du « Caligarisme », du « Kammerspiel » ou de « l'expressionnisme légendaire » comme les définit Mitry. *Le Golem* (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, 1920) de Paul Wegener est un parfait exemple de la manière avec laquelle le monde vu par l'artiste expressionniste de cinéma peut être modifié, torturé, pour rendre compte d'un état d'esprit, d'une symbolique des formes. Comme le souligne Jean Mitry :

« On notera que les intérieurs, moins construits ou architecturés que modelés, semblent pétris, façonnés dans la glaise à l'instar du Golem. Tous participent plus ou moins de la grotte, laquelle symbolise le ventre maternel, l'endroit où se prépare l'enfantement du monstre sacré, symbole lui-même des aspirations de tout un peuple ». ²⁹



IMG. 4 : *Le Golem* (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, Paul Wegener, 1920)

Certes, il n'y a pas de modification aussi profonde du monde réel dans les décors du « réalisme poétique », cependant les cinéastes français ont

²⁸ Jean, MITRY, *Histoire du cinéma : Art et Industrie, T.II*, op. cit., p. 296

²⁹ Idem, p. 466

retenu la force symbolique que peuvent revêtir les objets. Une signification que ceux-ci portent en eux et qu'il faut pouvoir révéler. *Le Grand jeu* (1934) de Jacques Feyder, est l'exemple un peu évident de cette symbolique puisqu'il fait intervenir une « voyante », Françoise Rosay, qui lit dans les cartes la mort de Pierre, interprété par Pierre Richard-Willm. Dans ce même film, l'armoire de Georges Pitoëff, joué par Nicolas Ivanoff, cache ses secrets les plus intimes et il refuse à tous son ouverture. Mais à sa mort, les objets qui en sortent sont illisibles pour ceux qui pensaient le connaître. Comme si ce personnage mystérieux ne pouvait jamais être décrypté. Les objets restent ce qu'ils sont : des journaux, de la terre, des roubles. L'absence de gros plans sur ceux-ci semble confirmer la puissance révélatrice du cinéma : c'est justement parce que ces objets restent lointains et entre les mains des protagonistes que nous n'en savons pas plus. Avec *Le Jour se lève* (1939), c'est par les objets que l'action progresse, que la vérité sur cet homme qui a tué peut être présentée. Mais là n'est pas la seule influence de l'expressionnisme sur le décor et l'accessoirisations des séquences. Le principe même du tournage en studio en est issu puisque dans les deux cas, cinéastes expressionnistes et réalistes poétiques « trouvèrent plus convenable de « recréer » la nature en studio ou sur des terrains avoisinants. De la sorte, on pouvait composer une nature *idéale*, c'est-à-dire matérialisant un concept tout en restant naturelle, apparemment. »³⁰. Ces quelques lignes que Mitry associe à l'expressionnisme peuvent être reliées aux travaux des cinéastes et décorateurs du « réalisme poétique » :

« Le Paris de René Clair, si vrai, si juste, émouvant et sensible, est en réalité un Paris de bois et de stuc reconstruit à Épinay. Mais, si grand est le talent de René Clair, si subtils ses dons d'observation, qu'il arrive à nous donner, dans un milieu faux, à l'aide de personnages miraculeusement saisis sur le vif, une interprétation de la vie plus vraie que la vie elle-même. S'il est vrai que nous jurions

³⁰ Idem, p. 471

avoir rencontré dans la rue, au cours de notre existence quotidienne, les divers personnages de *Sous les toits de Paris* ou de *14 Juillet*, il est non moins exact que nous jurerions pareillement nous être trouvés soudains, un jour de flânerie heureuse dans les faubourgs, face à face avec une des rues populaires imaginées par Meerson. L'impasse aux chanteurs, la ruelle obscure que borde le chemin de fer de Petite Ceinture dans *Sous les Toits de Paris* ; la rue en escaliers, la petite place du bal dans *14 Juillet*, quoique nous les sachions fabriquées de toutes pièces, nous émeuvent par leur errante authenticité, peut-être davantage que si Clair et sa troupe s'étaient vraiment transportés sur les lieux mêmes de l'action ». ³¹

Dès lors, ce n'est pas uniquement une conséquence de l'arrivée du son et des complications qu'il apportait qui fut la cause du retour des tournages dans les studios mais également et peut être davantage un choix esthétique. Le cinéma français des années vingt, qualifié parfois de cinéma « impressionniste », n'hésitait pas à filmer en décor naturel ; ainsi *L'Atlantide* (1921) de Jacques Feyder fut en partie tourné dans le désert. D'un autre côté, *Toni* (1935) de Jean Renoir fut filmé en décor naturel, tout comme un certain nombre des films de Marcel Pagnol de l'époque. Ces films permettent aussi de bien différencier le cinéma du « réalisme poétique », un courant qui possède une esthétique propre, d'une sorte de fourre-tout du cinéma français, certes de qualité mais finalement très divers, des années trente-quarante.

Le décor n'est pas le seul domaine qui eut des résurgences expressionnistes. Les avancées des opérateurs allemands – Karl Freund, Günther Rittau, Eugen Schüfftan notamment –, concernant la lumière et ses possibilités expressives, furent réutilisées par les opérateurs des films du « réalisme poétique ». Dans le cinéma expressionniste allemand, le rapport entre le décor et la lumière est particulièrement étroit. On n'hésite

³¹ Marcel, CARNÉ, « Quand le cinéma descendra-t-il dans la rue ? », in *Cinémagazine* n°11, novembre 1933, p. 13

pas peindre des ombres sur les murs pour renforcer la symbolique d'un plan. Cette relation est d'abord « dominée » par le décor, la lumière est un outil qui participe à l'architecture du lieu. Puis, vers la fin des années vingt, celle-ci prend le pas tandis que les films se font plus « réalistes » : *Le Dernier des hommes* (*Der letzte Mann*, Murnau, 1924), *L'Aurore* (*Sunrise : A song of Two Humans*, Murnau, 1927), *M le Maudit* (*M*, Fritz Lang, 1931). Avec l'expressionnisme, la lumière a un rôle expressif, elle ne sert pas seulement à rendre visible une action, elle collabore à la création d'une « Stimmung », atmosphère. On ajoutera aussi le goût pour les séquences nocturnes qui rendent souvent compte du combat symbolique entre le bien et le mal, la lumière et l'ombre, dont le personnage en est la victime. *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922) de Murnau le traduit de manière exemplaire.



IMG. 5 : *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, F.W Murnau, 1922)

Le « réalisme poétique » s'est nourri de ces ambiances glauques, enfumées mais a adouci la dureté de la lumière expressionniste comme celle des décors. Nombreux sont les films se déroulant en grande partie la nuit : *Le Jour se lève* (1938), *Quai des brumes* (1938), *Lumière d'Été* (1943), *L'Étrange monsieur Victor* (1938)...

La Bête humaine (1938) de Jean Renoir a ceci d'intéressant, d'un point de vue esthétique que les séquences de jour, et notamment la toute première, sont traitées d'une manière plus naturaliste, voire impressionniste, tandis que les séquences de nuit avec leur contraste fort, les ombres marquées s'approchent davantage de la lumière

expressionniste, en tout cas dans ses formes. Les films de Sternberg et notamment *Les Damnés de l'océan* (*The Docks of New York*, 1928) ont eu une influence notoire sur le cinéma français.



IMG. 6 : *Les Damnés de l'océan* (*The docks of New York*, Joseph von Sternberg, 1928)



IMG. 7 : *Remorques* (Jean Grémillon, 1941)

Ces films ont permis de s'extirper de l'univers expressionniste des films de Fritz Lang ou de Murnau pour un monde plus mélodramatique et baroque. On retrouve dans *Le Quai des brumes*, ces mêmes ambiances mystérieuses, pleines de brouillard à la limite de l'onirisme. Brouillard qui fait écho à celui de Jean, Jean Gabin :

« JEAN : - Ça me connaît le brouillard. J'ai été au Tonkin, alors tu comprends...

LE CHAUFFEUR : - Tu rigoles, y'a pas de brouillard au Tonkin !

JEAN : - Y'a pas de brouillard ! Si y'en a, là-dedans ! (*Il montre sa tête*). »³²

Ce film dont la lumière est signée Eugen Schüfftan, annonce le troisième facteur de cette influence expressionniste dans le cinéma français des années trente : l'arrivée de techniciens d'origine allemande, et notamment des opérateurs.

Bien que le cinéma français soit en crise au début des années trente³³ et qu'un certain protectionnisme soit mis en place, parfois avec des tournures nationalistes qui semblent préparer l'horreur de la prochaine décennie, certains Allemands inquiets pour leur sécurité se réfugient en France à la suite de l'arrivée d'Hitler au pouvoir et celle de Goebbels à la tête de la UFA. Parmi eux, Fritz Lang, Ophüls, Lubitsch mais sans trouver le succès qu'ils avaient ou qu'ils auront ensuite lorsqu'ils iront jusqu'aux États-Unis, ou qu'ils en reviendront dans le cas d'Ophüls dans les années cinquante. Ce ne fut pas le cas des opérateurs comme Rudolph Maté, Curt Courant et Eugen Schüfftan qui apportèrent et transmirent en France leur savoir-faire à de jeunes opérateurs qui à leur tour deviendront célèbres : Louis Page, Henri Alekan... Le procédé Schüfftan par exemple, utilisé sur *Metropolis* (1927) de Fritz Lang C'est avec ces opérateurs de talent, que l'esthétique du « réalisme poétique » va prendre pleinement son sens. Eugen Schüfftan fut l'opérateur de *Quai des brumes* (1938), Curt Courant celui de *Le Jour se lève* (1939)... La lumière des opérateurs français au début des années trente est représentée par le travail de Georges Périnal qui a beaucoup travaillé avec René Clair. Les ambiances sont beaucoup plus lumineuses et moins contrastées.

³² Extrait du dialogue entre Jean et Le Chauffeur, dans la première séquence de *Quai des Brumes* (1938) de Marcel Carné.

³³ Nous renvoyons ici aux pages de Pierre BILLARD sur la crise du cinéma français in *L'Age Classique du Cinéma français, Du cinéma parlant à la nouvelle vague*, Paris, Flammarion, 1995, pp. 178-195.



IMG. 8 : Clarté de la lumière « française », *À nous la liberté* (René Clair, 1931)

On retrouve ce type d'image dans les films éclairés par Claude Renoir ou Armand Thirard. On pourrait également ajouter, l'extrême présence du cinéma allemand sur les écrans français et l'excellente santé des productions franco-germanique jusqu'à la veille de la guerre. Cette remarque d'un lecteur de *Cinémagazine* en 1929, bien que chauvine, résume assez bien l'excellente visibilité de la production allemande en France, et la facilité des échanges avec l'Allemagne :

« Les productions allemandes, en particulier, servi par une publicité outrancière, nous envahissent comme en pays conquis, et cependant ! Nos meilleures vedettes s'embarquent pour Berlin, comme pour Hollywood d'ailleurs, aussi facilement que si elles prenaient le tramway pour rejoindre leur studio d'Epinau ou de Joinville ! »³⁴

Même lorsque la situation politique sera des plus ambiguë et condamnable, le monde du cinéma ne se positionnera jamais vraiment. Ainsi en 1938, année de « la nuit de cristal », les coproductions franco-allemandes furent toujours de mises. De même rarissimes furent les films s'appuyant sur l'actualité troublée de l'époque. Citons tout de même, à la suite de Pierre Billard, *Menaces* (1940) de Edmond T. Gréville qui fait figure d'exception.³⁵

³⁴ Marquis de SAINT-JEAN, « Pour l'avenir du Film français », rubrique « Nos lecteurs nous écrivent », in *Cinémagazine* n°10, mars 1929, p. 411

³⁵ Pierre, BILLARD, *L'Age Classique du Cinéma français, Du cinéma parlant à la nouvelle vague*, op. cit., p. 326

Pour conclure sur l'influence de l'expressionnisme, ces quelques mots de Marcel Carné qui prouvent que celle-ci n'était pas inconsciente :

« Jeune je raffolais des expressionnistes allemands. Ça collait avec ce que je ressentais [...] le langage plastique, les jeux d'ombres et de lumières, cette sublimation de la réalité, c'est par là que je rejoins les expressionnistes qui m'ont tellement marqué. »³⁶

Dernière influence majeure, la peinture et la photographie. Concernant la peinture deux écoles principales, l'impressionnisme et le réalisme des peintres caravagesques. Pour la photographie, l'apport de la photographie humaniste des années trente représentée par un ensemble de photographes célèbres, Kertesz, Chim, Brassai, Atget..., qui contribuèrent à porter un regard vers le monde ouvrier et urbain et ce, jusque dans les années cinquante avec le photojournalisme.

La peinture impressionniste fut au XIX^e siècle la révolution qui conduisit à mettre en doute la place de la peinture et son rôle vis-à-vis d'un tout nouveau médium : la photographie. La recherche de la perfection du rendu de la nature devient complètement obsolète, le peintre doit être un visionnaire, un hypersensible capable de capter une « impression ». Le réel est un point de départ pour exprimer une sensation. C'est par cette réflexion que toute une part de la peinture s'orienta vers une recherche d'abstraction. Comment l'impressionnisme a-t-il servi de repère pour les cinéastes du « réalisme poétique » ? Jean Renoir est en le principal représentant de cette esthétique avec des films comme *Partie de campagne* (1936), *Boudu sauvé des eaux* (1932), *Toni* (1935) ou même *La Règle du jeu* (1939). Évidemment la proximité entre Renoir et l'impressionnisme est telle qu'il aurait été surprenant de ne pas retrouver chez le fils, un peu du travail du père. Cependant, toute la production de Jean Renoir n'est pas à limiter à une seule esthétique, *La*

³⁶ Marcel CARNÉ cité dans Edward Baron, TURK, *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français : 1929 – 1945*, op. cit., p. 39

Bête humaine (1938) ou *Les Bas-fonds* (1936) se rapprochent davantage du « réalisme poétique » de Carné ou Grémillon. Pour Pierre Billard, le cinéma français de l'époque peut être divisé en deux courants principaux : un premier, l'école réaliste française, que nous appelons « réalisme poétique » qu'il définit, comme romantique et populiste, intéressée par le tragique du quotidien et une certaine nostalgie. D'autre part, un courant cynique et mondain qui dénonce la duplicité et l'arrivisme dans un monde où l'argent est à la fois le but et l'instrument. *Le Million* (1931), et *À nous la liberté* (1931) de René Clair, en sont les principaux représentants. Cependant, où placer le travail de Renoir ou des films comme *La Fin du jour* (Julien Duvivier, 1939), *Drôle de drame* (Marcel Carné, 1937), *Le Ciel est à vous* (Jean Grémillon, 1944) qui bien que proches d'un certain réalisme, s'éloignent pourtant des ambiances caractéristiques des films du « réalisme poétique ». Il faudrait donc, ajouter à la liste de Pierre Billard un troisième courant beaucoup plus proche de l'impressionnisme que de l'expressionnisme et qui poursuivrait l'esthétique des films français des années vingt ; dominée par *L'Argent* (1928) de Marcel L'Herbier, ou *Cœur fidèle* (1923) de Jean Epstein. Un cinéma de mouvement, dans lequel la nature y tient une place importante. Cependant l'impressionnisme pictural eut aussi une certaine portée sur les films davantage inscrits dans le « réalisme poétique ». L'impressionnisme conduit à une déformation du monde, certes pas celle extrême de l'expressionnisme, mais une plus subtile qui transcrit cette sensation de l'artiste face à ce qu'il voit. Au cinéma l'effet de certains filtres diffusants va dans cette même direction. On échappe de la vision mécanique de l'objectif en plaçant devant un effet qui transforme le réel. Un film comme *Pépé le Moko* (1937) de Julien Duvivier bénéficie d'un tel traitement pour toutes les séquences dans la Casbah.



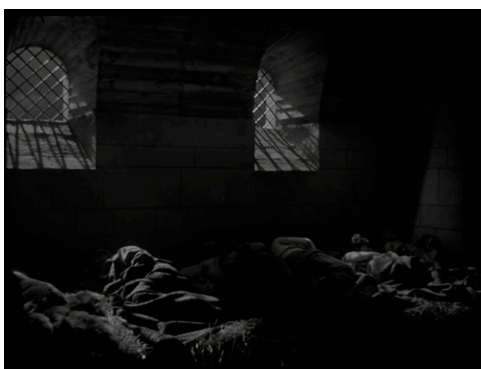
IMG. 9 : *Pépé le Moko* (Julien Duvivier, 1937)

Tandis que l'expressionnisme a apporté ce goût pour le cru, la dureté, l'impressionnisme l'adoucit. On retrouve cela dans *Le Jour se lève* (1939). Enfin, n'oublions pas l'intérêt des peintres impressionnistes pour les nouveautés du monde industriel que l'on retrouve dans le « réalisme poétique » : les gares, les ports...

L'autre apport majeur issu de la peinture provient des toiles du Caravage et de ses successeurs. Il fut parmi les premiers à véritablement avoir une passion pour le réel, sa crudité. Dans ses peintures, dominées par des ambiances claires obscures, la lumière frappe avec violence les personnages afin d'en faire ressortir une vérité parfois choquante, surtout pour le spectateur du XVIIe siècle. Cette poussée vers la vérité et la laideur, on la retrouve évidemment avec le « réalisme poétique ».



IMG. 10 : *Le Quai des Brumes* (Marcel Carné, 1938) Chef opérateur : Eugen Schüfftan



IMG. 11 *Les Visiteurs du soir* (Marcel Carné, 1942) Chef opérateur : Roger Hubert

Ces deux images sont à rapprocher des œuvres du Caravage mais aussi, et notamment pour celle issue des *Visiteurs du soir* (1942, M. Carné) des eaux-fortes de Rembrandt. Celui-ci poursuit les recherches sur le clair-obscur. L'absence de couleur des films du réalisme poétique trouve alors un écho encore plus fort avec ses gravures et ses eaux fortes.



IMG. 12 : *David* (Le Caravage, XVIe siècle)



IMG. 13 : *Saint Jérôme en méditation* (Rembrandt, XVIIe siècle)

La photographie fut aussi un point de repère artistique pour le cinéma du « réalisme poétique ». Au début des années trente, une même volonté d'aller chercher les sujets dans le quotidien pousse Kertész et un bon nombre de photographes dans la rue. On n'est alors pas étonné de

retrouver une collaboration pour l'une de ses publications avec Pierre Mac Orlan intitulée *Paris vu par André Kertész* parue en 1934 ³⁷.



IMG. 14 : « Maison à Montmartre » (André Kertész) in *Paris vu par André Kertész*, 1934

Difficile de ne pas faire un parallèle entre cette photographie et l'immeuble construit par Alexandre Trauner dans lequel s'est réfugié le personnage de Jean Gabin dans *Le Jour se lève* (1939).

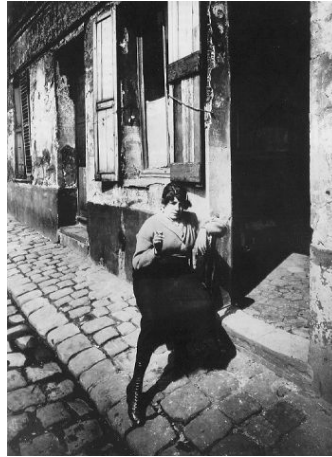


IMG. 15 : L'immeuble de François dans *Le Jour se lève* (Marcel Carné, 1939)

Paris devient le centre d'intérêt des photographes, l'urbain, la pluie, les pavés humides avec tant de similitudes qu'il paraît parfois difficile de savoir si le cinéma lui-même n'influe pas sur la photographie. Cependant les instantanés d'Atget dont la plupart sont antérieurs à l'émergence du

³⁷ Celui-ci est d'ailleurs entièrement consultable en ligne sur le site Gallica de la BNF

« réalisme poétique » sont déjà les indices d'un courant qui trouva un second souffle à la sortie de la guerre avec le photojournalisme. Les sujets eux-mêmes sont nouveaux : la rue et sa population. Photographier une prostituée peut être autre chose que les nombreuses vues, souvent stéréoscopiques, à caractère pornographique qui circulaient à l'époque.



**IMG. 16 : *La Villette, fille publique faisant le quart*
(Eugène Atget, 1921)**

Dès lors, cet intérêt pour les petits métiers, les gens qui vivent en marge, ce recentrement autour de l'homme, fera connaître ce mouvement sous le nom de photographie humaniste. On avait déjà évoqué les recherches documentaires cinématographiques qui également choisissaient la rue comme nouveau monde à filmer et à montrer.

Et si l'on peut considérer l'article de Marcel Carné « Quand le cinéma descendra-t-il dans la rue ? » comme une sorte de manifeste de ce que fut le « réalisme poétique », c'est aussi parce que celui-ci nous donne les clefs des influences et thèmes permettant l'émergence d'un nouveau cinéma.

« Serait-ce impossible dans le pays qui vit naître Atget et dont les photographes se nomment Kertesz, Man Ray, Brassai, Germaine Krull ; où des peintres comme Utrillo et Wlaminck (sic) ont su magnifiquement rendre l'atmosphère désolée, nue, de certains coins de banlieue, ou la morne grisaille d'une rue noire et sale sous un ciel

de suie ? Et qu'on ne vienne pas nous dire que la littérature ferait défaut. Sans parler de Mac Orlan ou de Jules Romains, nombre de romanciers actuels ne se sont pas fait faute de se pencher sur certains quartiers de Paris et d'en saisir l'âme cachée sous le visage familier de leurs rues : André Thérive avec *Sans Âme* ; Bernard Nabonne avec *Grenelle* et *La Butte aux Cailles* ; Robert Gairic avec *Belleville* ; Eugène Dabit avec *Petit Louis*, *Les Faubourgs de Paris* et surtout *Hôtel du Nord*, où s'agite, « dans un décor d'usines, de garages, de fines passerelles, de tombereaux qu'on décharge, tout le monde pittoresque et inquiétant des abords du canal Saint-Martin. »³⁸

³⁸ Marcel, CARNÉ, « Quand le cinéma descendra-t-il dans la rue ? », in *Cinémagazine* n°11, novembre 1933, p. 13

Chapitre 3 : Caractéristiques généralement admises du « réalisme poétique » cinématographique.

On l'a vu dans l'introduction même de ce mémoire à quel point il semblait difficile de décrire le « réalisme poétique », les auteurs ne retenant pas toujours des éléments similaires pour le caractériser précisément. L'analyse des influences, a cependant permis de dégager quelques directions principales d'un cinéma oscillant entre la recherche d'authenticité et la transfiguration du réel vers l'onirique. On s'intéressera plus particulièrement à cinq éléments qui définissent cette atmosphère chère à ce courant : le son, les personnages, les décors, la lumière et le découpage.

