



Déméter  
# 6 | 2021  
Objets de scène

---

## Rencontres autour d'un objet inclassable

### Le scénario : une source pour l'histoire du cinéma, dirigé par Manon Billaut et Mélissa Gignac (Paris, AFRHC, 2020)

Mathilde Lejeune

---

#### Édition électronique

URL : <https://demeter.univ-lille.fr/>

ISSN : 1638-556X

#### Référence électronique

Mathilde Lejeune, « Rencontres autour d'un objet inclassable. Le scénario : une source pour l'histoire du cinéma, dirigé par Manon Billaut et Mélissa Gignac (Paris AFRHC, 2020) », *Déméter. Théories & pratiques artistiques contemporaines* [En ligne], # 6 | 2021, mis en ligne le 01 juillet 2021. URL : <https://demeter.univ-lille.fr/>, date de consultation.



Université de Lille  
Centre d'Études des Arts Contemporains, EA 3587

---

Ce document a été généré le 01 juillet 2021.



La revue Déméter est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution  
Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.



## Rencontres autour d'un objet inclassable *Le scénario : une source pour l'histoire du cinéma*, dirigé par Manon Billaut et Mélissa Gignac (Paris, AFRHC, 2020)

Mathilde Lejeune

---

### Résumé :

Le scénario est un objet singulier. *Le scénario : une source pour l'histoire du cinéma* part des documents pour interroger le rôle de cette archive dans l'historiographie du cinéma, la plaçant à la croisée d'imaginaires cinématographiques entre technique, production, esthétique, écriture et théorie du film. L'ouvrage apporte quelques éléments pour redéfinir les circonscriptions conceptuelles et historiques de cet objet complexe, de même qu'il ouvre à penser le scénario en dehors du film, comme médium artistique en lui-même.

### Abstract :

The scenario is a peculiar object. *Le scénario : une source pour l'histoire du cinéma* (*The Scenario: a Source for the History of Cinema*<sup>1</sup>) analyses the documents in order to question the role of this archive in cinema's historiography. The scenario can express different cinematographic imaginaries at the crossroads of technique, production, aesthetics, writing and theory. This publication provides some tools for the redefinition of the historical and conceptual framings of such a complex object, as well as it encourages considering the scenario as an artistic form that exceeds film itself.

### Quelques mots à propos de :

Mathilde Lejeune est doctorante aux universités de Lille et de Lausanne sous la direction d'Edouard Arnoldy et de Laurent Le Forestier. À partir du fonds Dekeukeleire déposé à la Cinémathèque royale de Belgique, ses recherches portent sur la théorie puis l'historiographie du cinéma, ainsi que sur le rôle que peuvent y jouer les archives film et non-film. Elle a publié quelques articles autour de son sujet de recherche dans des revues telles qu'*Écrans* et *Images du travail*, *travail des images*, ainsi qu'à l'occasion des actes du XXV<sup>e</sup> colloque international de Gorizia (2018).

**Texte intégral :**

1. Le scénario questionne. Sa forme, son utilisation et son archivage redéfinissent sans cesse son statut artistique et son rôle historiographique. En 2020, *Le scénario : une source pour l'histoire du cinéma* [Figure 1.], s'inscrit dans une réflexion actuelle<sup>2</sup> qui vise à replacer les documents scénaristiques dans un réseau complexe de théories, pratiques et imaginaires historiques du cinéma qui concernent tout autant ses méthodes de production que la manière dont s'écrivent les films et ce qu'ils révèlent de leur contexte de pensée.
2. Il est frappant de constater la perméabilité des contributions, qui résonnent les unes avec les autres et s'accordent sur une méthodologie commune : partir de l'analyse matérielle des sources. Ainsi, la forme des documents se trouve mobilisée au même titre que leur contenu, phénomène marquant car régulièrement négligé lorsque sont analysées les archives non-film dans le domaine de l'histoire du cinéma, bien souvent utilisées à titre informatif. Face à un document à la nature parfois insaisissable, aux formes mouvantes et aux pratiques multiples, Manon Billaut et Mélissa Gignac, directrices de l'ouvrage, s'interrogent avec justesse : « Quels scénarios pour quelles approches du cinéma ?<sup>3</sup> ».



Figure 1. M. Billaut, M. Gignac (dir.), *Le scénario : une source pour l'histoire du cinéma*, Paris, AFRHC, 2020.

