

Le scénario de Louis Lumière à Jean Rouch

Léo Bonneville

Number 31, December 1962

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51958ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bonneville, L. (1962). Le scénario de Louis Lumière à Jean Rouch. *Séquences*, (31), 4-9.

LE SCÉNARIO

de Louis Lumière à Jean

Léo Bonneville

Il est toujours émouvant de revoir les premiers nés du cinématographe. Ces petites scènes, tournées sans apprêts, présentant le déjeuner de bébé, l'entrée en gare d'un train, la sortie des usines Lumière, gardent encore une spontanéité qui ravit. La caméra placée à un endroit fixe, il s'agissait de capter la réalité. Aucun scénario écrit n'est ici à l'origine de ces bandes. Une idée seulement : enregistrer ce qui se passe dans la vie. Mais un jour, Lumière cherche à divertir. Il veut tourner un petit fait drôle: il filme l'arroseur arrosé (1895). Sans doute, le sujet est-il mince, le scénario sommaire: les deux personnages n'avaient qu'à mimer les gestes devant l'objectif. Le film est sorti de l'imagination créatrice de son auteur. Comme dit Pierre Leprohon : "Lumière est passé du cinéma docu-

mentaire au cinéma romanesque."

Ce cinéma romanesque va être la route enchantée de Georges Méliès. Passant du Théâtre Robert-Houdin derrière la caméra (1898), Méliès conserve l'illusion du premier. C'est devant des toiles peintes qu'il braque son appareil et qu'il utilise ses trucages. Méliès est l'homme du spectacle. Il invente des histoires de toutes sortes et réussit des mises en scène merveilleuses. D'après un canevas établi, les personnages doivent évoluer dans le champ de la caméra. Il ne s'agit pas ici d'improvisation. Les acteurs sont soumis aux directives du metteur en scène : Méliès est le chef responsable de tous ses films. Il les conçoit et les réalise à sa fantaisie.

En Angleterre

Les Anglais, avec l'École de

ouch



Le Déjeuner de bébé, du cinéma spontané

Brighton (1903), iront plus loin que Méliès. Ils créeront le récit cinématographique. Smith et Williamson commencent par tourner des scènes de famille (souvent improvisées) mais cherchent surtout à composer de petits drames ou de courtes comédies. Les histoires se déroulent soit dans la rue, soit sur la plage. Ces histoires inventées de toutes pièces traduisent des préoccupations sociales. Il va sans dire que ces intrigues n'ont rien de très poussé. Elles sont quand même élaborées par ceux qui les conçoivent.

Vers le film d'art

Les premiers essais vont faire du cinématographe un divertissement populaire. Et naturellement le mélodrame va y trouver son bouillon de culture. C'est Zecca, avec *l'Histoire d'un crime*, (1901) qui inau-

gure les films dits réalistes. La prolifération des drames mondains va faire apparaître en contrepartie les films moralisateurs et religieux. Mais le cinéma reste dans l'imagerie formée de tableaux successifs. Le scénario se résume à des scènes à illustrer.

Toutefois une réaction se dessine. Le cinéma doit devenir aussi noble que la littérature. Pour cela, il faut intéresser les intellectuels. En 1907, naît le "Film d'art". Des écrivains célèbres, Henri Lavedan, Victorien Sardou, Jules Lemaitre, fournissent leur concours. Le texte prend alors une grande importance. Le cinéma doit pouvoir s'exprimer aussi profondément que le théâtre. Des acteurs réputés, Le Bargy, Paul Mounet, passent à l'écran. Et rapidement le cinéma devient un appendice du théâtre. Les auteurs

dramatiques travaillent pour le cinématographe. Il en résulte un cinéma de la boursoflure, les acteurs devant exagérer leurs mimiques pour suppléer au mutisme de la pellicule. En Italie, on va jusqu'à créer le culte de la "diva" (vedette). Voilà le cinéma à la remorque du théâtre. Le scénario a tout envahi.

Pour un cinéma comique

Pour désencombrer le cinéma de tout le fatras des planches, le comique va triompher avec (surtout) Max Linder. Et naturellement, la course-poursuite réjouit les spectateurs. Par le fait même, les acteurs quittent le théâtre et s'aventurent dans la rue. Ils improvisent sur un canevas et le réalisateur tourne directement sur les lieux. Le cinéaste joue librement avec son appareil pour faire rire de bon cœur: les accélérés précipitent les êtres dans l'espace, l'enregistrement à l'envers renvoie les personnages à leur lieu d'origine. On s'en donne à cœur joie; on fait des trouvailles étonnantes. Le scénario permet toutes les libertés. On vit dans l'insolite.