Rappelons une nouvelle fois que les années trente sont celles de l'arrivée du parlant. Il est difficile d'imaginer aujourd'hui combien cet ajout dans le septième art fut une véritable révolution. Les cinéastes de la période durent adapter leur travail à ce nouvel élément. Pour un grand nombre, le cinéma ne devint qu'un grand discours verbal duquel l'essence même du cinéma s'était retirée. Mais les grands auteurs de l'époque et en tête desquels Clair et Feyder surent faire du son un porteur de sens subtil défilant parallèlement à l'image. *Sous les toits de Paris* (1930) de René Clair est une nouvelle fois un marqueur notable :

« (René Clair) avait compris que les rythmes de sons devaient se juxtaposer aux rythmes d'images : que les uns devaient renforcer les autres, que les conversations intempestives ne devaient plus détruire l'atmosphère, ni ralentir l'action, ni rompre le charme. »³⁹

³⁹ José, GERMAIN, « Vers l'avenir », in *Cinémagazine* n°3, mars 1932, p. 25

René Clair interroge les possibilités du son, parfois avec ironie, lorsqu'il filme une bagarre dans une nuit presque noire dans *Sous les toits de Paris*, ou quand ses personnages deviennent inaudibles lorsqu'ils entrent dans un café et que la caméra reste à l'extérieur un peu avant cette scène de règlement de compte. Mais ce que René Clair apporte avec le son, c'est la présence du chanteur de rue, et plus largement de la chanson populaire. On retrouvera tout au long du « réalisme poétique » ces airs populaires, et ce, jusqu'aux *Portes de la Nuit* (1946, Marcel Carné) en passant par *La Chienne* (1931, Jean Renoir) ou encore *La Belle équipe* (1936, Julien Duvivier). Les chansons sont là pour accompagner la narration et en même temps témoignent d'une réalité du monde populaire des années trente. Jean Gabin commença en chantant sur les planches des cabarets et Albert Préjean fut aussi célèbre comme chanteur que comme comédien. Les scénaristes comme Prévert ou Jeanson donnèrent une autre composante devenue symbole du « réalisme poétique » : la « qualité » de ses dialogues. Prévert par une légèreté dans la construction de ses phrases, utilisant un vocabulaire simple, donne aux personnages des textes qui contribuent à l'aspect poétique de ces films. On lui reprocha souvent leur naïveté, ou leur manque de réalisme. De son côté, Henri Jeanson se démarque par la verve truculente de ses dialogues dont on se souvient surtout grâce au duo Arletty-Jouvet dans *Hôtel du Nord*.

Le travail de Charles Spaak, s'il est plus discret que les deux autres, il traverse des films aussi marquants que *La Bandera* (1935, Julien Duvivier), *Gueule d'amour* (1937, Jean Grémillon), ou encore *L'Étrange monsieur Victor* (1938, Jean Grémillon). Cependant malgré leur volonté d'un certain réalisme, l'article de Marcel Carné « Quand le milieu cinématographique se mêle au « mitan » tout court »⁴⁰ publié en 1934 met en évidence ce hiatus entre le langage de ceux du milieu et la

⁴⁰ Marcel, CARNÉ, « Quand le milieu cinématographique se mêle au « mitant » tout court », in *Cinémagazine* n°7, 31 mai 1934, p. 15-16

manière dont celui-ci est retranscrit à l'écran. Bien sûr on pourrait imaginer qu'il s'agit d'une fable créée par Carné, cependant cet écart est bien présent. Les dialogues eux-mêmes participent à cette transcendance du réel à laquelle vise le « réalisme poétique ». Le son ajouté au cinéma muet rapprochait celui-ci de la réalité, pourtant son emploi a contribué au contraire à s'en échapper, à y apporter cette note poétique et fantastique.⁴¹

Le second élément essentiel du « réalisme poétique » est à chercher dans les personnages qu'il décrit. S'il s'agit le plus souvent de représenter des ouvriers ou du moins des déclassés, ceux qui sont dans la « galère », victimes d'un destin tragique dont ils ne peuvent s'échapper, prisonniers de leur propre univers :

« Pépé est, à l'avance, un vaincu. Non par la police qui le traque dans son repaire de la Casbah, mais par lui-même, par la nostalgie du macadam parisien, par un amour éperdu, par le cafard et l'ennuie, par la chiennerie de la vie, en un mot par la fatalité. »⁴²

Ces quelques mots pourraient tout aussi bien être associés aux personnages de *Quai des brumes* (M. Carné, 1938), *Les Portes de la nuit* (M. Carné, 1946), *Gueule d'amour* (J. Grémillon, 1937), *Hôtel du Nord* (M. Carné, 1938), *Remorques* (J. Grémillon, 1941), *Lumière d'Été* (J. Grémillon, 1943)... *Les Portes de la nuit* allant même jusqu'à faire apparaître la figure du destin comme personnage à part entière mais dont les discours, les mises en garde ne peuvent pourtant pas sauver le bonheur auquel les « Hommes » devraient avoir droit. Car dans le « réalisme poétique » les personnages ne sont pas des individualités fortes, mais plutôt des archétypes de personnages représentant un groupe : l'ouvrier, le chanteur des rues, le caïd, le laitier, la fille des rues... qui les rapprochent du mythe. S'y adjoint tout une gamme

⁴¹ Pierre, BILLARD, *L'Age Classique du Cinéma français, Du cinéma parlant à la nouvelle vague*, op. cit., p. 123

⁴² Georges, SADOUL, *Histoire du cinéma mondial*, op. cit., p. 281

d'artistes peintres et de musiciens qui introduisent dans les films, les points de vue esthétiques de ses auteurs : le peintre qui peint les choses derrière les choses de *Quai des brumes*, celui de *Lumière d'Été*... ou à accompagner l'affect des personnages : les chanteurs Gilles et Dominique des *Visiteurs du soir*, qui révèlent les désirs secrets. On se souvient d'ailleurs rarement du nom des personnages qui se limite souvent à un simple prénom. Le duo Morgan-Gabin est resté célèbre parce qu'il représente : un homme et une femme à la dérive qui tentent de s'accrocher l'un à l'autre. Sur l'aspect mythique du personnage, François Vanoosthuyse propose une analyse du personnage de Gabin dans *Le Jour se lève*. Il rapproche celui-ci de la tradition médiévale dont le film l'entoure, faisant de celui-ci un chevalier légendaire, dernier résistant du monde ouvrier.⁴³ Les personnages féminins oscillent souvent entre la vamp : *La Chienne* (J. Renoir, 1931), *Gueule d'amour* (J. Grémillon, 1937), la femme libre : les personnages d'Arletty, la jeune amoureuse : *Hôtel du Nord* (M. Carné, 1938). Comme l'a remarqué Edward Baron Turk :

« Enfant des rues obligée de faire son chemin du prolétariat, Annabella incarne dans ce film l'archétype d'ingénue qu'affectionne Carné [...] pour en faire, dans ses gros plans, une créature si éthérée qu'elle paraît descendue du ciel. »⁴⁴

Une exception marquante : Madeleine Renaud dans *Le Ciel est à vous* (1944), quitte le rôle de l'amoureuse délaissée de *Lumière d'Été* (1943) ou de *Remorques* (1941), trois films de Jean Grémillon, pour celui de la femme forte, directrice du couple, qui s'abandonne à sa passion et qui fut inspiré par un exploit authentique.⁴⁵ Mais le plus souvent dans le « réalisme poétique » la femme n'apparaît que comme « l'amoureuse un peu sotte » ou la « destructrice » d'un personnage masculin écrasant.

⁴³ François, VANOOSTHUYSE, « *Le Jour se lève* identification d'un prolétaire », in Carole, AUROUET (dir.), *Jacques Prévert, qui êtes aux cieux*, Coll. : CinémAction n°98, Condé-sur-Noireau, éditions Corlet-Télérama, 2001, p. 68

⁴⁴ Edward Baron, TURK, *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français : 1929 – 1945*, op. cit., p. 130

⁴⁵ Celui de Andrée Dupeyron, femme de garagiste, qui conquiert ce même record en 1938.

Ainsi dans *Un Carnet de bal* (1937, J. Duvivier), le personnage principal interprété par Marie Bell n'a que peu d'intérêt comparé à celui de ses anciens cavaliers. En parallèle de ces nouveaux personnages du répertoire, le jeu des comédiens dut évoluer pour suivre le besoin de réalisme de ces œuvres.

« Instinctivement [Gabin], a compris que l'image et le montage donnaient un sens à son jeu et a choisi d'« en faire le moins possible ». Son Naturel va faire école. Ciné-Magazine, en 1932, parle de Gabin, « étonnant de naturel et de vérité dans le rôle d'un mécano sensible et gouailleur. »⁴⁶

Le jeune critique qui signe cet article s'appelle Marcel Carné.

Avec le « réalisme poétique », le décor au cinéma trouve une nouvelle direction. Jusque là on s'était le plus souvent contenté de décors à trois faces de la même manière que ce qui existait au théâtre : « Dès que la caméra se mit à évoluer dans le décor, il a fallu modifier la 'plantation' de celui-ci ; abandonner le décor à trois faces et se rapprocher de la réalité ».⁴⁷ C'est cette même envie de retrouver un certain réel dans les décors qui a permis l'émergence de ce qui demeure comme l'un des principes majeurs du « réalisme poétique », la recreation de la rue en studio. Car si l'on se souvient des œuvres de Marcel Carné, ou de René Clair... c'est aussi parce qu'ils situent leurs drames dans des lieux empreints de réel mais stylisés pour atteindre un certain onirisme. Aujourd'hui encore, il paraît difficile d'évoquer le décor au cinéma en France en ignorant le travail de Lazare Meerson ou d'Alexander Trauner. Le courant réaliste poétique est souvent défini par leurs prestations :

« La reconstruction en studio de toute une partie du quartier de la Villette sera le tour de force le plus fastueux accompli par Carné et Trauner avant *Les Enfants du Paradis*. Fidèles à la tradition Clair-

⁴⁶ Pierre, BILLARD, *L'Age Classique du Cinéma français, Du cinéma parlant à la nouvelle vague*, op. cit., p. 149-150

⁴⁷ Léon, BARSACQ, *Le Décor de film*, Paris, Henri Veyrier 1985, p. 37

Meerson d'équilibre entre envergure et détails, le réalisateur et son décorateur vont créer une impression de « réalité intime » que Grahame Greene, consacrant un article au film en 1939 [*Confession of a Nazi Spy, Hôtel du Nord*, in *The Spectator* 23 juin 1939] voit comme une qualité particulière du cinéma français. »⁴⁸

Si l'on regarde les sujets traités par le magazine *Positif*, on peut véritablement prendre conscience de l'importance de ce département dans l'esprit commun lorsque l'on traite de cinéma de l'époque. On a souvent loué la qualité de ces décors mais aussi questionné leur coût. La Nouvelle Vague a notamment contribué à remettre en cause de telles dépenses. Pourtant, les décorateurs se sont toujours défendus, construire en studio ne coûte pas plus cher que d'aménager et de tourner en décor naturel. Du canal Saint-Martin à la station Barbès-Rochechouart en passant par la reconstruction du Boulevard du Crime, les films du « réalisme poétique » ont amené la ville aux studios.



IMG. 17 : La station Barbès-Rochechouart, *Les Portes de la nuit* (M. Carné, 1946)

C'est cependant une ville simplifiée, dont chaque élément est soigneusement choisi pour allier dans le drame la dureté des pavés à la poésie des réverbères. Que ce soit dans *Le Quai des Brumes*, *Le Jour se lève*, ou les autres films du mouvement, le décor participe et symbolise en interférence avec le personnage. À propos des *Visiteurs du soir*, on peut lire :

⁴⁸ Edward Baron, TURK, *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français : 1929 – 1945*, op. cit., p. 125

« (*Les Visiteurs du soir*) ne sont pas un simple ‘film historique’ ; ses décors et ses costumes grandioses ne visent pas à donner la pleine illusion d’une époque reconstituée. Ils servent plutôt à préparer le spectateur à une histoire qui a moins à voir avec des seigneurs et des dames galantes en chair et en os qu’avec les pulsions et les désirs en tant que tels. Dominique et Gilles sont autant émissaires de la libido refoulée qu’envoyés du diable. »⁴⁹

On retient le plus souvent les décors des films de Marcel Carné en raison de leur ampleur, citons toutefois les constructions d’*À nous la liberté* (R. Clair, 1931), ou la recreation du labyrinthe de la Casbah pour *Pépé le Moko* (J. Duvivier, 1937).

En dépit de la stylisation générale des décors, deux exemples particuliers traduisent une orientation profonde vers un réalisme, voire un certain vérisme du décor : *La Bête humaine* et *Le Jour se lève*. Afin d’en expliquer la raison, le plus juste reste citer deux auteurs qu’il serait ridicule de paraphraser : Turk pour *Le Jour se lève* et Max Douy, décorateur assistant d’Eugène Lourié, en ce qui concerne *La Bête humaine* :

« Mais en parlant de décors, les plus étonnants à mon avis sont ceux de *La Bête humaine*. [...] La gare, le dépôt de marchandise et de triage, c’est entièrement un décor de studio, et personne ne s’en est jamais aperçu. »⁵⁰

« Pour accentuer la sensation visuelle d’enfermement, Carné exigera que le décor de la chambre de François soit fait de quatre cloisons fixes. [...]Après la fusillade de la police, le tournage devient encore plus éprouvant. Carné n’a filmé cet épisode qu’une seule fois et avec balles réelles [...].

⁴⁹ Edward Baron, TURK, *Marcel Carné et l’âge d’or du cinéma français : 1929 – 1945*, op. cit., p. 178

⁵⁰ Jean-Pierre, BERTHOMÉ, « Entretien avec Max Douy », in *Positif* n°244-245, juillet-août 1981, p. 8

Carné ne permettra plus de toucher ni à la porte endommagée ni à la fenêtre dont les carreaux brisés sont désormais « raccord ». »⁵¹

Dès lors, on comprend mieux ce sentiment effectif d'enfermement réel puisque la caméra ne peut pas sortir de ce réduit à quatre murs. De la même manière, la justesse des décors de Lourié révèle le talent des décorateurs de l'époque dont le travail est finalement visible du fait de la stylisation même de l'environnement qu'ils représentent.

Pour caractériser le « réalisme poétique », parler de la lumière de ces films semble évident. Car si l'on considère cette période comme un âge d'or de l'éclairage, ce n'est pas sans raison. La première chose qui apparaît avec les films de ce mouvement c'est l'absence totale de film en couleur. Tous ont été tournés en noir et blanc. Pourtant la couleur fait son apparition au cinéma dans les années trente⁵². C'est seulement dans les années cinquante qu'il y aura réellement une production française en couleur. On ne peut simplement affirmer qu'il s'agit là d'une conséquence financière, même si la guerre eut forcément un impact : « Il ne faut pas oublier non plus que pour *Les Enfants du paradis* chaque clou avait été acheté au marché noir, et chaque bout de bois »⁵³. La persévérance du noir et blanc sur les écrans français est peut-être à chercher dans ses types de film : des drames.

« C'est très difficile de faire un film dramatique en couleur. Le chromatisme des couleurs, qui ne correspond pas à la sensibilité de l'œil, rend tout très dur, trop coloré. Les grands films dramatiques étaient en noir et blanc. Les gens voyaient du noir et blanc tout en pensant voir des couleurs. [...] La technique de la couleur est très difficile. Elle convenait très bien lorsqu'on faisait des films

⁵¹ Edward Baron, TURK, *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français : 1929 – 1945*, op. cit., p. 140

⁵² Georges, FRONVAL, « J'aborde le film en couleur avec confiance, déclare Josseline Gaël », in *Cinémagazine* n°12, 21 mars 1935, p. 4

⁵³ Michel, CIMENT, Isabelle, JORDAN, « Entretien avec Alexandre Trauner (1) », *Positif* n°223, octobre 1979, p. 17

musicaux, des westerns ; mais pour un film dramatique entre quatre murs, c'est très difficile, parce que les couleurs peuvent glisser. »⁵⁴

De plus pour un cinéma qui vise à une certaine modification de la réalité, le noir et blanc permet d'obtenir de ce que l'on filme une transcendance plus immédiate. Nestor Almendros dans *Un Homme à la caméra*⁵⁵, traite de ce « pouvoir » du noir et blanc qui échappe à la pellicule couleur, car plus proche du réel. De l'expressionnisme, le « réalisme poétique » a retenu cette symbolique de la lumière et l'utilisation de noirs profonds contrebalancés par un fort contraste avec des brillances. Brillances amenées par les lampadaires et les surfaces humides des décors. La lumière ne se veut pas directement naturelle :

« Les jeux d'ombre et de lumière sont souvent associés à la source. [...]

La source apparente participe alors, sous forme d'élément de décor, à la création de l'atmosphère en écho aux états des personnages. Sa présence relève d'une décision volontaire, et non pas parce qu'il est naturel qu'elle soit là. L'éclairage n'est pas envisagé comme la conséquence naturelle de cette origine : on fixe a priori une tonalité, et tout doit être mis en œuvre pour que la lumière « joue » dans cette tonalité. »⁵⁶



IMG. 18 : Françoise cachée derrière l'ombre des roses... *Le Jour se lève* (M. Carné, 1939)

⁵⁴ Idem, p. 9

⁵⁵ Nestor, ALMENDROS, *Un Homme à la caméra*, Paris, Hatier, 1991, pp. 205

⁵⁶ Charlie, VAN DAMME, Ève, CLOQUET, *Lumière actrice*, Paris, FEMIS, 1987, pp. 130-131

À cette lumière prédéterminée par l'ambiance souhaitée ajoutons toutefois une tendance à un certain académisme des formes. La lumière dite « trois-points » est son expression la plus schématique : une face, un contre, un débouchage. Michel Kelber opérateur entre autres de *Un Carnet de bal* (1937, J. Duvivier), cité par Henri Alekan, évoque le style de l'époque en ces termes :

« Le contre-jour d'abord, qui décollait les personnages du mur : le noir et blanc accentue le caractère bidimensionnel du cinéma, il faut absolument trouver une lumière qui détache les éléments importants, et le contre-jour servait justement à cela. Ensuite l'éclairage du décor [...] qui avait pour fonction de donner un certain relief à l'image... »⁵⁷

Il y avait donc une séparation de la manière d'éclairer le fond et les comédiens, ceux-ci évoluant dans un espace lumineux caractéristique.

Il faut sans doute nuancer quelque peu l'aspect stylisé de la lumière de ces films lorsqu'on les regarde aujourd'hui. Bien que celui-ci soit présent et volontaire, le regard du spectateur a beaucoup évolué. D'autant plus avec les travaux de la Nouvelle Vague et des opérateurs qui ont cherché un certain naturalisme de l'image. Il faut donc conserver à l'esprit que le caractère réel de ces images, dans le sens de proche de la réalité, était sans doute plus évident qu'il n'est maintenant. On peut faire le parallèle avec les intentions de Toland pour le film *Citizen Kane* :

« *Citizen Kane* n'est en aucune manière un film conventionnel, classique. L'idée de base en est le réalisme. Welles et moi-même pensions que le film devait apparaître à l'écran d'une manière telle que le public ait le sentiment d'être en face de la réalité plutôt qu'à la vision d'un film. Dans presque toutes les situations de la vie courante, on est plus ou moins conscient des plafonds. À cause de

⁵⁷ Henri, ALEKAN, *Des Lumières et des ombres*, Paris, Le Sycomore, Centre National des Lettres, La cinémathèque Française, 1984, p. 204

cela, nous avons choisi des positions de caméra très basses pour profiter de l'effet réaliste des plafonds. »⁵⁸

Ainsi dans l'esprit commun, dans une atmosphère sombre et enfumée, la lumière du « réalisme poétique » développe un fort contraste avec des ombres assez marquées qui viennent parfois se dessiner sur les comédiens créant une symbolique concourant au drame. Refusant un naturalisme simpliste, la lumière est participative.

Dernier élément singulier du « réalisme poétique », le découpage. Avec le parlant, les metteurs en scène furent obligés de minuter précisément le temps de chaque plan. D'autant plus dans le cas du filmage d'une chanson, il fallait pouvoir prévoir leur durée en fonction des vers à couvrir⁵⁹. Marcel Carné était un adepte d'un découpage précis qui pour lui « est le prototype achevé du film à venir »⁶⁰ tandis que « pour [Renoir], le découpage n'a rien de définitif, il est simplement un point de départ du tournage. »⁶¹. Une telle différence dans la conception même de ce que doit être la préparation d'un tournage ne paraît plus si surprenante lorsque l'on regarde la différence qui sépare ces deux cinéastes. Ce qui les réunit, cependant, dans leurs films « réalistes poétiques », c'est la constance des gros plans dans lesquels les objets prennent un sens symbolique. Ceux du *Jour se lève* (1939), bien sûr, mais c'est aussi le cas dans *La Bête humaine* (1938) entre le couteau et la bague centre du drame du couple :

« Ce qui comptait pour moi, c'était un beau gros plan, le public avait besoin d'une histoire. Je me soumettais à cette nécessité mais à contrecœur. »⁶²

⁵⁸ Charlie, VAN DAMME, Ève, CLOQUET, *Lumière actrice*, op. cit., pp. 105-106

⁵⁹ Marcel, CARNÉ, « Comment on réalise un film parlant français », in *Cinémagazine* n°7, juillet 1930, p. 15

⁶⁰ Edward Baron, TURK, *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français : 1929 – 1945*, op. cit., p. 51

⁶¹ Idem

⁶² Jean RENOIR cité dans Pierre, GUISLAIN, *La Règle du jeu Jean Renoir*, Paris, Hatier, Coll. : Image par image, 1990, p. 44

Autre figure de style habituelle dans le cinéma de ce mouvement : la découverte des toits de Paris, qu'avait en quelque sorte inauguré René Clair dans son film *Sous les toits de Paris* (1930). En dépit de certains mouvements d'appareil assez virtuoses, se dégage le plus souvent de ces films, une certaine lourdeur, certes attachée à la machinerie de l'époque, mais qui va elle aussi dans le sens de ces destinées tragiques, comme l'écho de la fatalité.

Pour conclure cette première partie, l'analyse suivante d'une séquence d'*Hôtel du Nord*, fait valoir les intrications narrative et symbolique qui nourrissent le cinéma du « réalisme poétique » courant aux influences multiples.