### Le scénario pour remettre en question l'histoire du cinéma

3. Les chercheuses ouvrent la voie à quatre ensembles d'articles. Si quelques figures supplémentaires auraient été bienvenues (il faut sûrement reconnaître là certaines exigences éditoriales et une difficulté générale à obtenir les droits de diffusion des images), les articles manifestent une singularité, une diversité et des entrecroisements qui font la richesse de l'ouvrage. Le premier panel donne la parole aux professionnel-le-s de l'archivistique sur les problématiques institutionnelles et patrimoniales liées au dépôt de scénarios ainsi qu'à leur accès. La deuxième partie privilégie l'étude de cas à travers quatre contributions qui interrogent l'imaginaire collectif lié à l'écriture des scripts, vus à partir de leurs conditions de production. La troisième propose deux analyses d'objets scénaristiques non voués à être filmés, le scénario produisant alors une forme artistique en elle-même, à mi-chemin entre cinéma et littérature. Enfin, le dernier

panel explore le rôle que peut jouer le scénario dans l'interprétation esthétique des films, confrontant l'écrit au visuel.

4. Les articles éclairent, puis bousculent, l'imaginaire historique qui s'est développé autour des scénarios comme uniques documents de production ou de tournage. Selon les directrices de l'ouvrage, ceux-ci attestent plutôt de « l'imaginaire d'un auteur, des ambitions d'un producteur, des buts que le ou les auteur(s) assignent au cinéma, [...] valent comme profession de foi et théorie du cinéma ». Au-delà de leur aspect technique, les scénarios cristallisent ainsi diverses pensées du (ou sur le) cinéma et leur « écriture révèle [...] les fantasmes d'un auteur<sup>4</sup> » de même que leur analyse amène parfois à repenser les cadres historiques qui entourent l'objet scénaristique et, dans une même lignée, le cinéma.
5. C'est notamment la visée du texte de Morgan Corriou, ancienne conservatrice au sein du département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France, qui revient sur l'entrée des scénarios dans les collections de l'institution. Elle pointe autant leur grande diversité matérielle que les difficultés législatives qui leur sont liées, retraçant historiquement le glissement d'une volonté d'exhaustivité à une approche patrimoniale sélective qui se développe à mesure que la politique des auteurs fait surface. Une telle pratique s'apparente à une histoire des « scénarios marquants », qui laisserait dans l'ombre divers pans de l'histoire du cinéma. À l'opposé de cette historiographie, l'ouvrage collectif a pour but de « tordre le cou à certains mythes<sup>5</sup> » en proposant des analyses matérialistes qui partent du discours des archives elles-mêmes et déplacent le point de vue sur les détails parfois insignifiants des documents, révélateurs d'une multiplicité de lectures possibles.

## **Des scénarios qui éclairent la production des films**

6. Le texte d'Alain Boillat réexamine notamment le rôle du scénario dans les étapes de création d'un film à travers une approche génétique. S'appuyant sur les documents scénaristiques (brouillons et notes manuscrites) d'*En cas de malheur* de Claude Autant-Lara (1958), Boillat démontre l'importance de la vedette dans l'écriture du personnage et des didascalies, plaçant non plus le scénario mais la star à l'origine du film. Mettant ainsi en lumière les intentionnalités d'écriture, sa démarche se rapproche de celle de Charlotte Servel, qui introduit « l'agence de scénarios » créée par Marcel Duhamel en 1928. Au sein de cette dernière, Duhamel réunit les surréalistes Robert Desnos, Max Morise, Jacques Prévert, Benjamin Péret et Raymond Queneau, qui ont écrit neuf scénarios, dont aucun n'a été

vendu ou tourné. Très peu de traces subsistent de ces œuvres produites collectivement, mais suffisamment de documents cependant pour les comprendre selon la visée commerciale qui les caractérise (les scripts étant destinés à être vendus en Allemagne), en apparente contradiction avec l'imaginaire lié aux aspirations surréalistes.

7. L'exploration des conditions de production par l'analyse des archives scénaristiques se prolonge sur le thème de la querelle chez Nicolas Boscher, dont l'article entremêle différentes couches discursives. Les archives contextuelles, l'arrière-plan historique et le scénario deviennent ici des outils pour l'analyse des images du film, permettant par exemple à l'auteur d'émettre des rapprochements entre les tensions diégétiques de *Félicie Nanteuil* (1945) et celles, bien réelles, qui existent entre son réalisateur Marc Allégret et son scénariste Marcel Achard (revendiquant notamment sa position d'auteur). On retrouve également une forme de conflit, cette fois-ci directement liée à l'organe de production, dans l'article de Manon Billaut qui présente les scénarios produits par le metteur en scène André Antoine dans les années 1910-1920 pour la SCAGL (Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres). À travers l'analyse des scripts de quelques films (tels que *Frères Corses*, 1915 et *Israël*, 1918), la chercheuse expose une forme de résistance chez Antoine face à la volonté de la SCAGL d'industrialiser ses pratiques scénaristiques en s'inspirant des normes et de la hiérarchie hollywoodiennes. La dimension expérimentale des travaux d'Antoine est mise en valeur, ses scénarios faisant état de « plusieurs étapes dans [le] processus de création du film – repérage, écriture, tournage, montage<sup>6</sup> » [Figure 2.], allant jusqu'à faire figurer les schémas des décors.