Retour au réalisme

Mais le cinéma a toujours eu une prédilection pour le réalisme. Il semble que sa vocation, dès son origine, ait été de capter la réalité et de nous la servir toute chaude. Aus-

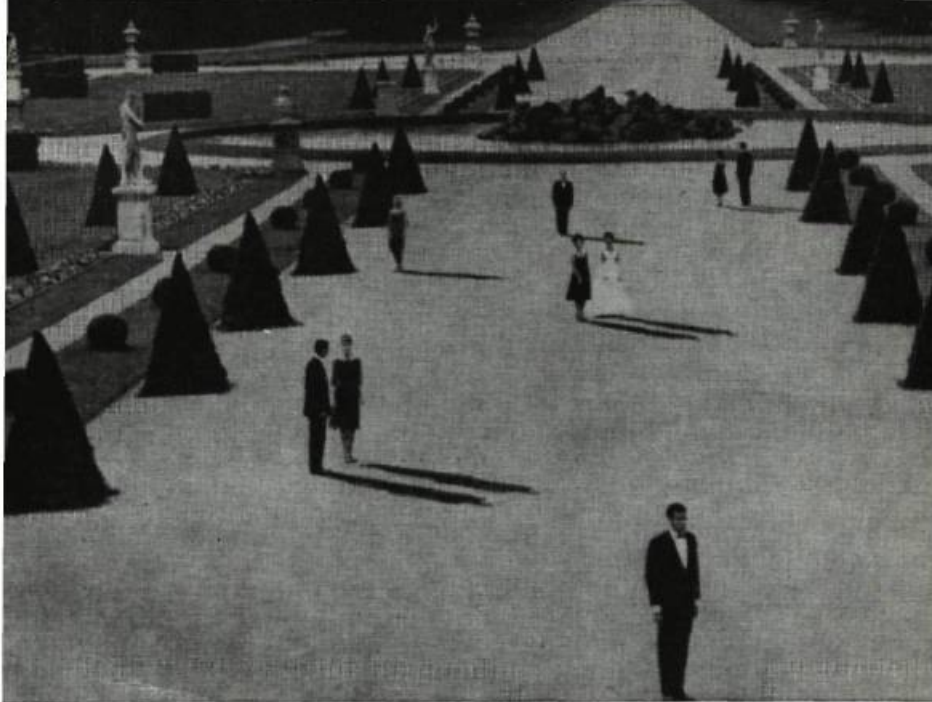
si Louis Feuillade, pour réagir contre une fantaisie un peu trop débridée, conçoit-il "La vie telle qu'elle est..." (1911-1913) qui veut présenter, nous dit son auteur, des "tranches de vie"⁽¹⁾. Les histoires s'inspirent manifestement des auteurs à la mode, Paul Bourget et Georges Ohnet. C'est dire que les scénarios assez élaborés racontent des intrigues de la bourgeoisie du XIXe siècle. Cette poussée du réalisme va s'accroître avec la venue d'Antoine, initiateur du Théâtre libre.

Des dimensions nouvelles

Aux États-Unis, la conquête de l'Ouest donne naissance au western. Le cinéma dilate et envahit les grands espaces. Le scénario se développe dans l'action. Deux bandes s'affrontent: les farouches indiens et les braves cow boys. Toutes ces histoires se simplifient à l'extrême: Tom Mix devient le héros du cinéma américain.

De son côté, Mack Sennett (1910) a compris la leçon de Max Linder. Il crée les Keystone Cops, en trouvant des caisses de vêtements de gendarmes. Ce sont tou-

(1) "J'ai toujours écrit mes scénarios moi-même. De même qu'il faut au cinéma des acteurs de cinéma, j'ai toujours pensé qu'il fallait des auteurs spécialisés dans cet art..."
Louis Feuillade



L'Année dernière à Marienbad, du cinéma élaboré

jours les poursuites qui continuent... Mack Sennett ne fait que dicter à ses protagonistes le sens de leurs mouvements et les laisse se démener pour le plus grand plaisir du public. Le scénario n'a rien ici de contraignant.

Vers un art majestueux

Mais le cinéma se veut plus ambitieux. Griffith entend porter le langage cinématographique à sa plus forte expression. Avec *Naisance d'une nation* (1915) et *Intolérance* (1916), il donne une

grande valeur au montage. Ici, rien d'improvisé. Tout est calculé en fonction du récit. L'attitude des personnages supplée à l'absence de la parole.

Mais c'est la Russie soviétisée qui va pousser le plus loin possible le récit filmique. Ici, scénario, découpage, montage ont des rôles essentiels à jouer. Les images sont placées de façon à influencer celles qui précèdent comme celles qui suivent. Tout est ordonné selon une logique inaltérable. Eisenstein, Poudovkine ont été les théoriciens de cette conception du cinéma.

La venue du parlant

Avec la révolution du parlant (1929), scénario et découpage prennent une importance capitale.