« Dans une scène presque entièrement muette, Pierre, croyant avoir tué René mais incapable de se suicider à son tour, s'enfuit de l'hôtel. Un long travelling l'accompagne sur les pavés d'une ruelle sombre. Il repousse les avances d'une prostituée, passe devant les affiches déchirées vantant les mérites d'une lessive et d'un apéritif, débouche sur un pont qui enjambe une voie ferrée. Chaque détail du plan aide à comprendre l'état émotif de Pierre : la dégradation de l'amour (une prostituée) ; la victimisation de Pierre par le système économique (les affiches) ; le besoin de fuir (les rails). Voilà le réalisme poétique dans sa forme la plus condensée, où tous les éléments du décor dégagent des valeurs symboliques sans être déformés le moins du monde. La scène deviendra franchement expressionniste avec l'arrivée d'un train, indiqué d'abord par un faisceau lumineux qui balaie la toile peinte, et qui incite Pierre à ébaucher le geste de sauter. Une voiture à cheval – symbole récurrent chez Carné du destin – passe de gauche à droite, de sorte que Pierre n'est plus visible à l'écran. Le cheval disparu, l'image est remplie de la fumée de la locomotive, et le spectateur peut se demander si Pierre n'a pas sauté ; puis la fumée se dissipe, et Pierre reparaît à la même place. Sans la moindre parole, la scène exprime le remords, la peur et la haine de soi. C'est un exemple de la nostalgie chez Carné du cinéma muet allemand ainsi que sa préférence à traduire les mouvements dramatiques par des moyens purement visuels. »⁶³

⁶³ Edward Baron, TURK, *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français : 1929 – 1945*, op. cit., p. 131

Nous pouvons, en nous appuyant sur les recherches précédentes et les films que nous avons pu voir, dresser une liste des films qui nous semble les plus représentatifs de ce mouvement :

Sous les toits de Paris (1930, R. Clair), *Le Grand Jeu* (1934, J. Feyder), *La Belle équipe* (1936, J. Duvivier), *Le Crime de M. Lange* (1936, J. Renoir), *Les Bas-fonds* (1936, J. Renoir), *Gueule d'Amour* (1937, J. Grémillon), *Pépé le Moko* (1937, J. Duvivier), *Un Carnet de bal* (1937, J. Duvivier), *L'Étrange monsieur Victor* (1938, J. Grémillon), surtout : *La Bête humaine* (1938, J. Renoir), *Le Quai des brumes* (1938, M. Carné), *Hôtel du Nord* (1938, M. Carné), *Le Jour se lève* (1939, M. Carné), *Remorques* (1941, J. Grémillon), et dans un dernier temps : *Les Visiteurs du soir* (1942, M. Carné), *Lumière d'Été* (1943, J. Grémillon), *Le Ciel est à vous* (1944, J. Grémillon), *Les Enfants du paradis* (1945, M. Carné), *Les Portes de la nuit* (1946, M. Carné).

DEUXIÈME PARTIE :
INFLUENCES DES OUTILS SUR
L'IMAGE DU « RÉALISME
POÉTIQUE »

« Si l'ambiance d'un film dépend des décors et de leur ameublement, des costumes du jeu des acteurs, des mouvements de foule, des détails pittoresques qu'apporte le metteur en scène, l'atmosphère, elle, dépend essentiellement de la photographie. Je ne sais si je me fais bien comprendre en disant que, pour moi l'atmosphère, c'est une certaine qualité des gris, une certaine résonance des noirs, un certain éclat des grands blancs. »⁶⁴

⁶⁴ Louis PAGE, cité dans Christian, GILLES, « Louis Page », in *Les Directeurs de la photo et leur image*, op. cit., p. 198

Chapitre 1 : La pellicule.

En commençant par la pellicule, on s'attaque à l'outil fondamental de tout chef opérateur : le support d'enregistrement. De nombreuses améliorations techniques accompagnèrent l'évolution artistique qui rapprochait le cinéma de la vie⁶⁵.

Première étape, le passage à la pellicule panchromatique, créée dès 1925, mais réellement employée qu'à partir du parlant. Par l'emploi de colorants sensibilisateurs, la pellicule autrefois orthochromatique : surtout sensible au bleu, devient également sensible aux teintes rouges et améliore celle du jaune-vert. Ce fut une véritable et profonde révolution ; dans la manière d'éclairer les scènes et dans le choix des technologies de projecteurs, de concevoir les teintes des décors, des costumes, des maquillages. Cela modifia en profondeur le rendu même des films. En extérieur, en exposant pour une surface jaune ou rouge, l'écart de sensibilité avec le bleu étant plus faible on obtient davantage de nuances, des ciels moins brulés et des surfaces rouge-orangé moins denses.

« Avant, on employait de l'orthochromatique qui ne supportait pas le décor en couleurs : les rouges devenaient carrément noirs, certains bleus complètement blancs. Quand je suis arrivé (1930), ils avaient adopté l'ocre, alors c'étaient des camaïeux ocre-jaune. (...) Le noir et blanc était bien sûr très fidèle avec l'ortho ; le camaïeu ocre-jaune où les variations du blanc au noir étaient strictement reproduites, mais il y avait des problèmes, il fallait éviter les brillances. Petit à

⁶⁵ Marcel, CARNÉ, « La Caméra, personnage du drame », in *Cinémagazine* n°28, 12 juillet 1929, p. 48

petit, on a tout fait en couleurs (...). Meerson, Perrier, Colombier ont commencé à utiliser la gamme complète des couleurs. Ça mettait les comédiens plus à l'aise et on savait ce qu'on retrouverait tout à l'écran en noir et blanc, mais avec des variantes beaucoup plus intéressantes.

Et puis avec la panchro, les brillances passaient très bien. C'était une pellicule à grain plus fin, aussi, qui permettait d'obtenir une grande qualité photographique. Quand on voit des films du début de la panchro, la qualité est extraordinaire. La texture des matériaux et très bien rendue, c'est très fidèle, alors qu'avec l'ortho c'était scabreux... C'est d'ailleurs ce qui explique tous les décors composés, le fameux expressionnisme allemand avec ses contrastes assez durs de noir et de blanc. »⁶⁶



**IMG. 19 : Une des premières expériences françaises en panchromatique :
La Petite marchande d'allumettes (Jean Renoir, 1928)**

En dépit du coût supplémentaire que représente l'achat de pellicule panchromatique, son emploi à l'échelle d'un film la rend finalement plus rentable « tant que neuf majors expliquèrent que l'emploi de la lumière incandescente leur avait permis de réduire les coûts de maintenance et d'électricité de moitié. »⁶⁷

⁶⁶ Jean-Pierre, BERTHOMÉ, « Entretien avec Max Douy (2) », in *Positif* n°246, septembre 1981, p. 28

⁶⁷ Leo, ENTICKNAP, *Moving Image Technology from zoetrope to digital*, London, Wallflower Press, 2005, p. 17-18

Second élément d'amélioration : l'indice d'expositions des pellicules.
Le bref tableau ⁶⁸ suivant rapporte les principales mises sur le marché américain des produits novateurs.

Dates	Nom des produits	“Indice d'exposition”
À partir de 1928	Pellicule panchromatique chez tous les fabricants (kodak, Pathé, Dupont, Agfa)	20 EI
1931	Kodak Eastman Supersensitive Negative (première application d'une couche antihalo)	Pas d'information
1934	Agfa-Ansco Superpan Negative	32 EI
1935	Kodak Super X	40 EI
1938	Kodak Plus X (très populaire) et Super XX Agfa Supreme et Ultrapan	80 EI et 160 EI 64 EI et 120 EI

Jacques Feyder, parti un certain temps aux États-Unis, utilisa la Eastman Supersensitive Negative sur son film *Daybreak* (1931)⁶⁹, il connaissait donc l'existence et les particularités de ces nouvelles pellicules lors de son retour en France. On peut concevoir que le marché français, profita d'une gamme de produits similaires, peut-être avec de légers décalages temporels. *Le Quai des brumes* (1938) fut par exemple tourné sur une pellicule Kodak datant de 1936⁷⁰, en revanche il nous a été impossible de connaître l'émulsion employée.

⁶⁸ Les informations contenues dans ce tableaux proviennent de Barry, SALT, *Film style & Technology : History & Analysis*, Londres, Starwood, 2nd édition, 1983, pp. 195-197 et de Raymond, FIELDING, *A Technological History of Motion Pictures and Television: An Anthology from the Pages of the Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers*, Oakland CA, University of California, 1967, pp. 125-127

⁶⁹ Barry, SALT, *Film style & Technology : History & Analysis*, op. cit., p. 195

⁷⁰ Camille, BLOT-WELLENS, *Restauration du Quai des brumes*, consulté le 12/05/2015, URL : <http://www.cinematheque.fr/fr/musee-collections/actualite-collections/restauration-numerisatio/restauration-quai-brumes.html>



IMG. 20 : Négatif de *Le Quai des brumes* (Marcel Carné, 1938)⁷¹

Mais quelle fut l'utilisation de ce progrès d'un point de vue esthétique ? Selon Barry Salt, la grande majorité des studios américains profita de ce gain de sensibilité pour réduire la quantité de lumière nécessaire à éclairer plutôt qu'à induire un changement dans le rendu de l'image, en fermant le diaphragme par exemple. Deux exceptions majeures à cela : MGM et RKO qui demandaient à leurs opérateurs de surexposer la pellicule à la prise de vue afin de réduire le contraste de l'image et d'éviter une surprésence des blancs et des noirs⁷². La situation en France est plus difficile à connaître, les informations manquent. Toutefois, au regard des images produites à l'époque, il semblerait que ce gain de sensibilité ait favorisé une réduction de l'intensité lumineuse des plateaux, ne constatant pas une augmentation significative de la profondeur de champ ou une ressemblance avec la douceur grise des films MGM inspirée par la photographie de William H. Daniels. Même Roger Hubert, opérateur des *Visiteurs du soir* (1942), *Les Enfants du paradis* (1945), que Fabrice Revault D'Allonnes juge académique et auteur d'une « photographie grisailleuse »⁷³, est loin de la facture des productions du studio au lion rugissant. Cependant, notre visionnage des œuvres s'étant fait le plus souvent via DVDs, la qualité de ces copies ne

⁷¹ Idem

⁷² Barry, SALT, *Film style & Technology : History & Analysis*, op. cit., p. 196

⁷³ Fabrice, REVAULT D'ALLONNES, *La Lumière au cinéma*, Paris, ed. Cahiers du cinéma, collection essais, 1991, p. 63

donne qu'une idée de la profondeur de champ rendant le jugement peu évident. En dépit de l'amélioration de la sensibilité des pellicules, les atmosphères brumeuses, nocturnes que réclamaient les films du « réalisme poétique » contribuèrent à la réalisation de ces séquences en studio.

« (...) à cette époque on ne pouvait pas équiper une rue pour la nuit, techniquement. Aujourd'hui c'est possible, avec la nouvelle pellicule, les objectifs. »⁷⁴

Dans un entretien à *Positif* en 1984, Henri Alekan rappelle le travail du chef opérateur à l'époque où lui-même découvrit le monde des plateaux tandis qu'il évoque *L'État des choses* (*Der Stand der Dinge*, 1982) de Win Wenders qu'il a photographié.

« D'ailleurs, dans *L'État des choses*, Wenders a tenu à reprendre de vieilles habitudes de métier dont je lui avais parlé. Par exemple, dans la scène où l'on voit des bouts d'essais collés dans la chambre de Fuller, soit au-dessus du lit : c'est quelque chose qui n'existe absolument plus maintenant, les chefs-opérateurs ne procèdent plus au développement des essais après chaque scène, pour avoir un contrôle de ce que fera le laboratoire au moment du traitement. Depuis au moins vingt ans, on pratique dans les laboratoires la technique du gamma constant : on développe un film scientifiquement, pendant tant de minutes, sans que ce temps de développement varie. Mais autrefois, on variait ce temps, pratiquement comme un graveur encrait plus ou moins ses planches, et on pouvait ainsi modifier l'image et ses contrastes sur le négatif. C'était un peu du bricolage, mais tout le monde le faisait parce qu'à l'époque, on n'avait pas la même rigueur qu'aujourd'hui dans le temps de pose. J'ai connu le temps où les opérateurs n'avaient pas de

⁷⁴ Michel, CIMENT, Isabelle, JORDAN, « Entretien avec Alexandre Trauner (1) », *Positif* n°223, octobre 1979, p. 14

cellules photoélectriques et ouvraient leur diaphragme au jugé, ce qui faisait tout dépendre de la sureté de l'œil, qui pouvait être fatigué en fin de journée. Les laboratoires avaient alors la charge de corriger les erreurs qui avaient pu intervenir dans le temps de pose. »⁷⁵

L'utilisation commune des « cellules » par les chefs opérateurs fut sans doute liée aux tournages en couleur. Technicolor contraignait ainsi les directeurs de la photographie à utiliser de tels appareils de mesure⁷⁶.

⁷⁵ Emmanuel, CARRÈRE, « Entretien avec Henri Alekan », in *Positif* n°286, décembre 1984, p. 26

⁷⁶ Barry, SALT, *Film style & Technology : History & Analysis*, op. cit., p. 19

Chapitre 2 : Les caméras et la machinerie.

La pellicule ne fut pas le seul élément qui profita d'avancées durant la période que couvre le « réalisme poétique ». La caméra et la machinerie qui permettent ses déplacements sur le plateau permirent aux chefs-opérateurs de retrouver la liberté qu'ils avaient acquis au temps du muet.

Quelles sont alors les caméras disponibles pour les opérateurs français ? En attendant les premières caméras « blimpées », les tournages se poursuivent avec le matériel du muet que l'on adapte comme on peut aux exigences du son.

Marc Salomon, membre consultant de l'AFC, donne sur le site de l'AFC une réponse particulièrement exhaustive et claire des principales caméras utilisées en France.

« Deux marques de caméras françaises se partagent alors le marché : Debie (avec ses Parvo) et Eclair (avec ses Caméréclair).

Debie propose le Parvo T depuis 1931 (nouvelle version du Parvo L de 1926 avec magasins de 300m, l'ensemble étant intégré dans un énorme caisson d'insonorisation extrêmement lourd, la partie supérieure s'ouvrant sous l'action d'un double arceau métallique) puis le Super-Parvo l'année suivante (caméra silencieuse, obturateur 180°, fondu automatique, dispositif anti-bourrage, vision directe sur le film et sur un dépoli, compteur vitesse, mise au point et diaphragme réglables de l'arrière). Cette caméra était alors relativement compacte malgré sa capacité (bobines de 300m). Le

Parvo L de 1926 subsiste sous la référence Parvo L.S. modèle dit « à bruit amorti » réservé aux prises de vues sonores en extérieur.

(...)

Éclair 120 (1932) avec tourelle six objectifs (dit aussi Caméréclair ou Camé 6) succède au Caméréclair de 1925 : elle pouvait être utilisée avec 6 optiques de focales différentes ou couplées deux à deux, l'une servant à la visée située juste au-dessus de la fenêtre d'impression (pas de visée réflexe en marche mais à l'arrêt par l'intermédiaire d'une loupe coulissante), possibilité d'utiliser aussi un viseur clair sur le côté. D'abord à manivelle (1 tour = 8 images) cette caméra (modèle 1925) fut par la suite équipée d'un moteur et permettait la réalisation de nombreux trucages à la prise de vues (fondus, surimpressions, marche arrière, image par image etc... grâce à des compteurs précis et paramétrables à volonté).

Elle fut aussi très (utilisée) pour les trucages et l'animation en raison de ses qualités techniques.

Un modèle dit Caméréclair Radio, sorti en 1932, permettait la prise de vues et (la) prise de son en simultané grâce à un double magasin contenant d'un côté la pellicule image et de l'autre la magnétique son.

Nouveau modèle Éclair en 1937 : Caméréclair 300, pas encore de visée reflex mais viseur à correction de parallaxe. »⁷⁷

Concernant la visée réflex, on accorde à la société ARRI cette découverte avec la commercialisation de l'Arriflex 35 en 1937. D'après les filmographies des principaux chefs opérateurs travaillant en France à l'époque, il paraît tout à fait possible que ceux-ci n'aient jamais utilisé l'Arriflex 35 avant la Guerre. On n'y trouve en effet, aucun film

⁷⁷ Marc, SALOMON, sur le forum de l'AFC rubrique « Forum Caméra – Objectifs, publié le 20/08/2009, consulté le 12/05/2015, URL : <http://www.afcinema.com/Forum-Camera-Objectifs.html?lang=fr>

d'origine allemande. Néanmoins, il est envisageable qu'ils aient eu vent d'une telle évolution. Pour repère, il faut attendre 1947 pour que cette caméra et son système révolutionnaire atteigne les États-Unis avec les films *Louisiana Story* (1947) de Robert J. Flaherty et, *Les Passagers de la nuit* (1947) de Delmer Daves. La visée réflex n'étant appliquée aux caméras hollywoodiennes qu'en 1967 avec la Mitchell BNCR⁷⁸. En France, les établissements Éclair mettront à leur tout au point une caméra équipée d'un tel système au sortir de la guerre en 1947 avec le Caméflex.

Dans l'utilisation des caméras, on retrouve certains procédés qui avaient déjà été en vogue pendant le muet. Par exemple le ralenti, utilisé dans *Zéro de conduite* (1933) de Jean Vigo ou dans *Les Visiteurs du soir* (1942). Celui-ci prend une dimension poétique et participe dans le premier cas à ressentir la sensation de liberté éprouvée par les enfants du pensionnat et, dans le second, justifié par sa valeur plus classique d'élément magique, amène le spectateur dans une autre temporalité, transcendant alors le réel.

À l'époque du muet, la caméra avait une certaine liberté de mouvement. *L'Aurore* (*Sunrise : A Song of Two Humans*, 1927, F.W. Murnau) rend compte des potentialités de l'outil : mouvement vers l'avant complexe accompagnant le personnage de George O'Brien retrouvant la « vamp » de la ville, celui dans lequel les deux personnages principaux s'élancent fébrilement sur la rue pleine de voitures. Dans *Napoléon* (1927) de Gance, la caméra fut même fixée sur un cheval. *Autour de l'Argent* (1928, Jean Dréville), documentaire réalisé pendant le tournage du film *L'Argent* (1928) de Marcel L'Herbier nous renseigne sur ces pratiques qui inclues aussi la caméra portée par l'opérateur.

⁷⁸ Leo, ENTICKNAP, *Moving Image Technology from zoetrope to digital*, op. cit., 2005, p. 38



IMG. 21 : *Autour de l'Argent* (1929, Jean Dréville)

Mais avec le parlant, le bruit des caméras s'avère trop important pour être ignoré. On commence donc par mettre celles-ci, l'opérateur et son assistant, dans des caissons insonorisés. Les déplacements et même les panoramiques deviennent extrêmement difficiles, voire impossibles, à mettre en place. Pour retrouver une légèreté de caméra, certaines séquences sont tournées muettes : par exemple le plan d'ouverture de *Sous les toits de Paris* (1930, René Clair). Cependant, des solutions sont rapidement trouvées, pour déplacer cette « boîte ». Un journaliste au début des années trente, visitant des studios tout juste adaptés au film parlant, évoque le « travelling » :

« La caméra, elle, placée dans un petit bâtî imperméable au son, se déplace librement et facilement sur des chariots montés sur pneumatiques dont certains atteignent le diamètre de ceux des automobiles. On fait mieux encore et, le dernier né des Studios de Paris s'appelle le "travelling". Figurez-vous une tour métallique suspendue au plafond où elle roule sur des rails, en long, en large ou de biais. Là-dessus fonctionne une caméra qui, montant et descendant avec l'opérateur dans une manière d'ascenseur, prend des vues en plongée sous tous les angles possibles. »⁷⁹

Cette « machine » permet de mettre en avant tous les progrès, concernant la machinerie, réalisés au début du parlant. Car si le film muet avait parfois employé des systèmes autorisant des mouvements

⁷⁹ Max et Jacques, DOUY, *Décors de cinéma, les studios français de Méliès à nos jours*, Paris, ed. du collectionneur, 1993, p. 74

complexes, les années trente voient l'arrivée de tout un ensemble d'outils standardisés. La notice du Super Parvo de 1932 nous informe ainsi de l'existence d'un "Pied-Chariot" monté sur roulettes et équipé d'une colonne de hauteur réglable de 50 cm à un peu plus de 1m⁸⁰. Notons toutefois que :

« Aucune des dollies ou grues qui deviennent disponibles à l'époque ne permet de placer les optiques à une hauteur véritablement inférieure à 3 pieds (un peu moins de 1 mètre), et que l'installation de positions de caméra très basses continua de nécessiter des mesures particulières couteuses en temps. »⁸¹

Mais alors qu'aux États-Unis les studios s'équipent de grues, poussés par le succès des films musicaux, le cinéma français finalement assez peu friand de ces mouvements très virtuoses utilisera davantage les systèmes de travelling. En effet, le rythme de ces films, souvent en adéquation avec la lourdeur du drame qu'il représente s'adapte parfaitement à celle des outils de machinerie. On est d'ailleurs frappé, lorsque l'on compare les films du « réalisme poétique » avec les films tournés en Technicolor avec la caméra tripack comme *Autant en emporte le vent* (*Gone with the Wind*, 1939, Victor Fleming), dont les dimensions sont autrement plus imposantes, de voir à quel point les cinéastes français ne souhaitaient pas « profiter » de la petitesse de leurs caméras.

⁸⁰ Notice "Super-Parvo", 1932, pp. 23, consulté le 12/05/2015, URL : <http://cinematographes.free.fr/debrie-superparvo-notice.html>

⁸¹ Barry, SALT, *Film style & Technology : History & Analysis*, op. cit, p. 206



IMG. 22 : Tournage en Technicolor pour *Autant en emporte le vent* (*Gone with the Wind*, 1939, V. Fleming)



IMG. 23 : Tournage en Super-Parvo pour *Orphée* (1950, J. Cocteau)

Les mouvements sont lents, le plus souvent suivant le personnage plutôt qu'anticipant ses déplacements. Il s'agit d'aller vers un « montage invisible ». Dès 1932, Carné, en parlant de *Scarface* (1932) d'Howard Hawks révélait cette envie d'une caméra discrète : « (...) on ne sent jamais la technique, le film tout entier n'est-il pas réalisé dans un mouvement, un rythme irrésistible, en faisant un documentaire passionnément vécu ? »⁸². Mais un documentaire dans lequel chaque élément symbolise un état d'âme et participe ainsi à la compréhension du drame, à sa richesse.