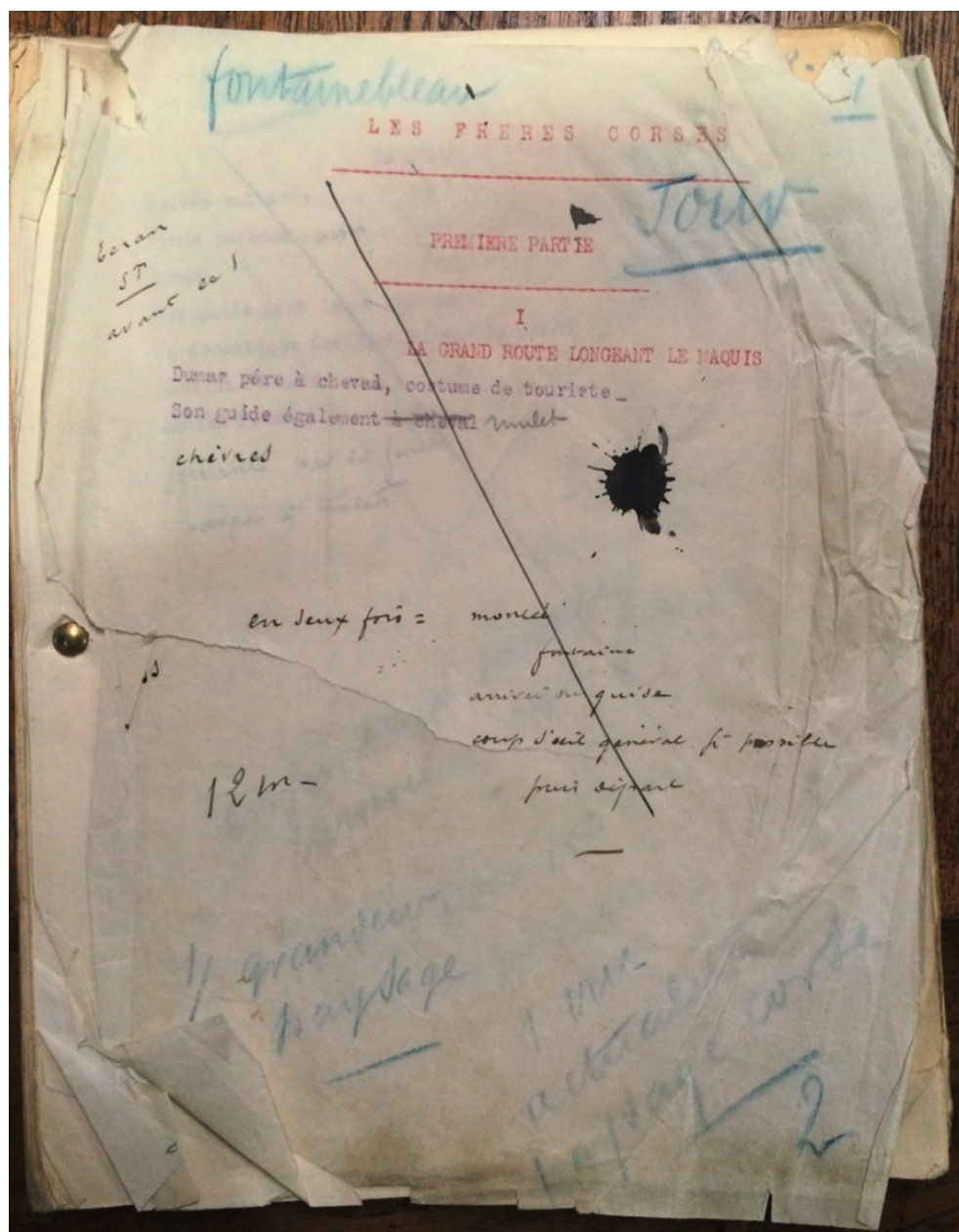


Figure 2. Découpage de *Frères Corses* (1916, André Antoine), scène 1. Document dactylographié annoté, p. 1. © BnF. Les aspérités matérielles de l'archive s'expriment ici clairement, le scénario s'apparentant à un document complexe, fragile, qui adopte une écriture qui dépasse le cadre habituel de production des scripts.