En effet, il ne s'agit plus pour l'acteur de s'exprimer avec sa mimique et de marmonner n'importe quoi, mais d'apprendre un texte et de l'exprimer sans fausse note. Cela appelle nécessairement une nouvelle esthétique. D'où cette obligation d'un scénario et d'un découpage technique bannissant l'improvisation. Maintenant les acteurs ne peuvent plus dissimuler leurs faiblesses mais doivent vivre leurs personnages avec un accent de sincérité. Il ne faut plus grossir, il faut, au contraire, se retenir. Ainsi le cinéma va vers une plus grande sobriété de gestes et une juste élocution de la parole.

De plus, il faut dire que les producteurs qui doivent investir des sommes considérables pour entreprendre un film exigent un document qu'ils pourront juger. C'est sur le scénario qu'ils se décideront à financer un film. Et ils attendent des précisions sur le scénario (et sur son découpage) afin d'éviter des pertes de temps qui sont toujours très coûteuses au cinéma.

Quand on voit certains films, on peut croire parfois qu'ils n'ont pas dû exiger un grand effort de la part du scénariste tellement le mouvement est linéaire et les inventions

rares. L'exemple le plus révélateur est peut-être *Voleur de bicyclette*. Il ne se passe presque rien dans ce film et pourtant le scénario a demandé six mois d'"improvisation". Car le fait, précisément, de passer inaperçu exige une telle maîtrise de la part du scénariste que son travail devient extrêmement délicat.

De la précision...

On a vu récemment Robbe-Grillet fournir à Alain Resnais un scénario qui se rapprochait sensiblement d'un découpage technique. L'écrivain a pensé véritablement en cinéaste et a présenté son travail comme le livre de bord du réalisateur. Ainsi peut-on lire dans le volume publié par Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad*, à la page 127 : "Lent panoramique du jardin, tel qu'on l'a vu un peu partout dans le film. A n'est plus dans le champ. Tout le jardin est désert sans un client de l'hôtel, ni un domestique. Seul, dans une allée, un jardinier penché sur son râteau, au loin sans doute. Le déplacement de la caméra s'achève sur A toujours appuyée à la balustrade, vue de face cette fois. Elle se passe de nouveau la main devant les yeux. Derrière elle, on voit l'hôtel : c'est la façade montrée auparavant sur une gravure et sur un plan du jardin." On peut dire que le scénariste ici a fourni à Resnais un travail très poussé que d'ailleurs

le cinéaste a respecté. On n'a pas été surpris d'apprendre qu'après cette collaboration Robbe-Grillet est passé à la réalisation.

Il n'en va pas, on le devine, toujours ainsi et le scénariste n'a pas à prévoir tous les cadrages, tous les mouvements d'appareil que nécessite la réalisation d'un film. Mais n'arrive-t-il pas souvent que le scénariste n'est pas satisfait de la mise en images de son texte ?

... à la liberté

Jean-Luc Godard imaginant et réalisant ses propres films en arrive à écrire de moins en moins. Ainsi dans son dernier film, *Vivre sa vie* (1962), il a renoncé à faire un découpage complet et précis. Chaque soir, il préparait les plans qu'il devait tourner le lendemain et attendait au dernier moment pour prévenir ses acteurs. Il en est résulté une étonnante spontanéité.

De nos jours, on trouve des cinéastes qui ont un goût poussé pour l'improvisation. Le *Free Cinema*, le *Candid Eye*, le *Cinéma-Vérité* ont le culte de la prise de vue à la sauvette. Dans ces cas, le scénario se résume à une idée directrice qui va hanter les cinéastes. Il s'agit de colliger de nombreuses prises de vue et de faire un choix heureux. *Momma Don't Allow*, *On the Bowery*, *Lonely Boy* . . . relèvent sans doute d'une même esthé-

tique. Toutefois, il semble que le cinéma-vérité de Jean Rouch diffère considérablement des deux autres. Quand on regarde vivre les gens, on peut, avec la discrétion qu'offrent de minuscules appareils, capter la "réalité en train de se faire". Mais dès qu'on commence à interroger, le doute naît sur l'authenticité de ce qui est dit. Car il appert souvent que la personne qui parle se trahit invariablement: ou bien elle en "met" comme on dit; ou bien, elle reste figée devant un micro sournois . . .

* * *

Par le long chemin que nous venons de faire, sommes-nous revenus au cinéma de Louis Lumière ? Peut-être trouve-t-on plus de spontanéité, plus de sincérité dans les petites bandes de l'inventeur du cinéma que dans les longs métrages de Jean Rouch ? Cette vérité prise au piège n'est pas facile à saisir et qui peut nous dire qu'elle ne se dérobe pas sous quelque masque ? Quoi qu'il en soit du scénario, qu'est-ce qui importe au cinéma ? Cecil B. de Mille qui s'y connaissait nous dit : "Pour un auteur de film, la première chose à trouver, c'est l'idée. Quelle idée va-t-il produire, c'est-à-dire quel sujet va-t-il aborder ?" C'est là toute la question.

En somme, le vrai cinéaste est à la recherche d'une idée féconde.