⁸² Marcel, CARNÉ, « *Scarface* », rubrique « Les films du mois », in *Cinémagazine* n°10, octobre 1932, p. 63

Chapitre 3 : Les objectifs et les filtres.

En s'intéressant maintenant aux objectifs utilisés à l'époque, on tente de mettre en évidence les focales utilisées, les ouvertures de diaphragme et, surtout, l'utilisation qui en fut faite par les directeurs de la photographie. La question des filtres poursuit cette réflexion centrée autour des rendus optiques désirés et obtenus par les opérateurs.

Pendant les années trente, les séries d'optiques commençaient avec des focales de l'ordre du 24mm pour une ouverture géométrique comprise entre f.2 et f.2,5. C'est d'ailleurs le plus souvent à pleine ouverture qu'étaient tournés les intérieurs⁸³, aux États-Unis comme en France⁸⁴. Le tableau suivant permet de prendre conscience de la puissance lumineuse nécessaire pour atteindre le « diaph ».

	Temps d'exposition	Diaphragme photométrique	Sensibilité de la pellicule	Éclairement
Valeurs de référence	1/48s à 24i/s	f. 2,8	100 EI	1000 Lux
Conditions années trente	1/48 à 24i/s	f. 2	25 EI	2000 Lux

Sachant que les objectifs de l'époque devaient avoir une faculté de transmittance un peu plus faible que les optiques actuelles, que nous avons choisi une pellicule de sensibilité correspondant à peu près à celle des années trente, il faut donc atteindre une valeur 2000 Lux pour que la

⁸³ Barry, SALT, *Film style & Technology : History & Analysis*, op. cit., p. 195

⁸⁴ Idem, p. 204

surface éclairée à l'endroit de la mesure soit posée « juste ». C'est-à-dire que pour un gris 18%, correspond une valeur de densité sur le négatif équivalente. Aujourd'hui, un projecteur d'une puissance donnée en Watt donne une valeur d'éclairement quasi identique en Lux, à 4m au centre du faisceau, lorsque le projecteur utilisé est de Type Fresnel et que l'ampoule est en position 'Flood', faisceau large. En position 'Spot', serrée, cette valeur est multipliée par 10 environ. Nous reviendrons plus particulièrement sur les projecteurs disponibles dans les années trente, mais des mesures personnelles ont mis en évidence un rendement quasi identique pour les fameux Cremer avec leur lampe évêques lorsque la lentille Fresnel choisie est « claire ». Ainsi pour éclairer un comédien à f. 2 il fallait placer un projecteur de 2kW de puissance à 4m de lui. On ne prend pas ici en compte la présence de filtres placés devant le projecteur et qui absorbent une partie de la lumière qu'il émet. La seule décision de fermer d'un diaphragme oblige à multiplier par deux la quantité de lumière sur le plateau. La grande majorité de l'énergie étant traduite en chaleur plutôt qu'en lumière visible, la température des plateaux est rapidement un handicap pour les équipes de tournage. De plus, pour les comédiens, tourner avec des projecteurs aussi puissants à cette distance peut s'avérer douloureux et limiter alors leur capacité de jeu. Le coût en électricité est aussi multiplié, freinant l'enthousiasme des productions.

On comprend mieux pourquoi, l'arrivée de pellicules plus sensibles marqua une étape importante. Tourner à pleine, ou quasi pleine ouverture implique des conséquences dans le rendu même de l'image. Tout d'abord une profondeur de champ réduite. Ensuite, en utilisant les objectifs dans leurs extrêmes, on ne profite pas de leur domaine d'optimisation, ce qui provoque une perte de qualité de l'image enregistrée. Une grande partie des aberrations optiques pouvant être souvent corrigées par une simple fermeture de l'iris. On considère que le domaine d'optimisation d'un objectif commence deux « diaphs » au-dessus de sa pleine ouverture et se termine deux « diaphs » en dessous de sa fermeture maximale. De plus, à

l'époque, les optiques n'étaient pas aussi performantes qu'aujourd'hui et ce qui participa techniquement à la grande profondeur de champ dans *Citizen Kane* (1941, Orson Welles) fut l'amélioration des objectifs et notamment l'apparition du traitement « anti-reflet qui augmentaient un peu leur luminosité mais qui, surtout, diminuait sensiblement le risque de réflexion et de diffusion parasite. »⁸⁵ L'image généralement obtenue est naturellement diffusée, peu piquée, ce qui semble augmenter la profondeur de champ : tout étant un peu “flou”.

L'utilisation même des focales respectait un schéma devenu classique. Les focales plus courtes servant à filmer les plans larges tandis que les focales plus longues étaient utilisées pour les gros plans. Même s'il est toujours difficile d'appliquer au cinéma français les pratiques des studios américains, celles-ci peuvent servir de point de repère :

« Arrivé aux années trente, les décors étaient conçus sur l'hypothèse que les plans larges seraient filmés avec un 40mm. (...) Pour les plans plus serrés un 50mm était généralement le choix habituel, et bien sûr pour les véritables gros plans quelque chose comme un 75mm ou un 100mm. »⁸⁶

L'utilisation d'un 28mm ou d'un 24mm offrait sur ces plans une sensation de plus grande profondeur de champ comme ce fut le cas notamment dans *Les Raisins de la colère* (*The Grapes of Wrath*, 1940, John Ford) pourtant tourné au diaphragme imposé par la Fox : f. 3,5.⁸⁷

Certains décorateurs et notamment Meerson étaient capables de dessiner avec une grande précision leurs décors en fonction d'une focale précise. Cette maîtrise dans la connaissance des focales et de ce qu'elles impliquent relativement aux problèmes de perspectives permettait parfois de tricher sur les dimensions des décors. Max Douy rappelle comment, sur *La Traversée de Paris* (1956) de Claude Autant-Lara, fut filmé le

⁸⁵ Charlie, VAN DAMME, Ève, CLOQUET, *Lumière actrice*, FEMIS : Paris, 1987, p. 151

⁸⁶ Barry, SALT, *Film style & Technology : History & Analysis*, op. cit., p. 207

⁸⁷ Idem, p. 196

franchissement du pont Sully (256m), entièrement reconstitué en studio (33m).

« Le passage du Pont Sully, ça c'était un exercice technique sur l'utilisation des objectifs. On a commencé au 75mm, puis on a continué au 50mm, puis au 40mm, au 35mm, et comme ça jusqu'au 28, pour agrandir le pont à mesure qu'on reculait. »⁸⁸

Malgré la qualité médiocre des optiques utilisées à pleine ouverture, les années trente furent aussi celles durant lesquels les opérateurs utilisèrent un grand nombre de filtres dont certains gardaient jalousement le secret :

« Certains opérateurs avaient même leur caméra et faisait fabriquer par un opticien des "petits secrets", des filtres brouillards, des dégradés, des diffuseurs. Tout cela était rangé dans une boîte un peu magique. Et Matras avait la réputation de ne jamais la montrer à ses assistants, alors que les miens savaient très bien ce que j'avais dans la mienne. »⁸⁹

Il convient de rappeler brièvement le principe des filtres diffuseurs auxquels sont attachés l'image du « réalisme poétique », tant pour mettre en valeur les comédiennes que pour concourir à l'atmosphère poisseuse du drame. Pour cela, nous nous appuierons principalement sur l'excellent livre de Jean-Claude Maillet : *Filtres et Diffuseurs*. La diffusion correspond à une mise en pratique de la diffraction, c'est-à-dire la séparation d'un faisceau de lumière par une fente ou un objet très étroit, en un ensemble de franges parallèles ayant un maximum au centre. « À mesure que l'on diminue la largeur de la fente, l'angle de diffraction augmente et la position des maximums d'ordre secondaire s'éloigne de la

⁸⁸ Jean-Pierre, BERTHOMÉ, « Entretien avec Max Douy (2) », in *Positif* n°246, septembre 1981, p. 24

⁸⁹ Christian, GILLES, « Michel Kelber », in *Les directeurs de la photo et leur image*, Paris, ed. Dujarric, 1989, p. 100

position du maximum central. »⁹⁰ On obtient donc une image dont les lignes sont « brisées » et un peu moins contraste qu'une image brute. La forme des tracés influe sur la répartition dans la largeur ou dans la profondeur de l'image. Le premier cas est conséquence de trames, par exemple un tissu, tandis que le second est obtenu par l'utilisation de filtres à tracé circulaire concentrique. Il existe plusieurs types de diffuseurs : les filtres « stars », les trames, les concentriques, et les « fogs » appelés suivant les fabricants « low contrast » ou « diffuseurs ».

Les filtres « stars », gravés sur verre, correspondent à une trame à mailles carrées et diffusent la lumière selon des directions préférentielles, haut bas, droite gauche dans le cas où la trame est droite. En inclinant le filtre, on modifie l'axe des branches. Il est possible d'obtenir des « étoiles » à six ou huit branches en ajoutant des lignes supplémentaires. Pour huit, cela équivaut à placer deux trames à mailles carrées l'une sur l'autre et dont l'une est décalée de 45°. On en trouve une utilisation particulièrement intéressante dans *La Bête humaine* (1938, Jean Renoir), puisque le filtre permet de marquer la fin de la pluie mais aussi contribue à signifier le bonheur de Jacques Lantier, Jean Gabin, qui vient de passer la nuit avec son amante Séverine Roubaud, Simone Simon.



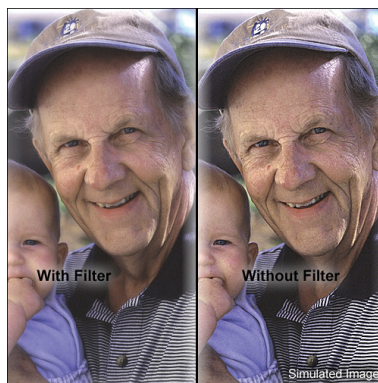
IMG. 24 : Sans le filtre star
La Bête humaine (1938, Jean Renoir)



IMG. 25 : Avec le filtre

⁹⁰ Jean-Claude, MAILLET, *Filtres et Diffuseurs*, Paris, ed. Thélème, 1976, p. 130

Les trames sont des tissus issus de la confection notamment des voilettes. « (...) deux structures ont été retenues par les opérateurs : le réseau simple, identique dans son tracé aux filtres gravés du type « stars » et la structure dite « nid d'abeille ». »⁹¹ Visuellement, la structure en « nid d'abeille » a davantage d'effet sur les petits détails ce qui en a fait un excellent outil pour les gros plans puisque réduisant les rides ou les petits boutons. Pour un rendu de bonne qualité, il faut que la trame soit opaque et, sans la barbe présente parfois avec les fibres naturelles et qui a tendance à créer du flou plus que de la diffusion. Dans le cas de fibres translucides, on obtient une diffusion de la lumière : « ce phénomène [...] qui est souvent plus important que la diffraction, entraîne un voile quasi général de l'image. »⁹² En employant un filtre blanc on diffuse et réduit le contraste, avec un noir on diffuse uniquement⁹³.



IMG. 26 : Images avec et sans filtre « nid d'abeille » noir⁹⁴

Les diffuseurs concentriques provoquent la création d'un halo lumineux autour des points blancs de l'image. L'effet de diffusion dépend de l'ouverture, il est maximal à

⁹¹ Idem, p. 139

⁹² Idem, p. 141

⁹³ Gerald, HIRSCHFELD ASC, *Image Control Motion Picture and Video Camera Filters and Lab Techniques*, Hollywood CA, A.S.C. Press, 2^e édition, 2005, p. 44

⁹⁴ Image comparative proposée sur B&H entreprise spécialisée dans le matériel audiovisuel, Consulté le 14/05/2015, URL : http://www.bhphotovideo.com/c/product/60111-REG/Tiffen_S9SNB2_Series_9_Softnet_Black.html

pleine ouverture. « À ces diffuseurs [...] les opérateurs ajoutaient souvent une trame dont le centre était sacrifié par une cigarette et qui avait pour effet d'entourer un visage, par exemple, d'un halo plus dense et plus diffus. »⁹⁵



IMG. 27 : Michèle Morgan dans *Remorques* (1938, J. Grémillon) dont les larmes sont sans doute mises en valeur grâce à un filtre diffuseur concentrique



IMG. 28 : *Les Visiteurs du soir* (1942, M. Carné)

Sur le photogramme précédent, on peut voir distinctement, grâce aux bougies floues dans le coin supérieur gauche, la structure circulaire du

⁹⁵ Jean-Claude, MAILLET, *Filtres et Diffuseurs*, op. cit., p. 142

filtre employé qui concourt à symboliser la séduction produite par Gilles sur Anne, la fille du baron.

Quant aux filtres « fogs » et diffuseurs types Mitchell, on peut les définir comme étant la démonstration exacte de la diffusion au sens physique du terme. C'est le rapport entre lumière diffusée et transmise qui détermine l'effet du filtre. Jean-Claude Maillet précise la petite différence entre les filtres « fogs » et les « low contrast » :

« (...) un filtre « fog » présente une surface continuellement déformée tandis que le « low contrast » présente, sur une surface régulièrement plane, des excavations. Le filtre « low contrast » est donc par définition beaucoup plus apte à la transmission qu'un filtre « fog ». Mais à un certain niveau de déformation des surfaces, les effets de diffusion sont très proches. »⁹⁶

D'un point de vue historique, il est important de préciser qu'à l'époque qui nous intéresse, les « low contrast » n'existe pas et qu'on utilise des « brouillards légers ».

« J'avais fait *La folle de Chaillot* (1969) qui a été développé en France. À ce moment-là on ignorait encore les low contrast, mais j'avais utilisé des brouillards très légers. »⁹⁷

Dans *Le Quai des brumes* ou *Remorques* notamment, on note l'utilisation de ce type de filtre dès que le personnage s'approche de la mer. Il s'agit de renforcer l'ambiance des embruns et d'ajouter parfois aux mystères d'un lieu : la maison de Panama dans *Le Quai des brumes* par exemple.

⁹⁶ Jean-Claude, MAILLET, *Filtres et Diffuseurs*, op. cit., p. 147

⁹⁷ Christian, GILLES, « Claude Renoir », in *Les Directeurs de la photo et leur image*, op. cit., p. 216



IMG. 29 : Sans doute un filtre « fog » pour rappeler la proximité de la mer. *Remorques* (1939, J. Grémillon)



IMG. 30 : Un brouillard épais, fumée accentuée par un filtre, idéal pour se cacher chez Panama. *Le Quai des brumes* (1938, M. Carné)

Ce besoin de brouillard, quitte à le recréer par l'utilisation de filtres, est essentiel pour Marcel Carné :

« Lorsque le brouillard sera impossible à obtenir – notamment pour les scènes de quais en extérieur –, Carné rendra le ciel plus pesant en assombrissant le haut de l'image. Nombre de ces plans ont l'allure triste d'un paysage de Vlaminck ; il évoque aussi le désespoir stérile d'un Baudelaire. »⁹⁸

Même si ici l'auteur fait sans doute référence à l'utilisation de filtres dégradés à densité neutre, cette remarque insiste sur l'emploi d'outils techniques, afin de parvenir à l'ambiance souhaitée par l'auteur. Nous ne nous étendrons pas sur l'emploi de filtres colorés dont l'utilisation en noir et blanc permet par exemple d'assombrir le ciel, par rapport au reste

⁹⁸ Edward Baron, TURK, *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français : 1929 – 1945*, op. cit., p. 103
86

de l'image en utilisant un filtre rouge ou au contraire de l'éclaircir en utilisant un filtre bleu.

« Je me souviens que le grand directeur de la photographie français Christian Matras tournait « Singoalla » en Suède. Je le regardais couper des filtres en gélatine et les mettre devant l'objectif pour faire ressortir les nuages sur le fond du ciel. »⁹⁹

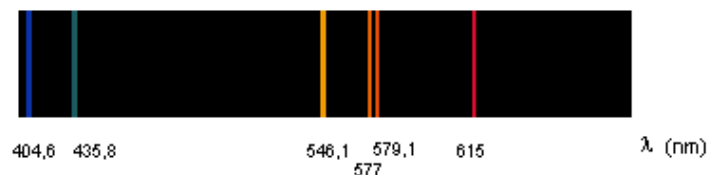
Plus que l'illustration d'une pratique, ces quelques mots de Sven Nykvist rappellent également que les opérateurs créaient leurs propres filtres. Nous n'avons étudié ici que des catégories générales, chaque filtre ayant un rendu particulier.

⁹⁹ Sven NYKVIST, préface de Jean-Claude, MAILLET, *Filtres et Diffuseurs*, op. cit., p. 9

Chapitre 4 : Les projecteurs.

Sans lumière, la pellicule ne pourrait conserver l'image enregistrée par la caméra à travers un objectif auquel on adjoint parfois un filtre. Le passage à la pellicule panchromatique et au parlant, a eu une influence considérable sur la manière d'éclairer les scènes puisqu'il a fallu adapter tout le parc lumière au spectre d'absorption du nouveau support et à la sensibilité des micros. Mais comme on l'a étudié pour les précédents outils disponibles pour le chef opérateur, les projecteurs ne servent qu'à entrer en vibration avec le sujet du film, à rendre compte d'une atmosphère.

La panchromatique exigeait des sources capables d'émettre dans le rouge, le son quant à lui forçait l'utilisation de projecteurs silencieux. Or jusque là, le cinéma usait de sources qui ne remplissaient aucune des deux conditions. Tout d'abord les arcs à charbon, issu des projecteurs militaires, dont la lumière émettait particulièrement vers le bleu et le violet étaient trop bruyants. Ensuite, les projecteurs à décharge à travers des vapeurs de mercure dont le spectre d'émission était beaucoup trop étroit et non équilibré pour la panchromatique bien que silencieux.



IMG. 31 : Spectre d'une lampe à vapeur de mercure

Il fallut donc s'adapter, et les projecteurs à ampoule tungstène s'avérèrent être une excellente solution, car le spectre s'accordait avec

celui de la pellicule et, n'étant pas bruyants, ils pouvaient servir sur les séquences sonores. Enfin, rappelons que :

« Le film sonore se tournant à 24 images/s – au lieu de 16 images/s pour le film muet –, le temps d'exposition de la pellicule est plus court et exige donc un éclairage plus puissant. »¹⁰⁰

On produisit des projecteurs tungstène ayant une ampoule atteignant les 10 kW¹⁰¹. Et, rapidement, on adapta les arcs aux tournages sonores en panchromatique, en changeant les charbons employés émettant davantage dans le bas du spectre et, en les rendant silencieux. Ces projecteurs produisant des ombres plus marquées¹⁰². En revanche, les tungstènes avaient l'avantage pour les sources diffuses, surtout lorsque les ampoules étaient placées dans de grands réflecteurs hémisphériques. On avait aussi les projecteurs aux faisceaux plus fins, spot, conçu comme :

« (...) le searchlight avec un large miroir parabolique derrière et ouvert à l'avant, ou comme le « par » des théâtres où la source est enfermée et la lumière concentrée et dont la largeur du faisceau est déterminée par une lentille sphérique de plusieurs centimètres de diamètre à l'avant. »¹⁰³

Mais la grande avancée fut l'arrivée de la lentille de Fresnel et des projecteurs Cremer, devenus au fil des ans des sources un peu mythiques. C'est en 1934, dû moins aux États-Unis avec la société Mole-Richardson que les premiers projecteurs à lentille de Fresnel firent leur apparition¹⁰⁴. Ceux-ci offraient également la possibilité de contrôler la largeur du faisceau de 8° à 48°, dans le cas du projecteur de la marque précédemment citée, en déplaçant le bulbe. Ajoutons également que

¹⁰⁰ Pierre, BILLARD sur la crise du cinéma français in *L'Age Classique du Cinéma français, Du cinéma parlant à la nouvelle vague*, op. cit., p. 26

¹⁰¹ Raymond, FIELDING, *A Technological History of Motion Pictures and Television: An Anthology from the Pages of the Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers*, op. cit., p. 122

¹⁰² Barry, SALT, *Film style & Technology : History & Analysis*, op. cit., p. 201

¹⁰³ Idem

¹⁰⁴ Raymond, FIELDING, *A Technological History of Motion Pictures and Television: An Anthology from the Pages of the Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers*, op. cit., p. 122

contrairement aux projecteurs tungstène actuellement utilisé, les ampoules étaient des ampoules évaporescentes, c'est-à-dire en forme de globe, sur lequel une surface réfléchissante est appliquée, celui-ci étant en verre et non en quartz comme dans le cas des lampes quartz-halogène utilisant aussi un filament de tungstène.

En France, les projecteurs à lentille de Fresnel mirent du temps à s'imposer. À la fin des années trente, on utilisait davantage les « faces ouvertes », et cela conduisit souvent à un « rendu plus naturel » que ce qui se faisait aux États-Unis¹⁰⁵. Notons que le projecteur de type Cremer, du nom de la marque, rendait possible l'utilisation de lentilles de Fresnel spécifiques suivant l'emploi que voulait en faire le chef opérateur : claire, martelée, satinée et très satinée. La lentille claire ayant le défaut de projeter en ombre la structure de la lentille. En contrepartie, la quantité de lumière émise est légèrement plus importante.

Alekan dans son célèbre livre *Des Lumières et des ombres*, évoque un projecteur particulier auquel avait recours les opérateurs des années trente-quarante.

« Pour le film *Le Quai des brumes*, Eugen Schuftan, chef opérateur de Marcel Carné, utilisa en 1938 de nombreux projecteurs de 2kW munis d'un système de focalisation par déplacement de la lampe placée devant un excellent miroir parabolique, mais dépourvus de lentille de Fresnel.

L'avantage de tels projecteurs (...) était de permettre, dans une seule unité un flux très directif enrobé dans un flux diffus. »¹⁰⁶

Pour connaître plus en détail le matériel des années trente et quarante, *Painting with Light* de John Alton¹⁰⁷ présente les projecteurs les plus utilisés, en fonction de leurs puissances, qu'ils s'agissent d'arc ou de

¹⁰⁵ Barry, SALT, *Film style & Technology : History & Analysis*, op. cit., p. 201

¹⁰⁶ Henri, ALEKAN, *Des Lumières et des ombres*, op. cit., p. 144

¹⁰⁷ Alton, JOHN, *Painting with Light*, Berkeley CA, University of California Press, 1995, pp. 191

projecteurs à incandescence. Ce livre contient également un ensemble des autres outils présentés dans leur aspect fonctionnel.