## Des formes singulières d'écriture

8. Si les archives d'André Antoine donnent accès à l'expression mouvante du scénario, à son instabilité, c'est qu'elles en interrogent finalement l'écriture elle-même, une perspective qui se prolonge dans plusieurs autres textes de l'ouvrage collectif. Comme pour Antoine, on retrouve chez Louis Delluc une place primordiale accordée au décor, exprimé comme entité vivante par Joséphine Jibokji et Mélissa Gignac dans leur analyse des images et textes

du *Silence* (1920). Elles insistent sur la notion de « nature morte », qui exprime chez Delluc « l'indicible » : ce qui ne peut être dit mais peut être figuré par les objets, qui alors deviennent vecteurs d'un discours sensible au-delà des mots, le moyen de signifier visuellement ce que le scénariste ne parvient pas à écrire. Par la présence d'objets dans son texte, le scénario s'apparente à un « imagier » selon les deux chercheuses, Delluc devenant « réalisateur de ses scénarios<sup>7</sup> ».

9. Du mot à l'image ou de la littérature au film, le scénario s'inscrit ainsi dans un espace entre, dans lequel il lui appartient d'inventer des modes d'expression propres. Telle est la volonté d'un manuel d'écriture du script comme *The Technique and the Photoplay*, édité en 1913 par le journaliste et scénariste américain Epes Winthrop Sargent et dont discute le texte de Marion Polirstzok. La chercheuse évoque une « mise en page du scénario [...] articulée entre [...] l'interligne et le tiret », opérations typographiques qu'elle décrit alors comme « indices de deux opérations cinématographiques essentielles, l'insertion d'une part, la coupure d'autre part, au regard de la conception d'un film d'action qui caractérise tout un pan de la création [...] hollywoodienne<sup>8</sup> ». Polirstzok ne manque pas de souligner les rapports existants entre une écriture scénaristique courte proche du télégramme (réduisant ainsi les coûts) et une écriture cinématographique au champ lexical proche de l'épargne (entre autres : cut, save, chop, cut-back). Ainsi présenté, le scénario devient un outil pour l'analyse d'une vision (économique) du film au même titre qu'il s'apparente à un médium hybride entre littérature et cinéma.

10. Dans le prolongement de cet objet, c'est finalement l'idée d'imaginaire qui est interrogée, cette fois-ci au niveau de l'expression. Dans certaines des archives qui façonnent l'ouvrage se dessine une manière cinématographique d'écrire (voire de penser) qui dépasse la forme filmique elle-même. Carole Aurouet étudie notamment les « ciné-textes » de trois des surréalistes évoqués dans l'article de Charlotte Servel (Péret, Prévert et Desnos), auxquels s'ajoutent ceux de Guillaume Apollinaire, Pierre-Albert Birot et Antonin Artaud. Les « ciné-textes », terme imaginé par l'auteure, désignent des scénarios qui ne sont pas toujours destinés à être tournés et qui, n'étant ni films, ni textes littéraires, « font figure d'ovnis, d'objets non-identifiés<sup>9</sup> ». Carole Aurouet opte pour une analyse du processus créatif de certains de ces écrits, qui permet de dévoiler chez les poètes une forme de « cinéma rêvé<sup>10</sup> ». Des documents tels que les « ciné-textes » font écho à d'autres formes hybrides présentées dans l'ouvrage : les « évangiles de lumière » d'Abel Gance sont analysés par Élodie Tamayo, qui pointe chez le cinéaste des « œuvres faites pour ne pas être réalisées<sup>11</sup> ». Comme



elle le note, ce phénomène invite à repenser le statut du scénario, envisagé ici comme mode autonome d'expression, développant son propre imaginaire en dehors du film : « [...] il est un dispositif efficace en soi, une machine à fiction et à visions<sup>12</sup> ».