Mais au-delà de ces considérations techniques, notre intérêt premier réside dans l'utilisation de ces différents projecteurs par les opérateurs qui caractérise le style du « réalisme poétique ». Comment les directeurs de la photographie sont-ils parvenus à se rapprocher d'un plus grand naturel dans leur traitement des sources lumineuses sans négliger l'aspect lyrique des films de Carné, Grémillon, Renoir, Duvivier ?

Nous nous concentrerons sur trois films, cinématographiés par des opérateurs différents dont le travail a participé à l'obtention de cette image caractéristique : Curt Courant pour *La Bête humaine* (1938, Jean Renoir), Eugen Schüfftan opérateur de *Le Quai des brumes* (1938, Marcel Carné), *Le Jour se lève* (1939, Marcel Carné), Curt Courant à l'image. Pour cela, nous prendrons trois photogrammes correspondants à : un effet extérieur jour en studio, un effet extérieur nuit en studio, et un effet intérieur nuit en studio également qui, pour nous, témoigne d'une utilisation particulière et significative de la lumière.

Commençons donc par cette image provenant de *La Bête humaine* qui fut mise en lumière par Curt Courant. Jean Renoir a toujours été considéré comme un auteur réaliste. Pourtant avec *La Bête humaine* son style s'approche davantage du courant du « réalisme poétique », sans doute aidé par la présence de l'opérateur allemand, déjà en fonction à l'époque de l'expressionnisme, dont on a pu mesurer l'influence sur le cinéma français. L'image que nous avons sélectionnée ici, condense, pensons-nous ce trait d'union entre la recherche du vraisemblable souhaitée par Renoir dans tous ses films et, cette attirance pour une certaine poésie dans la manière de le photographier qui traduit les aspirations du « réalisme poétique ».



IMG. 32 : *La Bête humaine* (1938, Jean Renoir)

Dans un premier temps, resituons la scène dans le film. Jacques Lantier, Jean Gabin, conducteur de la Louison, une locomotive à vapeur, a surpris Roubaud et sa femme Séverine dans une situation qui les posent comme coupables d'un assassinat. Pourtant Lantier, devant les autorités nie la vérité, laissant accuser le pauvre Cabuche, interprété par Jean Renoir. Surprise par son comportement, Séverine décide de rencontrer Lantier pour comprendre son geste. C'est l'action de cette scène, située au cœur d'un petit parc, dans laquelle mensonge et séduction unissent les deux protagonistes qui deviendront amants.

La séquence est visiblement tournée en studio dans un décor créé par Eugène Lourié. Cette sensation est sans doute provoquée par la texture des pierres en arrière-plan, malgré la grande justesse dans la création du paysage et notamment le positionnement des plantes, mais peut être

davantage par la profondeur de champ étonnamment réduite pour correspondre à un plan tourné en décor naturel à la même époque. On pourrait reprocher dans une vision naturaliste la densité des ombres un peu trop importante pour un effet jour. Malgré ces détails, la lumière offre un certain réalisme lors de la vision du film contrebalancé par le but de Curt Courant qui n'est pas d'atteindre ce naturalisme mais une expressivité de la lumière entrant en écho avec les enjeux de la scène.

Il y a clairement une différence entre la lumière qui frappe les comédiens et celle du décor. Le décor est éclairé principalement par des projecteurs assez doux selon un axe gauche-droite, donnant davantage l'impression d'une lumière venant du ciel que d'un rayon de soleil. C'est notamment ce qui touche la partie gauche de l'image. Un projecteur, vraisemblablement caché un peu plus haut dans les escaliers donne une pointe de luminosité sur l'arrière-plan. Il est idéalement placé pour séparer sur une surface claire, les cheveux de Simone Simon. En plus de l'effet principal sur le décor, les ombres sont débouchées par des projecteurs moins puissants afin de se rapprocher de la clarté des ombres d'un jour ensoleillé. Cependant en dépit de cet ensoleillement qui donne à la scène un certain charme accentué par l'utilisation d'un filtre diffusant, l'arrière-plan de l'image est extrêmement encombré, présumant peut-être de la complexité de leur relation. On a ainsi une lumière d'inspiration réaliste qui accompagne le jeu de séduction auquel se livrent les personnages dans ce charmant jardin, mais qui met en évidence aussi les fils qui se tissent entre eux comme symbole du piège que représente leur mensonge.

On retrouve ces ambiguïtés avec les projections d'ombres de feuillages, sans doute obtenues avec plusieurs sources axées de la droite vers la gauche. On trouve ici une entorse au réalisme de la lumière puisqu'elles n'existent que sur les personnages et selon un axe « étrange ». Ces ambivalences se poursuivent puisque les deux personnages bénéficient d'une lumière servant à les mettre en valeur, un

peu en dépit de la lumière générale du décor. Un projecteur relativement puissant éclaire le visage de Lantier en trois-quart face, ce qui avec l'effet des feuilles, permet de recentrer le spectateur sur le regard du comédien. Regard qui traduit le désir et le complet abandon de Lantier vis-à-vis de cette femme. Celle-ci porte une voilette et est éclairée par une lumière très douce venant de la gauche. Elle apparaît un peu comme la figure de la « veuve noire », à la fois séduisante par la douceur de ses traits mais aussi dangereuse et mortelle. Dernière remarque qui corrobore cette volonté de création d'une image : Le dos de Gabin est éclairé par un projecteur assez bas qui vient raser sa joue. Ce projecteur ne peut être justifié par une source d'origine naturelle, son rôle est de procurer du modelé au personnage et à aider à le séparer du fond.

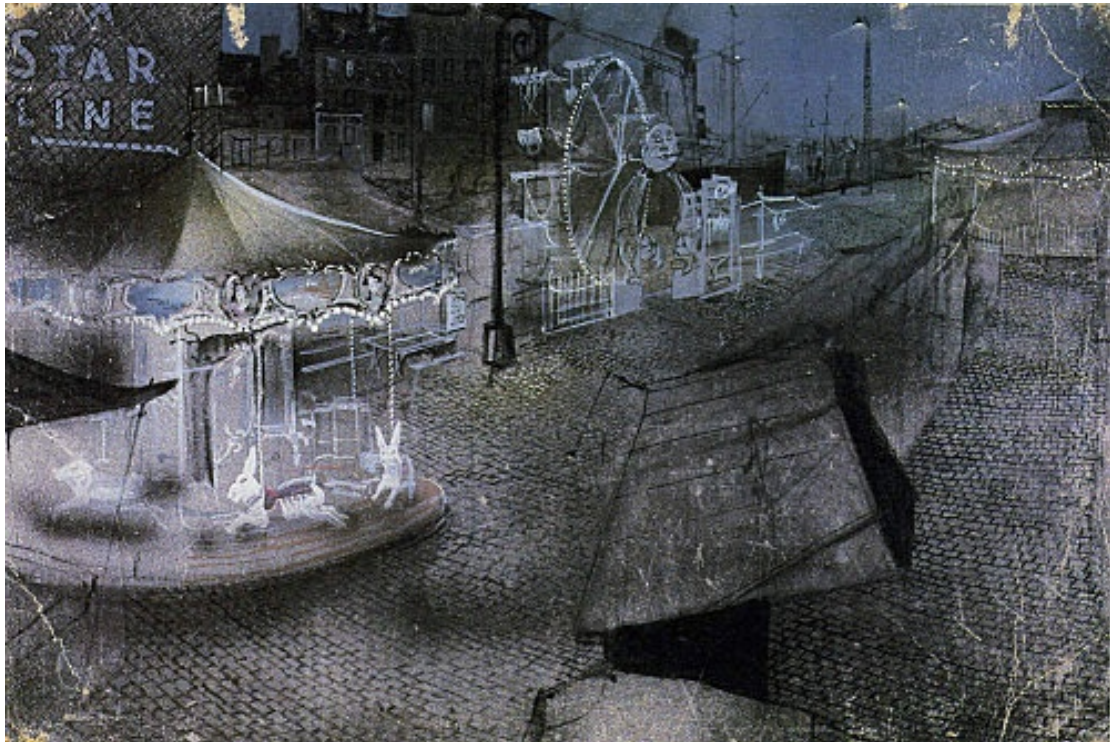
Pour *Le Quai des brumes* de Marcel Carné, ce plan large nocturne permet à la fois d'avoir un aperçu du travail d'Eugen Schufftan et de mettre en avant l'atmosphère lourde et brumeuse des films du « réalisme poétique » que nous avons évoqué jusque-là. Ce film concrétise en quelque sorte les aspirations du « réalisme poétique ». Réunissant Carné, Prévert, Schufftan et Trauner, sans oublier la musique de Maurice Jaubert, *Le Quai des brumes* est la quintessence du mouvement, son expression la plus évidente.



IMG. 33 : *Le Quai des brumes* (1938, Marcel Carné)

Ce plan conclut la séquence où Jean, Jean Gabin, et Nelly, Michèle Morgan, viennent de passer la soirée à la fête. Après le très célèbre « t'as de beaux yeux, tu sais ! », ils s'embrassent pour la première fois. Mais la suite de la soirée n'a rien de véritablement heureux, Jean corrige Lucien, Pierre Brasseur, qui lui en tiendra une rancœur fatale, et Nelly, désespérée de retourner chez Zabel, Michel Simon, évoque avec tristesse son amour sincère pour Jean qui n'ose pas vraiment s'engager et va bientôt partir. Placé à environ vingt minutes de la fin du film, il résume d'une certaine manière les enjeux de chacun des personnages. Voyons comment ce plan parvient visuellement à rendre compte de la situation.

Avant tout, voici la maquette du plan, dessinée par Alexandre Trauner. Celle-ci nous permettra de prendre davantage conscience de l'art de Schüfftan.



IMG. 34 : Maquette du plan dessinée par Trauner pour *Le Quai des brumes* (1938, M. Carné)

Entre le dessin et le plan tourné, finalement assez peu de différences, l'axe de la caméra et son angulation correspondent, seule la focale semble un peu plus longue dans le film. Les éléments principaux du décor sont presque les mêmes, notons toutefois l'ajout du lampadaire central et de la fermeture droite du cadre par une rangée de bâtiment. Concernant un aperçu général de la lumière, celle de la maquette est plutôt baignée dans une ambiance relativement claire et diffuse. La lumière des manèges permet de contraster un peu l'image grâce aux hautes lumières des petites ampoules. L'effet des réverbères est quasi inexistant.

La mise en lumière d'Eugen Schüfftan, ponctuée par des touches mettant en valeur tel ou tel élément du cadre afin de donner toute son expressivité émotionnelle à l'image, s'articule autour de deux idées principales évidemment en résonnance avec le « réalisme poétique » : une certaine vérité de la lumière et de l'ambiance.. En comparaison avec le dessin de Trauner, le premier élément frappant est la présence

beaucoup plus importante de zones d'ombres ; les manèges s'éteignent ou sont déjà éteints. Il y a là un évident parallèle avec la situation des personnages, accentué par le son : la corne de brume d'un bateau qui s'éloigne, comme un nouvel appel pour le départ, l'oubli du passé. D'ailleurs, Jean et Nelly sont présents dans le plan à l'endroit baigné de lumière. Assis à la table, Jean tient Nelly dans ses bras. Ils sont véritablement minuscules dans le cadre, pratiquement absorbés par le brouillard.

La brume, essentielle dans le « réalisme poétique », est rendue visible surtout derrière le manège de gauche grâce à un projecteur en contre mais aussi par le niveau lumineux général sans doute obtenu par des sources assez faibles et diffuses suspendues au-dessus du décor. Il semblerait également qu'un voile de tulle, procédé très utilisé à l'époque, ait été mis pour renforcer l'effet de brume atmosphérique. Celui-ci semble installé derrière la construction triangulaire. En l'éclairant légèrement, celui-ci a tendance à diffuser ce qui se trouve derrière ayant le même effet qu'un filtre tramé dont l'opacité ne serait pas parfaite. Le climat s'alourdit inévitablement grâce à ce simple effet.

Schüfftan, peintre de formation, travaille beaucoup par taches de lumière sans chercher à justifier les sources, il compose la lumière de ses plans selon des principes de structurations du décor par la lumière : rendre compte de sa profondeur, et artistiques : il met en valeur certains objets suivant les enjeux de la scène, avec des projecteurs puissants et aux faisceaux étroits :

« Son apport dans le cinéma comme opérateur a été très important. Il n'avait pas peur de surexposer, il avait pris l'habitude d'envoyer une forte lumière sur les ventres des personnages, ce que je trouvais incompréhensible à l'époque, mais que j'apprécie beaucoup aujourd'hui.

Cela apportait une sorte de relief. (...)

À l'époque sa manière de procéder me choquait parce que je ne trouvais pas d'explications. D'ailleurs son éclairage n'était pas du tout logique. Moi qui sortais de l'école Stradling, où tout était plus ou moins motivé, cela me paraissait bizarre. »¹⁰⁸

En dépit de l'illogisme de la lumière, le cas du projecteur en bas à droite de l'image qui frappe les pavés et le bas de l'échelle en est une preuve, Schüfftan semble courber la nature de la lumière à ses désirs, ce qui ne rend pas l'image complètement fausse. Par exemple, la « puissance » des lampadaires, suivant l'endroit où ils sont disposés, et ce qu'ils sont censés éclairer, varie suivant les besoins du chef opérateur. L'effet de celui au premier plan est recréé par un projecteur, on voit assez clairement l'ombre du lampadaire sur le sol, ce qui est invraisemblable, dont la puissance n'est pas très importante et dont le faisceau est cantonné à une portion relativement étroite. En revanche celui positionné derrière le manège, et qui est la source naturelle pouvant éclairer Jean et Nelly est autrement plus puissant, décomposé en plusieurs faisceaux et pourtant tout aussi injustifié dans le sens où les projecteurs sont placés à gauche du réverbère. Ce qui semble prédominer c'est l'idée générale de la lumière. Peu importe la puissance ou la surface que ces sources devraient éclairer réellement, l'œil s'en accommode. C'est le concept accroché aux enjeux narratifs qui compte. Quant au projecteur en bas à gauche il nous apparaît comme la touche qu'un peintre vient ajouter pour achever son travail et sans laquelle l'œuvre serait incomplète.

Les deux personnages bien que dans un îlot de bonheur et de lumière sont envahis par la brume et la noirceur du monde qui les entoure.

On retrouve Curt Courant à la lumière de *Le Jour se lève* (1939) mis en scène par Marcel Carné.

¹⁰⁸ Christian, GILLES, « Michel Kelber », in *Les directeurs de la photo et leur image*, op. cit., p. 97

Il s'agit ici d'un intérieur nuit également réalisé en studio ; la chambre de François. Rappelons ici que pour davantage d'authenticité Carné avait imposé que le décor de la chambre soit fermé par ses quatre côtés. Si Curt Courant n'est pas mentionné au générique, c'est parce que celui-ci est d'origine juive. Il en est de même pour Trauner qui réalisa les décors.

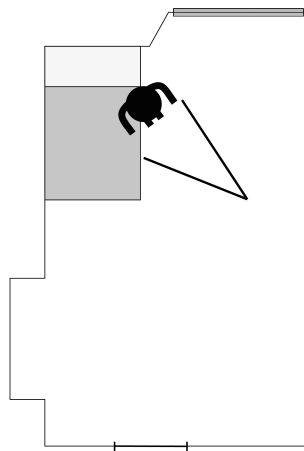


IMG. 35 : *Le Jour se lève* (1939, Marcel Carné)

Cette image termine un travelling arrière dont le cadre de départ était un gros plan sur le visage de Gabin. Ce travelling vient signaler le retour au présent. Le film construit par une série de « flaschbacks » alterne entre l'attente nocturne de Jean dans son appartement alors qu'il est entouré par la police et les séquences qui le ramènent à ses souvenirs. Le plan monté à la moitié du film environ nous permet de retrouver François après l'évocation de ses premiers souvenirs : la rencontre avec Françoise, Jacqueline Laurent, dont il tombe immédiatement sous le charme et celle avec M. Valentin, Jules Berry, et Clara, Arletty. Mais la conduite de

Françoise le déboussole, la séquence suivant la scène dont nous étudions le premier plan, le montre en couple avec Clara.

À ce moment, la lumière de l'appartement dans lequel vit François est totalement éteinte. L'autre source, une lampe de chevet, a été détruite par les coups de feu. En théorie donc, la pièce n'est éclairée que par la lumière provenant de l'extérieur. Afin de mieux saisir les choix de Courant, le schéma suivant correspond à un plan au sol de ce que nous étudions.



IMG. 36 : Plan au sol de l'image étudiée dans *Le Jour se lève*

Courant ici ne peut donc en aucun cas respecter la direction de la lumière naturelle : il ne pourrait y avoir « au mieux » qu'un latéral venant de la droite si on respectait un naturalisme absolu. Pourtant Courant parvient à nous donner la sensation d'une authenticité de la lumière surtout en ce qui concerne le décor. Pour jouer la nuit : les contrastes de l'image sont forts et les ombres denses. L'opérateur reprend des angles de faisceaux pouvant laisser croire à une lumière provenant de l'extérieur. Ainsi la lumière sur le mur droit rappelle l'effet d'un réverbère de la rue : c'est à dire venant d'en bas et dessinant sur le mur des ombres marquées. Le dessin même de ces ombres correspond à la

rambarde réelle de la fenêtre comme le suggère le photogramme suivant provenant de la même séquence.



IMG. 37 : Ombres de la rambarde identique défiant tout effet naturel

Le projecteur sur le mur de gauche, plus doux, dessine une forme correspondant habituellement au soleil passant à travers une fenêtre, ou ici à la lune. Mais l'une des fonctions de cette clarté est aussi de séparer la chemise sombre d'un fond qui devrait l'être également. On peut d'ailleurs remarquer l'absence de contre sur ce plan, la profondeur étant justement indiquée par les alternances de zones claires et sombres. Cette lumière conscrée au décor uniquement, permet de recréer une atmosphère pseudo-réaliste dans laquelle évolue François.

La transcendance du réel et porteuse de sens étant davantage signifiée par la lumière qui éclaire le comédien. Celle-ci est « très simple » et se limite à deux tâches : une sur les yeux et l'autre sur le torse. La première concentre notre attention sur l'aspect mémoriel du film. C'est en quelque sorte François qui conduit la narration. Ce plan marque la sortie de la rêverie : quelque chose qui se situe entre les yeux et le cerveau. Le second point lumineux est accompagné par le son : les roulements d'un tambour dont le rythme évoque à la fois les battements du cœur et ceux d'une mise à mort. La cigarette qu'il allume participe également à interpréter ce plan de cette manière. La lumière frappe le cœur de François qui est au centre du drame. C'est lui qui conditionne toute l'histoire par ses élans et qui conduit le personnage au meurtre.

Ce nouvel exemple met lui aussi en évidence les pratiques des opérateurs ayant donné au « réalisme poétique » son style, son esthétique. Un rapprochement entre un environnement apparemment authentique, ou du moins, s'appuyant sur des effets lumineux proches du réel auquel s'adjoint une lumière spécifiquement construite pour les personnages et qui contient l'essentiel du sens. La poésie émergeant de cet ensemble par les rythmes de la lumière.

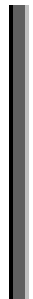
Nous avons désormais un aperçu global de l'image du « réalisme poétique ». En analysant les techniques et le matériel disponible, nous pouvons encore plus apprécier le travail des chefs opérateurs pour atteindre la lumière qu'exigeaient les réalisateurs en fonction de chaque scénario. L'esthétique du « réalisme poétique » est comme souvent au cinéma un mélange de réflexion artistique secondée par des avancées technologiques.

« Sans les avancées dans les techniques du décor que le Russe Lazare Meerson (1900-1938) apportera au cinéma français dès 1925 (par exemple, l'emploi du fer, du verre, du ciment et les grandes toiles peintes), le « réalisme poétique » des films de Carné, qui repose sur de nouvelles exigences de détail et d'authenticité, aurait été impossible »¹⁰⁹

De la même façon en ce qui concerne la cinématographie, sans la pellicule panchromatique ou l'apparition du Fresnel, nous n'aurions pas les mêmes films. Un film comme *The Artist* (2011) de Michel Hazanavicius, contrairement à ce que certains ont pu dire, n'a pas une image proche de celle des années quarante-cinquante et encore moins celle des années vingt, déjà parce que les outils ont profondément changé.

¹⁰⁹ Edward Baron, TURK, *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français : 1929 – 1945*, op. cit., p. 32

CONCLUSION



1945, la guerre sur le continent européen est terminée. Après les millions de morts de la Première Guerre Mondiale, l'être humain se retrouve confronté à une nouvelle atrocité ; les meurtres massifs de millions de personnes, l'assassinat à échelle industriel. Passons les préoccupations politiques puisque ce n'est pas le sujet ici, et tentons de mettre en évidence la réaction du cinéma français de l'après-guerre, et notamment des tenants du « réalisme poétique ».

En Europe, et notamment en Italie, de nouveaux sujets intéressent les cinéastes, la manière de filmer évolue. Le « réalisme poétique » proposait des personnages issus d'un milieu social difficile mais cela n'avait pas vraiment d'importance en dehors de l'univers et de l'atmosphère qu'ils permettaient de transcrire à l'écran. Le « néo-réalisme » italien s'intéresse profondément à l'homme, à sa condition. C'est un cinéma qui veut se rapprocher des gens « véritables ». Finit les studios, de toute manière les conditions sont telles qu'il est impossible de faire un film dans ce type d'infrastructure. Les cinéastes, Rossellini en tête, sortent dans les rues et racontent la vie de ceux qui les entourent. *Rome ville ouverte* (*Roma città aperta*, 1945, Roberto Rossellini) est une révolution. Certains voient dans les films français semi-documentaires du début des années trente, les prémisses de ce cinéma. *Nogent, Eldorado du dimanche*, premier film de Marcel Carné et réalisé en 1929 est l'un d'eux. Celui-ci s'opposa à ce jugement :

« Carné s'inscrira en faux contre les historiens du cinéma qui font de *Nogent* une étape importante. Parce que tourné en extérieurs avec un « casting » amateur, *Nogent* sera souvent perçu comme le précurseur du néo-réalisme italien. Carné préférera y voir plutôt un film simple, sentimental dont la seule prétention était d'évoquer l'atmosphère nostalgique de ces dimanches au bord de l'eau. »¹¹⁰

¹¹⁰ Edward Baron, TURK, *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français : 1929 – 1945*, op. cit., p. 26

Nous retrouvons cette clef du travail de Carné, et du « réalisme poétique » en général, qui fait de l'atmosphère l'élément central de ce mouvement. Dans une certaine mesure, un film comme *Toni* (1935), de Jean Renoir se rapproche davantage des considérations qui préoccupent les cinéastes italiens au sortir de la guerre.

En France, les films qui sortent sur les écrans poursuivent l'esthétique des meilleurs films des années trente et de l'occupation avec par exemple *La Belle et la Bête* (1946) de Jean Cocteau, ou *Les Portes de la nuit* de Marcel Carné. Le cinéma français et ses représentants semblent incapables de se réinventer. En voyant aujourd'hui *Les Portes de la nuit*, on sent que quelque chose ne fonctionne plus comme dans les films précédents. Comme si, la poésie qui était le moyen d'échapper à la lourdeur des drames du « réalisme poétique » n'existait plus dans ce monde de l'après-guerre. Mais déjà certains proposent une autre vision, ou une autre direction : Clouzot qui a réalisé deux films pendant la Guerre, s'est déjà séparé du « réalisme poétique » avec des films durs et cyniques : *L'assassin habite au 21* (1942), et surtout *Le Corbeau* (1943), Renoir surtout avec *La Règle du Jeu* abandonne ce qu'il avait approché avec *La Bête humaine* pour revenir vers un cinéma plus « social », enfin « Pour ne pas devenir discutable ou inadmissible pendant l'occupation, le naturalisme d'avant-guerre devait se transformer ; Jacques Becker et surtout Jean Grémillon le comprirent et donnèrent une orientation nouvelle au réalisme poétique »¹¹¹ avec par exemple : *Lumière d'Été* (1943) ou *Le Ciel est à vous* (1944), qui ne se contentent pas de filmer un univers mais également de l'interroger. De « nouveaux » cinéastes débutent leur carrière : Bresson, créateur dont chaque film s'éloigne un peu plus de l'esthétique du « réalisme poétique » pour aller vers un cinéma hautement personnel ; Jacques Tati cinéaste associant comique et poésie dans un style également singulier ; René Clément qui, après

¹¹¹ Georges, SADOUL, *Histoire du cinéma mondial*, op. cit., p. 291

plusieurs courts métrages documentaires, propose un cinéma trait d'union entre fiction et documentaire, il questionne le « réalisme poétique » avec par exemple, *Au-delà des grilles* (1949) ; Melville nouvel indépendant du cinéma après Pagnol ; et enfin Autant-Lara dont les films poursuivent au plus près la voie du « réalisme poétique », devenant ainsi le meilleur du « cinéma de papa ».

Le cinéma français navigue jusqu'aux années soixante entre ces différents réalisateurs dans ses meilleures productions. La grande majorité des films n'étant que ressassement de l'esthétique qui avait tant réussi au cinéma français mais qui n'apporte alors plus rien de nouveau.

« En 1948, Antonioni juge la séquence du carnaval comme l'un des passages les plus étonnants que le cinéma ait produit à ce jour. » Il le voit comme « probablement le chant du cygne du cinéma en noir et blanc. » »¹¹²

Avec les années soixante, le cinéma prend une nouvelle direction avec la Nouvelle Vague. Ce mouvement qui trouve des échos dans toute l'Europe, propose de suivre le chemin tracé par les néo-réalistes Italiens en décors naturels. On notera toutefois qu'en « 1952 déjà 43% des films sont tournés en studio, pour 41 % en extérieur et 6% à l'étranger. »¹¹³ Ils refusent le tournage en studio, d'abord pour des considérations économiques, qui se modifient en principes esthétiques.

« (...) les premiers films de Chabrol, Truffaut, Godard et des autres étaient des productions de nécessités peu coûteuses dont on ne pouvait casser les prix qu'en sacrifiant le poste le plus lourd, celui du studio qui en 1958 représentait à lui seul 18,72% des budgets en moyenne »¹¹⁴

¹¹² Edward Baron, TURK, *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français : 1929 – 1945*, op. cit., p. 258

¹¹³ Pierre, BILLARD, *L'Age Classique du Cinéma français, Du cinéma parlant à la nouvelle vague*, op. cit., p. 509

¹¹⁴ Jean-Pierre, BERTHOMÉ, « France : retour au studios », in *Positif* n°329-330, juillet-août 1989, p. 32

Il faut tourner dans la rue, faisant en quelque sorte la boucle avec le texte de Carné ancien de presque trente ans : « Quand le cinéma descendra-t-il dans la rue ? » Mais cette fois, il le fait vraiment, profitant des nouvelles sensibilités de pellicules et des caméras plus maniables, notamment le Caméflex de chez Éclair. Rejetant en bloc ce qu'ils appellent le « cinéma de papa » et ce qui l'a précédé : le « réalisme poétique » avec en tête Marcel Carné. Truffaut écrit à son sujet : « Marcel Carné est un pur technicien (...) et pendant des années on nous a offert des films de Jacques Prévert *mis en images* par Marcel Carné. »¹¹⁵, ils dénoncent un cinéma qu'ils jugent dominé par les scénaristes et souhaitent se mettre au cœur de leurs films. Le réalisateur devenant auteur et non plus celui qui traduit en images un texte qui ne lui appartient pas. Leur agressivité est telle que le réalisme poétique et ses réalisateurs tombent pour longtemps dans l'oubli. Le retour en France des archives de Marcel Carné à la Cinémathèque Française a permis de faire redécouvrir au grand public des œuvres comme *Les Enfants du paradis*, *Le Quai des brumes*, *Le Jour se lève* qui ont tous profité d'une restauration et ressortie récente.

Le cinéma du « réalisme poétique » semble avoir complètement disparu avec ses auteurs les plus significatifs, renversé par la Nouvelle Vague. Quel rôle ont pu jouer les techniciens, qui pour la plupart ont continué leur carrière, dans la transmission de l'esthétique du mouvement ? Les nombreux opérateurs qui ont participé au « réalisme poétique » : Kruger, Schüfftan, Courant, Hubert, Kelber, Agostini, Page... ainsi que les grands décorateurs Trauner ou Douy ont forcément transmis une partie de leur savoir et donc des techniques qui ont rendu possibles l'atmosphère des films du « réalisme poétique ».

¹¹⁵ Edward Baron, TURK, *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français : 1929 – 1945*, op. cit., p. 297

La structure hiérarchique du cinéma entourant les chefs de postes d'un ensemble d'assistants permet de conserver une certaine continuité entre les différentes générations. À cela s'ajoute parfois le succès d'une esthétique dont les découvertes nourrissent l'ensemble du cinéma mondial. Ce fut le cas par exemple du travail de Meerson sur les films de René Clair, dont la blancheur et la transparence furent reprises à l'extrême par la M.G.M.¹¹⁶ Trauner eut une carrière qui dépassa largement le cadre du cinéma français. Pourtant, sa méthode de travail et son goût, même s'il s'adapte toujours au film sur lequel il travaille, possède forcément quelques points communs avec ce qu'il fit au moment de son expérience sur le « réalisme poétique ».

« (...) un aspect essentiel de son travail hérité de Meerson et confirmé tout au long d'une carrière qui comprend des films aussi différents que *L'Appartement* (*La Garçonnière* sic) (1960) de Billy Wilder, *Don Giovanni* (1979) de Losey et *Autour de minuit* (1985) de Tavernier : toujours commencer par un projet en se documentant à fond sur le sujet à dépeindre. Pourtant les décors de *Drôle de drame*, y compris celui de Limehouse, montrent que Trauner préfère l'atmosphère à la vraisemblance. Après avoir rassemblé nombre de documents, Trauner ne retient que

ceux qui le touchent par leur aspect insolite, frisant le surréalisme, [et] opère une sélection qui va lui permettre à l'aide de ses propres souvenirs de composer des décors très personnels. (...) c'est cette transposition, cette sublimation de la réalité qui caractérise les meilleurs décors d'Alexandre Trauner. »¹¹⁷

Trauner lui-même reconnaît que son travail possède quelques réminiscences, comme c'est le cas dans l'entretien qu'il donne en 1979 et

¹¹⁶ Michel, CIMENT, Isabelle, JORDAN, « Entretien avec Alexandre Trauner (1) », op. cit., p. 11

¹¹⁷ Edward Baron, TURK, *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français : 1929 – 1945*, op. cit., p. 87

pendant lequel il évoque l'évolution entre les différents appartements de *M. Klein* (*Mr. Klein*, 1979) dans le film de Joseph Losey.

« Dans son appartement de la fin, un vide s'est créé, avec pour moi un certain rapport avec ce que je dessinais dans *Le Jour se lève* pour la chambre de Gabin où le problème, c'était le vide qui se créait. »¹¹⁸

On retrouve cette même transmission des savoirs avec les opérateurs. Ainsi, Alekan fut, au cours de sa carrière d'assistant-opérateur, au contact de Burel, Toporkoff, Courant, Schüfftan, Kelber, Matras... Sa lumière, qu'il mit au service de réalisateurs jusqu'aux années quatre-vingt-dix, est sans doute celle qui a le mieux poursuivi une certaine tradition « classique » de la lumière. Kelber avait, lui, été formé notamment au contact de Stradling. On a peu traité jusqu'ici de Stradling qui fut l'opérateur principal des studios Paramount quand ceux-ci vinrent s'installer en France au début du parlant. Il collabora à de nombreux films français, entre autres *Le Grand Jeu* (1934) et *La Kermesse héroïque* (1935) de Feyder, *Drôle de drame* (1937) de Carné. Mais sa contribution marqua aussi les esprits et apporta une certaine vision de la cinématographie :

« Cette école américaine avait été innovée par un opérateur très célèbre aux États-Unis, Lee Garmes, un spécialiste de l'emploi de la lumière dirigée (...).

C'était une nouveauté, puisque chaque élément était ponctué par un projecteur. (...)

Avec Stradling, chaque lumière avait une direction précise, il ne fallait pas qu'elles se mélangent.

Cette « innovation » venait des studios Paramount, installé en France au début du parlant (...).

Stradling a eu d'autres élèves que moi (Michel Kelber) : Marcel Grignon, Louis Page, Roger Hubert, Robert Lefebvre. »¹¹⁹

¹¹⁸ Michel, CIMENT, Isabelle, JORDAN, « Entretien avec Alexandre Trauner (1) », op. cit., p. 19

Lee Garmes fut l'un des grands opérateurs de Sternberg dont les films, on l'a évoqué, ont une image ayant des similitudes avec celle du « réalisme poétique ». Ainsi Louis Page, Michel Kelber et indirectement Henri Alekan, concentrèrent les enseignements d'un certain réalisme de la lumière ayant une origine plutôt américaine, avec l'expressionnisme lumineux d'un Schüfftan ou d'un Courant. Alekan eut à ses côtés un bon nombre d'assistants devenus à leur tour opérateurs : Pierre Lhomme par exemple. Ce dernier, comme un grand nombre des directeurs de la photographie de sa génération fait référence au grand opérateur américain Gregg Toland plutôt qu'à ceux évoluant en France à la même époque.

« (J'ai le souvenir) du cinéma d'avant-guerre, de Grémillon ou de Carné. Mais pour moi, il y avait d'abord Gregg Toland. Pour Orson Welles surtout, car on ne connaissait pas trop ces autres films. Quand j'ai vu *Citizen Kane* à sa sortie en France, après la libération, j'ai découvert un type de photo que je ne connaissais pas – différente de celle, dramatiques, des films français. »¹²⁰

Les années soixante et soixante-dix sont plus connues pour leurs images construites avec des sources plus diffuses. Les opérateurs ayant développé cette technique étant notamment Coutard et Almendros. Mais les années quatre-vingt marquent un rapprochement avec un certain classicisme, un retour vers les studios et vers des lumières plus directionnelles. Cependant peu des chefs opérateurs ayant œuvré à cette époque parlent de la lumière du « réalisme poétique » autrement que comme celle de films témoignant d'une grande maîtrise technique. On ne pourrait donc parler d'un retour ou d'un héritage direct, mais plutôt d'un regard intéressé jeté vers un cinéma déjà trop ancien dans ses réalisations esthétiques. Le nombre de films alors tournés en noir et blanc est minime, la couleur n'est plus tellement un choix mais une obligation économique. Et parmi les rares films encore tournés en couleur, certains

¹¹⁹ Christian, GILLES, « Michel Kelber », in *Les Directeurs de la photo et leur image*, op. cit., p. 97

¹²⁰ Michel, CIMENT, Yann, TOBIN, « Entretien Pierre Lhomme, Melville est sorti d'une Camaro blanche », rubrique « Chefs opérateurs d'hier et d'aujourd'hui », in *Positif* n°471, mai 2000, p. 121

le sont par un maître du médium : Henri Alekan, notamment dans son travail avec Win Wenders.

Un cas un peu particulier est celui de Tavernier qui n'a pas hésité à s'entourer de certains des collaborateurs de Carné comme Trauner pour *Coup de Torchons* (1981) et *Autour de minuit* (*'Round Midnight*, 1986) ou bien avec le scénariste Jean Aurenche, déjà adaptateur en 1938 d'*Hôtel du Nord*, et Pierre Bost, tous deux connus pour leurs multiples travaux avec Claude Autant-Lara. Mais que reste-t-il du « réalisme poétique » et de son esthétique dans ces films ?

Et aujourd'hui, retrouve-t-on dans les films au cinéma un petit quelque chose qui nous rapproche du « réalisme poétique » ? Il semble bien difficile de trouver un réalisateur ou un cinéaste qui se réclamerait de ce courant. Bien sûr il serait ridicule de vouloir retrouver des films du « réalisme poétique » puisqu'aujourd'hui tout a changé et que « tout art est l'expression de la situation spirituelle de son temps »¹²¹. Le « réalisme poétique » répondait au désœuvrement des populations européennes et surtout de la population française des années trente puis quarante. Essayons tout de même de trouver quelques échos, de déterminer des pistes qui seraient à approfondir dans de futurs travaux. Le cinéma du « réalisme poétique » était celui de l'atmosphère. Les films de genre sont sans doute ceux qui poursuivent encore aujourd'hui ce goût pour un univers auquel parfois se subordonne la narration. Par exemple *Drive* (2011) de Nicolas Winding Refn, met en scène un homme dans un univers qui se transforme avec lui : la scène de l'ascenseur en étant un peu le paroxysme. On retrouve un peu dans ces modifications le brouillard présent dans l'esprit de Jean dans *Le Quai des brumes*.

¹²¹ Nikolaus, HARNONCOURT, *Le Discours musical, pour une nouvelle conception de la musique*, trad. Dennis, Collins, Paris, Gallimard, Coll. : tel, 1984, p. 206

Melancholia (2011, Lars von Trier), peut-il être considéré comme un film dans la lignée du « réalisme poétique » ? Sur certains points, cela nous paraît envisageable : la présence d'une atmosphère étouffante qui écrase littéralement les personnages en est un premier élément. Autre point la poésie, portée par le personnage de Kristen Dunst, et qui lui permet finalement de s'échapper du réel et finalement de l'accepter en prenant du recul, comme les spectacles de mimes le faisaient pour Baptiste Debureau, interprété par Jean-Louis Barrault, dans *Les Enfants du paradis* (1945, Marcel Carné). Jean-Pierre Jeunet, dans *Le fabuleux Destin d'Amélie Poulain* (2001) en particulier le Paris des « petites gens ». Un Paris rendu avec poésie à travers le regard d'une personne assez seule : Amélie. En cela il reste assez proche de ce qui nous a servi à définir le « réalisme poétique ». Mais l'optimisme puissant de ce personnage l'écarte d'un pur « réalisme poétique ». Il s'agirait davantage d'une adaptation, la reprise d'un intérêt pour le Paris populaire.

Voilà quelques exemples, mais nous pensons malgré tout que le cinéma actuel demeure assez éloigné de la poésie de Prévert. Une poésie de la rue, dont la légèreté entre en contradiction avec le drame d'un homme perdu.

BIBLIOGRAPHIE

RÉFÉRENCES GÉNÉRALES :

Ouvrages :

CLÉMENT, Élisabeth, DEMONQUE, Chantal, HANSEN-LØVE, Laurence, KAHN, Pierre, *La Philosophie de A à Z*, Paris, Hatier, 2000, pp. 479

MERLET, Philipe (dir.), *Le Grand Larousse Illustré : Dictionnaire encyclopédique en 3 volumes et 1 CD-ROM, Vol III*, Paris, Larousse, 2005, pp. 1830-2763

Source internet :

PEYRE, Henri, ZEINER, Henri, « Romantisme », in *Encyclopædia Universalis [en ligne]*, consulté le 4 mars 2015.

URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/romantisme/>

HISTOIRE DU CINÉMA :

Ouvrages :

Collège d'Histoire de l'Art Cinématographique, *Conférences du Collège d'Histoire de l'Art Cinématographique, Vol. 7, Le Naturalisme au cinéma*, Paris, Cinémathèque Française, 1994, pp. 188

MITRY, Jean, *Histoire du cinéma : Art et Industrie T.II*, Paris, Éditions Universitaires Jean-Pierre Delarge, 1969, pp. 520

MITRY, Jean, *Histoire du cinéma : Art et Industrie T.IV*, Paris, Éditions Universitaires Jean-Pierre Delarge, 1980, pp. 735

SADOUL, Georges, *Histoire du cinéma mondial*, Paris, Flammarion, 1979, pp. 729

Article :

TRUFFAUT, François, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du Cinéma*, n°31 janvier 1954, pp. 15-29

LE « RÉALISME POÉTIQUE » :

Ouvrages :

AUROUET (dir.), Carole, *Jacques Prévert, qui êtes aux cieux*, Coll. : *CinémAction* n°98, Condé-sur-Noireau, éditions Corlet-Télérama, 2001, pp. 175

BILLARD, Pierre, *L'Age Classique du Cinéma français, Du cinéma parlant à la nouvelle vague*, Paris, Flammarion, 1995, pp. 725

GUISLAIN, Pierre, *La Règle du jeu Jean Renoir*, Paris, Hatier, coll. Image par image, 1990, pp. 191

TURK, Edward Baron, *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français : 1929 – 1945*, Paris, L'Harmattan, 2002, trad. : Noël BURCH, pp.326

Entretiens :

CIMENT, Michel, « Entretien avec Jean Renoir (sur la bête humaine) », in *Positif* n°173, septembre 1975, pp. 15-21

CIMENT, Michel, TOBIN, Yann, « Entretien Pierre Lhomme, Melville est sorti d'une Camaro blanche », rubrique « Chefs opérateurs d'hier et d'aujourd'hui », in *Positif* n°471, mai 2000, p. 120-127

Articles :

CARNÉ, Marcel, « La Caméra, personnage du drame », in *Cinémagazine* n°28, 12 juillet 1929, pp. 48-49

CARNÉ, Marcel, « Comment on réalise un film parlant français », in *Cinémagazine* n°7, juillet 1930, pp. 15-18

CARNÉ, Marcel, « *Scarface* », rubrique « Les films du mois », in *Cinémagazine* n°10, octobre 1932, p. 63

CARNÉ, Marcel, « Quand le cinéma descendra-t-il dans la rue ? », in *Cinémagazine* n°11, novembre 1933, pp. 12-14

CARNÉ, Marcel, « Quand le milieu cinématographique se mêle au « mitant » tout court », in *Cinémagazine* n°7, 31 mai 1934, pp. 15-16

COHEN, Georges, « La Rue sans nom », rubrique « Les Films du mois », in *Cinémagazine* n°2, février 1934, pp. 50

GERMAIN, José, « Vers l'avenir », in *Cinémagazine* n°3, mars 1932, pp. 25-26

Marquis de SAINT-JEAN, « Pour l'avenir du Film français », rubrique « Nos lecteurs nous écrivent », in *Cinémagazine* n°10, mars 1929, p. 411

PARIS, Gaston, « Les études d'atmosphère », in *Cinémagazine* n°28, 12 juillet 1929, pp. 50

Source internet et notice :

ANONYME, Notice "Super-Parvo", 1932, pp. 23, consulté le 12/05/2015, *Cinématographes*, URL : <http://cinematographes.free.fr/debrie-superparvo-notice.html>

BLOT-WELLENS, Camille, « *Restauration du Quai des brumes* », consulté le 12/05/2015, *La Cinémathèque Française*, URL : <http://www.cinematheque.fr/fr/musee-collections/actualite-collections/restauration-numerisatio/restauration-quai-brumes.html>

AUTOUR DE LA POÉSIE :

Ouvrage :

MAUROIS, André, « La poésie du cinéma », in *L'art cinématographique III*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1927, pp. 1-39

Lettres et critiques :

RIMBAUD, Arthur, *À Paul Demeny, Lettre du 15 mai 1871*, consulté le 11/01/15 sur *Arthur Rimbaud, le poète*, http://abardel.free.fr/tout_rimbaud/lettres_1871.htm

BAUDELAIRE, Charles, *Salon de 1859*, édition numérique, collection : Litteratura.com, p. 16

L'IMAGE ET SA TECHNIQUE :

Ouvrages :

ALEKAN, Henri, *Des Lumières et des ombres*, Paris, Le Sycomore, Centre National des Lettres, La cinémathèque Française, 1984, pp. 301

ALMENDROS, Nestor, *Un Homme à la caméra*, Paris, Hatier, 1991, pp. 205

ENTICKNAP, Leo, *Moving Image Technology from zoetrope to digital*, Londres, Wallflower Press, 2005, pp. 280

FIELDING, Raymond, *A Technological History of Motion Pictures and Television: An Anthology from the Pages of the Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers*, Oakland CA, University of California, 1967, pp. 255

GILLES, Christian, *Les Directeurs de la photo et leur image*, Paris, Éditions Dujarric, 1989, pp. 256

HIRSCHFELD ASC, Gerald, *Image Control Motion Picture and Video Camera Filters and Lab Techniques*, Hollywood CA, A.S.C. Press, 2^e édition, 2005, pp. 136

JOHN, Alton, *Painting with Light*, Berkeley CA, University of California Press, 1995, pp. 191

MAILLET, Jean-Claude, *Filtres et Diffuseurs*, Paris, ed. Thélème, 1976, pp. 158

REVAULT D'ALLONNES, Fabrice, *La Lumière au cinéma*, Paris, ed. Cahiers du cinéma, collection essais, 1991, pp. 205

SALT, Barry, *Film style & Technology : History & Analysis*, Londres, Starwood, 2^e édition, 1983, pp. 351

VAN DAMME, Charlie, CLOQUET, Ève, *Lumière actrice*, Paris, FEMIS, 1987, pp. 155

Entretiens :

CARRÈRE, Emmanuel, « Entretien avec Henri Alekan », in *Positif* n°286, décembre 1984, pp. 23-26

Articles :

FRONVAL, Georges, « J'aborde le film en couleur avec confiance, déclare Josseline Gaël », in *Cinémagazine* n°12, 21 mars 1935, p. 4

Source internet :

SALOMON, Marc, sur le forum de l'AFC rubrique « Forum Caméra – Objectifs, publié le 20/08/2009, consulté le 12/05/2015, URL : <http://www.afcinema.com/Forum-Camera-Objectifs.html?lang=fr>

LE DÉCOR :

Ouvrages :

BARSACQ, Léon, *Le Décor de film*, Paris, Henri Veyrier 1985, pp. 271

DOUY, Max et Jacques, *Décors de cinéma, les studios français de Méliès à nos jours*, Paris, ed. du collectionneur, 1993, pp. 335

Entretiens :

BERTHOMÉ, Jean-Pierre, « Entretien avec Max Douy », in *Positif* n°244-245, juillet-août 1981, pp. 2-12

BERTHOMÉ, Jean-Pierre, « Entretien avec Max Douy (2) », in *Positif* n°246, septembre 1981, pp. 22-33

CIMENT, Michel, JORDAN, Isabelle, « Entretien avec Alexandre Trauner (1) », *Positif* n°223, octobre 1979, pp. 4-19

Articles :

BERTHOMÉ, Jean-Pierre, « France : retour aux studios », in *Positif* n°329-330, juillet-août 1989, pp. 34

ESSAIS DIVERS :

BARTHES, Roland, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, pp. 192

HARNONCOURT, Nikolaus, *Le Discours musical, pour une nouvelle conception de la musique*, trad. Dennis, Collins, Paris, Gallimard, coll. tel, 1984, pp. 294

FILMOGRAPHIE

classée par année

WIENE, Robert, *Le Cabinet du Docteur Caligari* (*Das Cabinet Des Dr. Caligari*), Allemagne, 1920, 78 min, noir et blanc teinté, Chef opérateur : W. Hameister, Chef décorateur : H. Warm, W. Reimann, W. Röhrig

WEGENER, Paul, *Le Golem* (*Der Golem, wie er in die Welt kam*), Allemagne, 1920, 91 min, noir et blanc, Chefs opérateurs : K. Freund, G. Seeber, Chefs décorateurs : H. Poelzig

FEYDER, Jacques, *L'Atlantide*, France, 1921, 136 min, noir et blanc, Chefs opérateurs : V. Morin, A. Morin, G. Specht, Chef décorateur : M. Orazi

FLAHERTY, Robert J., *Nanook l'Esquimau* (*Nanook of the North*), États-Unis, 1922, 79 min, noir et blanc,

MURNAU, Friedrich Wilhelm, *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*), Allemagne, 1922, 81 min, noir et blanc, Chef opérateur : F.A. Wagner, Chef décorateur : A. Grau

GANCE, Abel, *La Roue*, France, 1923, 273 min, noir et blanc, Chefs opérateurs : L-H. Burel, M. Duverger, G. Brun, M. Bujard, Chef décorateur : R. Boudrioz

EPSTEIN, Jean, *Cœur fidèle*, France, 1923, 87 min, noir et blanc, Chefs opérateurs : L. Donnot, P. Guichard, H. Stuckert

MURNAU, Friedrich Wilhelm, *Le Dernier des hommes* (*Der Letzte Mann*), Allemagne, 1924, 101 min, noir et blanc, Chef opérateur : K. Freund, chef décorateur : E.G. Ulmer

Von STROHEIM, Erich, *Les Rapaces* (*Greed*), États-Unis, 1924, 140 min, noir et blanc, Chef opérateur : W. H. Daniels, B. F. Reynolds, Chef décorateur : E. Von Stroheim

LÉGER, Fernand, MURPHY, Dudley, *Le Ballet mécanique*, France, 1924, 11 min, noir et blanc

CLAIR, René, PICABIA, Francis, *Entr'acte*, France, 1924, 21 min, 1924

EINSENSTEIN, Sergueï Mikhaïlovich, *Le Cuirassé Potemkine* (*Bronenosets Potemkin*), URSS, 1925, 75 min, noir et blanc, Chef opérateur : E. Tissé, Chef décorateur : V. Rakhals

CAVALCANTI, Alberto, *Rien que les heures*, France, 1926, 42 min, noir et blanc

GANCE, Abel, *Napoléon*, France, 1927, 230min, noir et blanc, silencieux, Chefs opérateurs : L-H Burel, J. Kruger, J-L Mundviller, N. Torpokoff, Chef décorateur : A. Benois

LANG, Fritz, *Metropolis*, Allemagne, 1927, 153 min, noir et blanc, silencieux, Chefs opérateurs : K. Freund, G. Rittau, W. Ruttmann, Chefs décorateurs : O. Hunte, E. Kettelhut, K. Vollbrecht

RUTTMANN, Walter, *Berlin, symphonie d'une grande ville (Berlin : Die Sinfonie der Großstadt)*, Allemagne, 1927, 74 min, noir et blanc, silencieux

L'HERBIER, Marcel, *L'Argent*, France, 1928, 195min, noir et blanc, silencieux, Chef opérateur : J. Kruger, Chef décorateur : L. Meerson A. Barsacq

DRÉVILLE, Jean, *Autour de L'Argent*, France, 1928, 40 min, noir et blanc

RENOIR, Jean, *La Petite marchande d'allumettes*, France, 1928, 29min, noir et blanc, silencieux, Chef opérateur : J. Bachelet, Chef décorateur : E. Aaes

Von STERNBERG, Josef, *Les Damnés de l'océan (The Docks of New York)*, États-Unis, 1928, 76 min, noir et blanc, silencieux, Chef opérateur : H. Rosson, Chef décorateur : H. Dreier

CARNÉ, Marcel, *Nogent, Eldorado du dimanche*, France, 1929, 16 min, noir et blanc, silencieux

VERTOV, Dziga, *L'Homme à la caméra (Chelovek s kino-apparatom)*, URSS, 1929, 68 min, noir et blanc, silencieux, Chef opérateur : B. Kaufman

CLAIR, René, *Sous les toits de Paris*, France, 1930, 80 min, noir et blanc, parlant, Chef opérateur : G. Périnal, Chef décorateur : L. Meerson

CLAIR, René, *Le Million*, France, 1931, 81 min, noir et blanc, parlant, Chef opérateur : G. Périnal, Chef Décorateur : L. Meerson

CLAIR, René, *À nous la liberté*, France, 1931, 100 min, noir et blanc, Chef opérateur G. Périnal, Chef Décorateur : L. Meerson

FEYDER, Jacques, *Daybreak*, États-Unis, 1931, 85 min, noir et blanc, Chef opérateur : M. B. Gerstad, Chef décorateur : C. Gibbons

LANG, Fritz, *M. Le Maudit (M)*, Allemagne, 1931, 99 min, noir et blanc, parlant

RENOIR, Jean, *La Chienne*, France, 1931, 91 min, noir et blanc, parlant, Chef opérateur : T. Sparkhul, Chef décorateur : G. Scognamillo

HAWKS, Howard, *Scarface*, États-Unis, 1932, 93 min, noir et blanc, Chefs opérateurs : L. Garmes L. W. O'Connel

RENOIR, Jean, *Boudu sauvé des eaux*, France, 1932, 81 min, noir et blanc, Chefs opérateurs : G. Asselin, M. Lucien, Chefs décorateurs : J. Castanier, H. Laurent

VIGO, Jean, *Zéro de conduite*, France, 1933, 41 min, noir et blanc, Chef opérateur : B. Kaufman

CHENAL, Pierre, *La Rue sans nom*, France, 1934, 82 min, noir et blanc, Chef opérateur : J-L. Mundviller, Chef décorateur : R. Quignon

FEYDER, Jacques, *Le Grand jeu*, France, 1934, 120 min, noir et blanc, Chef opérateur : H. Stradling Sr., Chef décorateur : L. Meerson

DUVIVIER, Julien, *La Bandera*, France, 1935, 88 min, noir et blanc, Chef opérateur : J. Kruger, Chef décorateur : J. Krauss

FEYDER, Jacques, *La Kermesse héroïque*, France, 1935, 95 min, noir et blanc, Chef opérateur : H. Stradling Sr., Chef décorateur : L. Meerson

RENOIR, Jean, *Toni*, France, 1935, 85 min, noir et blanc, Chef opérateur : C. Renoir, Chef décorateur : L. Bourrely

DUVIVIER, Julien, *La Belle équipe*, France, 1936, 101 min, noir et blanc, Chefs opérateurs : M. Fossard, J. Kruger, Chef décorateur : J. Krauss

RENOIR, Jean, *Le Crime de monsieur Lange*, France, 1936, 77 min, noir et blanc, Chef opérateur : J. Bachelet

RENOIR, Jean, *Les Bas-fonds*, France 1936, 90 min, noir et blanc, Chef opérateur : F. Bourgasoff, Chef décorateur : E. Lourié, H. Laurent

RENOIR, Jean, *Partie de campagne*, France, 1936, 40 min, noir et blanc, Chef opérateur : C. Renoir, Chef décorateur : R. Gys

CARNÉ, Marcel, *Drôle de drame*, France, 1937, 105 min, noir et blanc, Chef opérateur : E. Schüfftan

DUVIVIER, Julien, *Un Carnet de bal*, France, 1937, 144 min, noir et blanc, Chefs opérateurs : P. Agostini, M. Kelber, P. Levent, Chef décorateur : J. Douarinou

DUVIVIER, Julien, *Pépé le Moko*, France, 1937, 94 min, noir et blanc, Chef opérateur : M. Fossard, J. Kruger, Chef décorateur : J. Krauss

GRÉMILLON, Jean, *Gueule d'Amour*, France, 1937, 94 min, noir et blanc, Chef opérateur G. Rittau

CARNÉ, Marcel, *Hôtel du Nord*, France, 1938, 83 min, noir et blanc, Chef opérateur : L. Née, A. Thirard, Chef décorateur : A. Trauner

CARNÉ, Marcel, *Le Quai des brumes*, France, 1938, 91 min, noir et blanc, Chef opérateur : E. Schüfftan, Chef décorateur : A. Trauner

GRÉMILLON, Jean, *L'Étrange Monsieur Victor*, France, 1938, 103 min, noir et blanc, Chef opérateur : W. Krien

RENOIR, Jean, *La Bête humaine*, France, 1938, 100 min, noir et blanc, Chef opérateur : C. Courant, Chef décorateur : E. Lourié

CARNÉ, Marcel, *Le jour se lève*, France, 1939, 93 min, noir et blanc, Chef opérateur : C. Courant, Chef Décorateur : A. Trauner

DUVIVIER, Julien, *La Fin du jour*, France, 1939, 108 min, noir et blanc, Chefs opérateurs : C. Matras, A. Thirard, A. Joffre, Chef décorateur : J. Krauss

FLEMING, Victor, *Autant en emporte le vent* (*Gone with the Wind*), États-Unis, 1939, 238 min, Technicolor, Chefs opérateurs : E. Haller, L. Garmes, Chef décorateur : W. C. Menzies

RENOIR, Jean, *La Règle du jeu*, France, 1939, 106 min, noir et blanc, Chef opérateur : J. Bachelet, Chef décorateur : E. Lourié

FORD, John, *Les Raisins de la colère* (*The Grapes of Wrath*), États-Unis, 1940, 129 min, noir et blanc, Chef opérateur : G. Toland, Chefs décorateurs : R. Day, M-L. Kirk

GRÉVILLE, Edmond T., *Menaces*, France, 1940, 85 min, noir et blanc

GRÉMILLON, Jean, *Remorques*, France, 1941, 91 min, noir et blanc, Chef opérateur : A. Thirard, Chef décorateur : A. Trauner

WELLES, Orson, *Citizen Kane*, États-Unis, 1941, 119 min, noir et blanc, Chef opérateur : G. Toland, Chef décorateur : V. N. Polglase

CARNÉ, Marcel, *Les Visiteurs du soir*, France, 1942, 115 min, noir et blanc, Chef opérateur : R. Hubert, Chef décorateur : A. Trauner

CLOUZOT, Henri-Georges, *L'Assassin habite au 21*, France, 1942, 84 min, noir et blanc, Chef opérateur : A. Thirard, Chef décorateur : A. Andrejew

CLOUZOT, Henri-Georges, *Le Corbeau*, France, 1943, 92 min, noir et blanc, Chef opérateur : N. Hayer, Chef décorateur : A. Andrejew

GRÉMILLON, Jean, *Lumière d'Été*, France, 1943, 112 min, noir et blanc, Chef opérateur : L. Page, Chef décorateur : A. Trauner

GRÉMILLON, Jean, *Le Ciel est à vous*, France, 1944, 105 min, noir et blanc, Chefs opérateurs : L. Page, R. Arrignon, Chef décorateur : M. Douy

CARNÉ, Marcel, *Les Enfants du paradis*, France, 1945, 190 min, noir et blanc, Chef opérateur : R. Hubert, Chef décorateur : A. trauner

ROSSELLINI, Roberto, *Rome ville ouverte (Roma città aperta)*, Italie, 1945, 100 min, noir et blanc, Chef opérateur : U. Arata, Chef décorateur : R. Megna

CARNÉ, Marcel, *Les Portes de la nuit*, France, 1946, 100 min, noir et blanc, Chef opérateur : P. Agostini, Chef décorateur : A. Trauner

COCTEAU, Jean, *La Belle et la Bête*, France, 1946, 93 min, noir et blanc, Chef opérateur : H. Alekan, Chefs décorateurs : C. Bérard, L. Carré

CLÉMENT, René, *Les Murs de Malpaga*, France-Italie, 1949, 89 min, noir et blanc, Chef opérateur : L. Page, Chefs décorateurs : P. Filippone, L. Gervasi

COCTEAU, Jean, *Orphée*, France, 1950, 95 min, noir et blanc, Chef opérateur : N. Hayer, Chef décorateur : J. d'Eaubonne

AUTANT-LARA, Claude, *La Traversée de Paris*, France, 1956, 80 min, noir et blanc, Chef opérateur : J. Natteau, Chef décorateur : M. Douy

LOSEY, Joseph, *M. Klein (Mr. Klein)*, France-Italie, 1979, 123 min, couleur, Chef opérateur : G. Fischer, Chef décorateur : A. trauner

TAVERNIER, Bertrand, *Coup de torchon*, France, 1981, 128 min, couleur, Chef opérateur : P-W Glenn, Chef décorateur : A. Trauner

WENDERS, Win, *L'État des choses (Der Stand der Dinge)*, Allemagne de l'ouest, 1982, 121 min, noir et blanc, Chefs opérateur : H. Alekan, F. Murphy

TAVERNIER, Bertrand, *Autour de minuit ('Round Midnight)*, États-Unis, 1986, 133 min, couleur, Chef opérateur : B. de Keyzer, Chef décorateur : A. Trauner

JEUNET, Jean-Pierre, *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*, France, 2001, 129 min, couleur, Chef opérateur : B. Delbonnel, Chef décorateur : A. Bonetto

HAZANAVICIUS, Michel, *The Artist*, France, 2011, 100 min, noir et blanc, Chef opérateur : G. Schiffman, Chefs décorateurs : L. Bennett, R. Gould

RFEN, Nicolas Winding, *Drive*, États-Unis, 2011, 103 min, couleur, Chef opérateur :
N. T. Sigel, Chef décorateur : C. Tandon

Von TRIER, Lars, *Melancholia*, Danemark, 2011, 130 min, couleur, Chef opérateur :
M. A. Claro, Chef décorateur : S. Grau

Table des illustrations

- IMG. 1 : Photogramme, *Partie de campagne*, 1936, Jean, RENOIR
- IMG. 2 : Photogramme, *Le Quai des brumes*, 1938, Marcel, CARNÉ
- IMG. 3 : Photogramme, *La Zone*, 1928, Georges, LACOMBE
- IMG. 4 : Photogramme, *Le Golem*, 1920, Paul, WEGENER
- IMG. 5 : Photogramme, *Nosferatu*, 1922, F. W., MURNAU
- IMG. 6 : Photogramme, *Les Damnés de l'océan*, 1928, Joseph, Von STERBERG
- IMG. 7 : Photogramme, *Remorques*, 1941, Jean, GRÉMILLON
- IMG. 8 : Photogramme, *À nous la liberté*, 1931, René, CLAIR
- IMG. 9 : Photogramme, *Pépé le Moko*, 1937, Julien, DUVIVIER
- IMG. 10 : Photogramme, *Le Quai des brumes*, 1938, Marcel, CARNÉ
- IMG. 11 : Photogramme, *Les Visiteurs du soir*, 1942, Marcel, CARNÉ
- IMG. 12 : Peinture, *David*, XVI^e siècle, Michelangelo Merisi da Caravaggio dit LE CARAVAGE, URL :
http://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CO5PC04LGM_Y&SMLS=1&RW=1401&RH=805
- IMG. 13 : Eau-forte, *Saint Jérôme en méditation*, XVII^e siècle, Rembrandt Harmenszoon van Rijn dit REMBRANDT, URL :
http://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CO5PC04LGV_J&SMLS=1&RW=1401&RH=805
- IMG. 14 : Photographie, « Maison à Montmartre », in *Paris vu par André Kertesz*, 1934, André, KERTESZ
- IMG. 15 : Photogramme, *Le jour se lève*, 1939, Marcel, CARNÉ
- IMG. 16 : Photographie, *La Villette, fille publique faisant le quart*, 1921, Eugène ATGET, URL : <http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/112442>
- IMG. 17 : Photogramme, *Les Portes de la nuit*, 1946, Marcel, CARNÉ

- IMG. 18 : Photogramme, *Le jour se lève*, 1939, Marcel, CARNÉ
- IMG. 19 : Photogramme, *La Petite marchande d'allumettes*, 1928, Jean, RENOIR
- IMG. 20 : Négatif, *Le Quai des brumes*, 1938, Marcel, CARNÉ, URL : <http://www.cinematheque.fr/fr/musee-collections/actualite-collections/restauration-numerisatio/restauration-quai-brumes.html>
- IMG. 21 : Photogramme, *Autour de l'Argent*, 1928, Jean, DRÉVILLE
- IMG. 22 : Photographie de plateau, *Autant en emporte le vent*, 1939, ANONYME, URL : <http://www.digititles.com/movies/gone-with-the-wind-1939/photos/marcella-martin-as-cathleen-calvert-on-staircase-at-twelve-oaks-talking-to-vivien-leigh-as-scarlett-o-hara-director-victor-fleming-stands-on-stairs-back-to-camera-technicians-crew-and-extras-surround>
- IMG. 23 : Photographie de plateau, *Orphée*, 1950, ANONYME, URL : <http://theredlist.com/wiki-2-24-525-970-1070-view-1950s-6-profile-jean-cocteau.html>
- IMG. 24 : Photogramme, *La Bête humaine*, 1938, Jean, RENOIR
- IMG. 25 : Photogramme, *La Bête humaine*, 1938, Jean, RENOIR
- IMG. 26 : Photographie, *Comparatif avec et sans filtre « nid d'abeille »*, XXe, ANONYME, URL : http://www.bhphotovideo.com/c/product/60111-REG/Tiffen_S9SNB2_Series_9_Softnet_Black.html
- IMG. 27 : Photogramme, *Remorques*, 1981, Jean, GRÉMILLON
- IMG. 28 : Photogramme, *Les visiteurs du soir*, 1942, Marcel, CARNÉ
- IMG. 29 : Photogramme, *Remorques*, 1981, Jean, GÉMILLON
- IMG. 30 : Photogramme, *Le Quai des brumes*, 1938, Marcel, CARNÉ
- IMG. 31 : Graphique, *Spectre d'émission d'une lampe à vapeur de mercure*, 2015, Correntin, GARRAULT, URL : <http://www.eduonline.net/spip/spip.php?article420>
- IMG. 32 : Photogramme, *La Bête humaine*, 1938, Jean, RENOIR
- IMG. 33 : Photogramme, *Le Quai des brumes*, 1938, Marcel, CARNÉ
- IMG. 34 : Maquette « La Fête foraine » dessinée pour *Le Quai des Brumes*, 1938, Alexandre TRAUNER, URL : <https://www.pinterest.com/pin/72831718944959194/>

IMG. 35 : Photogramme, *Le Jour se lève*, 1939, Marcel, CARNÉ

IMG. 36 : Plan au sol, 2015, Charles, LESUR

IMG. 37 : Photogramme, *Le Jour se lève*, 1939, Marcel, CARNÉ

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Partie pratique de mémoire

Spécialité cinéma, promotion 2015

Soutenance de juin 2015

Quelques pas vers le « réalisme poétique »

Charles LESUR

Cette PPM fait partie du mémoire intitulé :

« Atmosphère, Atmosphère... » à la recherche d'une esthétique du réalisme poétique et d'un possible héritage.

Directeur de mémoire : Giusy PISANO

Présidente du jury et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

Sommaire

CV	p.130
Note d'intention	p.132
Workflow	p.136
Listes de matériel	p.137
Plan de travail et de postproduction	p.140
Étude technique et économique	p.141
Synthèse des résultats	p.142
Annexe 1	p.146

CV

Charles LESUR

9, rue de la révolution — 93100 MONTREUIL
Tél. : 01 48 59 19 91 — Portable : 06 28 36 55 80
Courriel : lesurcharles@gmail.com

Date de naissance : 22 décembre 1990
Permis B

Nationalité : Française

Expériences professionnelles :

Longs métrages :

2014 : *L'odeur de la Mandarine* de Gilles Legrand, production Épithète Films ; stagiaire électricien et machiniste

2011 : *Comme un Chef* de Daniel Cohen, production Les films du Dauphin ; stagiaire mise en scène

Courts métrages :

2015 : *La Face cachée de la Lune* de Ying Ying, autoproduction ; électricien

2014 : *Faces cachées* de Jordan Godefroy, autoproduction, machiniste

24 clichés par seconde de Jordan Godefroy, autoproduction ; chef électricien

Je suis toujours différent de Marina Ziolkowski, production Mozaic Productions ; chef électricien

Oasis de Laurene Le Barh, production ENS Louis Lumière ; 1^{er} ass. caméra

Synopsis de Paul Prache, production Locomotion ; 1^{er} ass. caméra

2013 : *Beau(x) Regard(s)* de Louda Ben Salah, production Les Films du Chat Blanc ; chef machiniste

Les tireurs de feu, de Rémi Brachet, production La Femis ; électricien

I don't like to be lonely de Joseph Minster, production La Femis-arte (Ateliers Ludwigsburg-Paris) ; machiniste

Sonia de Antonin Desse, production La Femis ; chef machiniste

2011 : DRAGONFLY de Ying Ying, production Université Paris 8 ; régisseur

Clips :

2014 : *Foule*, de Adrien Debackere ; chef électricien

2013 : *The CNK : Streetfight in the end of the world* de The CNK ; machiniste

Autres :

2011 – 2015 : films au sein de l'ENSL aux postes de : réalisateur, chef-opérateur, assistant-réalisateur, cadreur, assistant-opérateur, chef électricien, chef machiniste, électricien, machiniste

Autres expériences professionnelles :

Emplois saisonniers : étés et hivers 2009 - 2014 : Confiserie SAS Pariès ; vendeur
août 2009 : Hélianthal SAS, Saint-Jean-de-Luz ; extra
Septembre 2009 : Stage à la télévision Suisse-Romande
Février 2010 : Stage d'assistant-monteur pour la société de production Aldabra Film
2010 – 2014 : Salon du Chocolat ; Salon des Saveurs

Études :

2011 – 2015 : ENS Louis Lumière section cinéma
2009 – 2011 : Université Paris VIII
Licence art du spectacle, cinéma
2008 : Lycée Notre-Dame de la Providence.
Diplômé du Baccalauréat scientifique spécialité Sciences et Vie de la Terre.
Mention : « assez bien ».

Compétences :**Langues :**

Français et anglais, notions d'espagnol

Caméras :

Arri Alexa studio, Phantom HD Gold, Sony F-3, Canon C300
Moviecam, Arriflex 35 III, Arriflex 35 BL

Grue :

GF-9 de GFM

Dollies :

Dollies Chapman Super Peewee III+, Super Peewee IV, Dollie Fisher 10, Dollie Panther, Dollie Magnum, Elemack, Argus

Informatique :

Mac et PC
Avid media Composer, Final Cut Pro 7, Suite Adobe, Suite Office, Notions logiciels 3D

Note d'intention

En choisissant d'étudier une esthétique particulière du cinéma, celle du « réalisme poétique », l'objectif est pour moi de comprendre les méthodes de travail d'une époque, les principes régissant l'image de ce que l'on a coutume de considérer comme l'âge d'or du cinéma français. On l'a vu dans le mémoire, le cinéma du « réalisme poétique » est un cinéma principalement de studio, relativement cher à produire, car nécessitant, pour l'époque, de gros moyens, tant électriques qu'en ce qui concerne la construction de décors souvent imposants.

De fait, il paraît délicat de remplir, dans les contraintes imposées par la réalisation d'une PPM, de telles conditions. De plus, l'exemple de *The Artist* (2011) a mis en évidence l'inutilité d'une telle recherche, puisque ne pouvant à la fois respecter l'ensemble des codes du passé ni s'inscrire pleinement dans ceux actuels, le film est un produit dérivant entre ces deux temporalités. Il m'a donc paru plus judicieux de relier davantage ma PPM à la troisième partie de mon mémoire qui concerne l'héritage de l'esthétique du « réalisme poétique ».

Étant essentiellement intéressé par l'image, j'ai décidé de participer à plusieurs projets de PPM réalisées par certains de mes camarades de promotion, en tant que chef opérateur, afin de mettre en rapport ce qui me sera transmis de l'étude de ce mouvement cinématographique avec des projets divers, à la fois dans leurs thèmes, mais aussi et surtout, dans l'univers esthétique qu'ils appellent. Ces différents projets sont les PPM d'Athalie Cailloux, de Louis Paul et Aurélia Raoul, Z de Clément Clareton, et *The Escape* de Morgane Maurel. Le produit final que nous souhaitons obtenir serait un montage de quelques-unes des séquences de

ces films qui ont un intérêt particulier dans leur rapport au « réalisme poétique ».

La multiplicité de ces projets va me permettre de confronter un cinéma réputé lourd et couteux à des films tournés en décors naturels, en studios, respectant un découpage plus ou moins classique ; allant du film tourné entièrement à l'épaule, à une écriture faite davantage de travelling. J'espère ainsi pouvoir aborder un ensemble d'éléments caractéristiques du « réalisme poétique » qu'il me faudra adapter aux situations de ces tournages. Je pense par exemple à la question essentielle du contraste des images. L'idée généralement admise est que les films de cette époque sont eux-mêmes des héritiers de l'expressionnisme allemand : un cinéma dans lequel les contrastes sont extrêmes.

Autre point, la question des nuits et de leur rendu. *Le Jour se lève* (1939), *La Bête humaine* (1938), *Le Quai des brumes* (1938) sont des films dans lesquels la nuit joue un rôle prépondérant. Cela pose également la question de la couleur et de sa gestion en numérique, puisque, l'ensemble des films dits « réalistes poétiques » ont été tournés en noir et blanc et sur pellicule. Comment l'opérateur peut-il réutiliser, s'il le peut, les techniques d'éclairage du noir et blanc pour les adapter à des films en couleur ? On notera que le projet d'Athalia Cailloux comporte des séquences en noir et blanc ce qui permettra d'approfondir la question. En effet, rien ne sert de vouloir refaire l'image de films réalisés pour certains, il y a plus de soixante-dix ans. Il faut adapter. Il en sera de même pour chacun des outils techniques à la disposition du chef opérateur : filtres, type de sources de lumière, format de prise de vue... certains ont en effet pour projet de tourner en scope, d'autres en 4/3 ou en 1,85.

En tant que chef opérateur, mon rôle sera avant tout de respecter les volontés de mes réalisateurs et, de tenter de faire la lumière de ces films non pas en fonctions de mes intérêts personnels, mais plutôt, comme c'est l'usage sur les tournages : d'aller dans le sens du scénario. Actuellement, je n'ai en ma possession que quelques-uns des ces projets même si chacun des réalisateurs a déjà évoqué avec moi les grandes lignes de leur sujet de mémoire et des thèmes qu'ils aimeraient traiter dans leur film.

Les PPM sont aussi l'occasion d'entrer en contact avec les loueurs, multiplier les projets, au-delà des diverses difficultés que cela occasionne, est aussi un moyen de faire connaissance avec ces acteurs de l'industrie du cinéma avec lesquels il nous faudra ensuite collaborer tout au long de notre carrière. C'est aussi l'occasion de gérer un budget « image », notamment s'il nous faut obtenir certains éléments spécifiques à la réalisation de ces projets. Je pense par exemple à la location de série de filtres, d'optiques ou de projecteurs indisponibles dans les magasins caméra et électrique de l'école.

Après le tournage de ces différents films, il me faudra les récupérer et associer certaines des séquences pour obtenir un montage mettant en évidence les éléments caractéristiques de l'esthétique du « réalisme poétique » adaptés aux différents projets. On comprend ainsi toute l'importance que pourra avoir le workflow puisqu'il faudra réunir des éléments disparates issus des différents films. Des questions se posent encore sur l'ensemble des films quant au choix des formats d'enregistrements, des espaces couleur et donc sur les workflows qui seront réellement mis en place au cours de ces différentes productions.

Ainsi nous obtiendrons un film, ou plus exactement une série d'exemples qui pourront mettre en images certains des problèmes et des solutions que j'aurai pu mettre en place au cours de ces tournages dans leur rapport à l'esthétique du « réalisme poétique ».

Workflow

Le film produit pour cette PPM est destiné à une diffusion en salle.

Étant encore dans l'ignorance des caméras qui seront utilisées pour chaque projet, nous ne pouvons qu'estimer très vaguement le workflow qu'il faudra mettre en place pour parvenir à l'obtention de ce film.

Cependant afin de faciliter les échanges et la gestion des flux, on peut d'ores et déjà définir une cadence image à 25 images par seconde. Il serait plus judicieux de faire le montage à la suite de l'étalonnage de ces films et non, comme c'est le cas habituellement, en amont. Ceci implique donc de faire une série d'essais afin de définir un processus permettant de conserver puis de retrouver les modifications de teintes et de densité effectuées à l'étalonnage avant de faire l'export en DCP. Ceci permettra également d'uniformiser les formats en faisant un export dans un format identique pour l'ensemble des séquences choisies.

Nous aurions ainsi quelque chose approchant le schéma, encore très sommaire, suivant :

- Étalonnage des images des PPM sources dans leurs formats respectifs sur le Rain
- Export des séquences choisies en « qualité de projection »
- Montage en offline en DNx 36 sur Avid Media composer
- Conformation sur Rain ou Mist
- DCP

Liste de matériels

L'ensemble des listes de matériels est disponible en Annexe 1 du dossier PPM (p.147).

Concernant la pertinence de chacune de ces listes, voici notre compte rendu rapide pour chaque film.

- Clément CLARETON : Une large partie du challenge que représentait ce tournage tenait dans les scènes ayant lieu dans une voiture de collection de nuit. La taille et l'indépendance des projecteurs en LED nous furent essentielles pour éclairer un espace aussi petit lorsque la voiture était en déplacement. Pour un futur tournage dans ce type de conditions, nous aimerions tester les rubans LED qui peuvent se cacher encore mieux dans l'habitacle. L'absence de poignées bleues pour tourner avec une Alexa Studio et des optiques scopes a été l'occasion de tester la résistance du cadreur, ce qui n'était pas tout à fait l'objectif premier de ce tournage. Petite déception concernant la « valise travelling » louée chez Camagrip, car elle correspond plus à une solution de secours pour des tournages avec moins de moyens matériels, notamment en ce qui concerne la caméra et les optiques. En revanche ce fut un plaisir d'utiliser leur « Speedgrip II » même si finalement nous n'avons pas pu nous en servir autant que nous l'aurions souhaité.
- Morgane MAUREL : Ce tournage, également en décors naturels, fut principalement tourné à l'épaule. Notre regret par rapport à cette liste tient dans l'absence de filtres neutres pour le Clip-on 4x4 qui nous auraient permis, en décor naturel, de travailler davantage les questions de profondeurs de champ

notamment en plein jour. Cela aurait été difficile dans nos conditions de tournages ; nous n'avions pas de véhicule suffisamment grand, mais un réflecteur aurait pu renvoyer la lumière du soleil, dans une direction voulue. Le plus souvent nous n'avions pas de quoi lutter contre la puissance solaire. Dernière chose, l'utilisation de Roscoe Screen, malheureusement très cher, nous fut impossible alors qu'en décor naturel, pour couper l'entrée de jour dans une pièce, son emploi peut s'avérer salvateur.

- Athalia CAILLOUX : Concernant ce court métrage, pas de problème majeur relatif à la liste de matériels prévue. L'argus n'était pas indispensable, mais cela tenait au fait que l'outil lui-même n'était pas forcément très apprécié du machiniste, celui-ci préférant déplacer un pied ou installer des rails de travelling et un plateau. Une discussion plus appuyée en amont nous aurait évité d'emprunter ce matériel qui a finalement peu servi. En lumière, les deux lucioles ne nous ont finalement pas servi, la lumière du « ciel » recréée en studio étant suffisante.
- Louis PAUL : Ce tournage fut d'un point de vue matériel le plus léger, la totalité devant tenir dans une voiture type « Clio ». En utilisant l'AMIRA et un zoom Angénieux, nous avons pu gagner en liberté et en légèreté. Nous n'avions pas pris de pied par principe de tournage, nous ne pensons pas que cela nous a manqué. Nous n'avions pas de commande de point HF sur ce film, alors que nous avons pu en profiter sur le tournage de Morgane, ici, ce fut peut-être un réel manque. De la même façon un petit clip-on davantage pour limiter les « flares » que pour utiliser des filtres aurait été utile. Nous avions peu de source,

mais sur ce film ce ne fut pas gênant. Nous avons pu bénéficier de la lumière du soleil passant à travers de grandes fenêtres en haut desquels nous avons suspendu des « taps » pour la contrôler en fonction des plans.

- Aurélia RAOULL : cette PPM nous a ramenés dans un studio avec tous ses avantages électriques et matériels. La configuration lumière était assez lourde avec un objectif de f.8 à 200 EI. Sur les plans avec la découverte, notre parc électrique ne nous a pas permis d'atteindre une saturation du capteur suffisante. La présence sur ce film d'un jeu de « langues de Chat » afin affiner la lumière sur les nombreux inserts, fut très agréable. Sur les plans plus larges, un « dédolight » ou une découpe aurait pu être intéressant pour créer des tâches sur les murs avec des formes précises et des bords plus ou moins nets. Dans un décor aussi étroit, les « mattbooms » furent extrêmement utiles. Nous avons également pu nous essayer au tournage en RAW et à toutes les implications de postproduction que cela crée.

Plan de travail

Les plans de travail sont également indiqués sur l'Annexe 1 du dossier PPM.

Dans l'ensemble, les délais de tournages ont été respectés. Cependant, nous avons encore des progrès à faire pour parvenir à augmenter le nombre de plans tournés par jour.

Postproduction :

La postproduction de ma PPM aura lieu après celle des différents films. Sans doute le 8 et 9 juin.

Étude technique et économique

Chaque projet de PPM bénéficiant possiblement d'un apport de 610€ de la part de l'école. L'ensemble du budget qui me sera alloué servira à payer les diverses assurances relatives au matériel de caméra et d'éclairage nécessaire à chacun des projets auxquels je m'associe. Ou, permettra la location de matériel spécifique.

La liste du matériel loué ou gracieusement prêté sur l'ensemble des tournages qui ont permis de réaliser cette PPM est la suivante :

Prêt :

Caméra Arri AMIRA : Arri

Codex-S on-board : Arri

Commande de point HF Chroziel : Nextshot

Hawk V-Plus (35mm, 135mm, Zoom 45-90mm) : Vantage

Mattebox LMB4A : Vantage

Zoom Angénieux 28-76 mm : Angénieux

Location :

Caisse poignée bleue : Nextshot

Speedgrip II : Camagrip

Valise travelling : Camagrip

Synthèse des résultats

La réalisation de la PPM *Quelques pas vers le « réalisme poétique »* nous permet désormais de proposer une synthèse de nos résultats. Rappelons brièvement les objectifs que nous nous étions fixés en amont : se rapprocher de pratiques anciennes employées au temps du « réalisme poétique », tout en essayant de les adapter à des projets actuels. Le mémoire nous a servi de point de repère théorique dans cette démarche. Nous avons pu participer aux tournages de cinq PPM très différentes les unes des autres que ce soient dans les désirs esthétiques formulés par leur réalisateur que dans les moyens disponibles pour les satisfaire.

Nous avons évoqué les pellicules utilisées par les chefs opérateurs des années trente-quarante. Ici, les images ont été enregistrées sur support numérique. Malgré les différences évidentes entre le support analogique et le numérique qu'il serait superflu de rappeler, notons que le choix de la sur-exposition ou de la sous-exposition implique des conséquences esthétiques, concernant le contraste, en pellicule que l'on ne retrouve pas en numérique.

Nous avons pu travailler le noir et blanc, sur la PPM d'Athalia Cailloux. On parle souvent du contre pour séparer les différents niveaux de profondeur dans le cas du noir et blanc, mais comme nous avons pu le voir sur les images des films analysées dans la seconde partie du mémoire, la séparation peut également être obtenue par des superpositions de valeurs de gris différentes. C'est plutôt cette méthode que nous avons essayé de mettre en pratique.

Avec le tournage de la PPM d'Aurélia Raoull, nous avons retrouvé les conditions lumineuses des années trente. En effet, en choisissant de tourner à f.8 à 200 EI il fallait à peu près autant de lumière sur le plateau qu'à l'époque de *Le Jour se lève*. Le point positif principal que nous en

retirons concerne le travail des basses lumières, et un contrôle des réflexions parasites accru. On peut véritablement obtenir des noirs à la prise de vue, ce qui est difficile en numérique avec des sensibilités plus importantes. De même la lumière réfléchie par le décor pose beaucoup moins de problèmes surtout quand les surfaces sont colorées ; sur ce film il y avait beaucoup de vert. Cette méthode réclame une attention particulière sur le niveau lumineux général de l'espace filmé. Les parties ne recevant pas de lumière restent noires.

Nous avons également pu éprouver quelques-uns des avantages et inconvénients relatifs à la lourdeur et à la mobilité des caméras : en allant de l'Arri ALEXA studio avec des optiques scope, jusqu'à l'AMIRA équipée d'un zoom. Il en ressort que ce choix influe immédiatement sur les possibilités esthétiques du découpage, on s'oriente ainsi plus facilement vers des travellings relativement longs et précis lorsqu'on possède un équipement lourd. On comprend mieux alors le « statisme » du cinéma du « réalisme poétique ». Cependant les exceptions sont toujours possibles et restent un choix de mises en scène. Par exemple on a pu faire de l'épaule avec la configuration ALEXA Studio et optiques scopes. Notons toutefois qu'il reste une certaine inertie dans les mouvements et que pour certains plans serrés d'éléments relativement incontrôlables comme un enfant, la légèreté de la configuration caméra est essentielle.

Ces PPM ont été cadrées par un cadreur lorsque le réalisateur ne souhaitait pas le faire lui-même. Ce choix nous a permis de nous concentrer davantage sur la lumière de ces films en prenant du recul. Ce fut également l'occasion de tester la collaboration entre réalisateur, cadreur et chef opérateur, le second ayant un rapport étroit avec le premier, ce qui est parfois la cause de mésententes ou d'indications contraires. La discussion est primordiale entre ces trois acteurs.

Pour le choix des focales, le passage du studio aux décors naturels implique des décisions différentes. Le décor naturel contraint parfois. Le studio offre la commodité d'enlever ou de déplacer des feuilles de décor. Choisir une optique en studio relève davantage d'une balance entre la distance de la caméra, et donc du spectateur par rapport à l'objet filmé, et la sensation de profondeur selon que l'on utilise une courte ou une longue focale. Nous regrettons de n'avoir pas eu l'occasion, conséquence budgétaire, de filmer des découvertes de profondeurs importantes afin de tendre des tulles pour créer l'effet d'un voile atmosphérique comme c'était parfois le cas au moment du « réalisme poétique ». Le travail avec les décorateurs a soulevé à plusieurs reprises la question des raccords. Le cinéma du « réalisme poétique » mettait plus l'accent sur la sensation, que sur l'absolue continuité des plans les uns après les autres. C'est ce que nous avons essayé de faire, la priorité étant l'émotion, le reste n'est que vraisemblance.

À la manière des opérateurs de l'époque, nous avons parfois décidé de diffuser notre image, soit en utilisant des trames soit avec des filtres, principalement des « fogs » ou en appliquant de la vaseline sur une plaque de verre. Concernant les trames, nous ne sommes pas tout à fait satisfaits de nos choix, et il reste du travail et des recherches à effectuer dans cette direction pour trouver des tissus convenables. Le filtre « vaseline » a l'avantage qu'il permet de contrôler l'axe des faisceaux en déposant le produit dans un sens précis. Cependant, même si ce type de travail est facilité avec les moniteurs, cela nécessite un peu de temps et de concentration si l'on souhaite obtenir quelque chose de réussi.

Nous avons également essayé de profiter de la diffusion naturelle provoquée par l'utilisation des optiques à pleine ouverture. Ce fut notamment le cas pour la PPM de Clément Clareton pour laquelle nous ne disposions pas de filtres diffusants de taille suffisante.

Le travail en fonction de chacun des formats, 1,33 : 1, 1,85 : 1 ou scope implique des compositions d'images différentes et des dispositions des projecteurs adaptées. Le 1,33 : 1 permet d'approcher au plus près des comédiens des sources latérales. Les contres sont parfois difficiles à placer en scope, surtout lorsque la source ne peut être déportée du pied qui la maintient. Il fut également intéressant de constater les différences de sensation suivant les formats pour des optiques de focales équivalentes. Le scope anamorphique est vraiment très différent du scope « cropé ». Le scope peut contribuer à plafonner le personnage en limitant l'air au-dessus de sa tête et ainsi participer à la création d'un univers écrasant.

Enfin, en ce qui concerne nos essais relatifs à la lumière, nous avons pu éclairer des nuits en milieu urbain, surtout sur la PPM de Clément Clareton. Un peu à la manière du « réalisme poétique » nous avons joué avec des lumières dirigées, pas toujours justifiées, et la présence dans le fond du cadre de sources qui viennent rythmer le noir de la nuit. En studio, sur la PPM d'Aurelia Raoull, nous avons essayé de renouer avec l'esthétique en taches de lumières d'Eugène Schüfftan en utilisant de nombreuses sources qui crient la profondeur en tapant les objets dans la profondeur de l'image.

En participant à ces cinq tournages, nous avons pu parfois mettre en pratiques certaines des techniques et certains outils du « réalisme poétique » sans chercher à les imposer auprès des réalisateurs. L'analyse de ces procédés nous ayant permis, nous l'espérons, de faire quelques pas vers une maîtrise de notre matériel.

Annexe 1

[illegible]

Kino 2T 120	x6								
Kino 4T 60	x4	x1 D&T							
Kino 2T 60	x6	x1 D&T							
Kino 4T 40	x2								
2,5KW Fresnel	x2	x1							
1,2KW Fresnel	x3								
575W Fresnel	x2								
Cinépar 4KW	x1								
Cinépar 2,5KW	x2								
Cinépar 1200W	x2	x1							
Cinépar 575W	x2	x2							
Joker bug 800W	x4	x1							
Joker bug 400W	x4	x1							
Joker bug 200W	x2	x1							
Lite panel 30x30cm	x4	x1							
MiniLED	x4	x2							
Stroboscope 1500W	x1								
Dimmer 10KW	x1								
Dimmer 3KW	x7								
Dimmer 2KW	x2								
Dimmer 500W	x2								
Dimmer 300W	x3								
Jeu d'orgue 3x5KW	x1								
Jeu d'orgue 6x3KW	x2								
Lignes 64A Tri									
Lignes 32A Tri									
Ligne 32A Mono		x2 20m + 1 épanoui							
Lignes 16A		x20							
Enrouleurs 16A		x2							
Groupe Elec 2KW		x1							
Boîtes répartition 64A									
Boîtes répartition 32A									
Boîtes M6		x1							
Multiprises									
Triplettes		x5							
Winds Up		x3							
Pieds U126		x4							
Pieds 1000		x7							
Pieds Baby									
Pieds Low Boy									
Pieds Alu									
Pieds Tortue		x1							
Pattes de cygne									
Chiméra 800	x2								
Chiméra 400	x3	x1							

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