### **Pour une collaboration entre chercheur-se-s, archivistes et cinéastes**

11. Résultat de l'hybridité et de l'ouverture d'une archive telle que le scénario, la multiplicité des approches qui traversent l'ouvrage collectif exprime enfin une volonté, chez ses auteur-e-s, de dialogue interdisciplinaire, tel que l'écrit Joël Daire. La réflexion de ce dernier met en évidence, à travers quelques cas d'étude, l'instabilité historique et géographique d'un terme « générique » comme celui de scénario pour désigner une archive qui « cache une réalité matérielle complexe<sup>13</sup> », laquelle influe sur les catalogues institutionnels qui font rarement état de la nature diverse des objets ainsi regroupés et ne définissent pas les mots qui y sont associés. Le directeur du patrimoine de la Cinémathèque française invite alors à la constitution de programmes de recherche réunissant cinéastes, archivistes et chercheur-se-s dans le but d'élaborer une nomenclature et des cadres typologiques clairs pour aborder l'archive scénaristique. Une telle idée vaudrait également pour d'autres documents non-film (pensons par exemple aux brouillons, schémas, dialogues de films, dessins techniques de décors, ou encore notes personnelles). Les vœux de Joël Daire trouvent une voie concrète dans le domaine spécifique du scénario belge : l'article de Jean-Paul Dorchain, responsable des collections non-film de la Cinémathèque royale de Belgique, se présente comme l'état des lieux d'un travail collaboratif établi par l'institution en 2014 et conduit par des universitaires, des professionnels de la conservation et la Guilde des scénaristes néerlandophones. Ce travail en cours est autant empirique que théorique. Incitant à l'utilisation des termes de « documents scénaristiques » plutôt que de celui de scénario, il vise à créer un cadre légal de dépôt (qui demeure ambigu en raison de la difficulté à définir l'auteur-e d'un film) pour faciliter ensuite l'accès aux archives du public chercheur.

12. Au fond, un ouvrage collectif tel que *Le scénario : une source pour l'histoire du cinéma* se situe dans le prolongement des démarches envisagées puis mises en place par Joël Daire et Jean-Paul Dorchain en se faisant l'espace d'expression de ces croisements disciplinaires. Échappant aux catégorisations, médium à part entière (dans un même mouvement contenu, forme d'écriture et véhicule d'imaginaires), le scénario s'y déploie

comme un objet-clé pour une remise en question des cadres  
historiographiques du cinéma.

### Notes :

---

<sup>1</sup> Trad. de l'auteur.

<sup>2</sup> Cette réflexion est mise en perspective dans quelques ouvrages et articles récents, dont les suivants dans la littérature francophone : A. Boillat, G. Philippe (dir.), *L'Adaptation. Des livres aux scénarios. Approche interdisciplinaire des archives du cinéma français (1930-1960)*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2018 ; et M. Brangé, J.-L. Jeannelle (dir.), *Films à lire. Des scénarios et des livres*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2019. Il faut également noter la parution suivante qui prolonge les réflexions émises lors d'un colloque international en 2018 visant à ré-interroger la place de la-du scénariste et de ses textes dans l'histoire des pratiques filmiques : M. Fournier, M. Moussaoui, *Mais où sont donc passés les scénaristes ?*, *Création Collective au Cinéma*, n° 3, Université Toulouse Jean Jaurès, Université de Lorraine, Université Lumière Lyon 2, 2020.

<sup>3</sup> M. Billaut, M. Gignac, « Introduction », *Le scénario : une source pour l'histoire du cinéma*, M. Billaut, M. Gignac (dir.), Paris, AFRHC, 2020, p. 9.

<sup>4</sup> M. Billaut, M. Gignac, « Conclusion », *Le scénario : une source pour l'histoire du cinéma*, M. Billaut, M. Gignac (dir.), Paris, AFRHC, 2020, p. 161.

<sup>5</sup> Ibid., p. 161.

<sup>6</sup> M. Billaut, « Les scénarios d'André Antoine à la SCAGL : un processus d'écriture et une méthode de tournage », *Le scénario : une source pour l'histoire du cinéma*, M. Billaut, M. Gignac (dir.), Paris, AFRHC, 2020, p. 66.

<sup>7</sup> M. Gignac, J. Jibokji, « La voix des objets dans le *Silence* de Louis Delluc », *Le scénario : une source pour l'histoire du cinéma*, M. Billaut, M. Gignac (dir.), Paris, AFRHC, 2020, p. 136. Le mot « imagier » est souligné par les auteures.

<sup>8</sup> M. Polirsztok, « L'interligne et le tiret : écrire pour le cinéma selon Epes Winthrop Sargent (1913) », *Le scénario : une source pour l'histoire du cinéma*, M. Billaut, M. Gignac (dir.), Paris, AFRHC, 2020, p. 70.

<sup>9</sup> C. Aurouet, « Quand les poètes rêvent le cinéma sur le papier : les ciné-textes », *Le scénario : une source pour l'histoire du cinéma*, M. Billaut, M. Gignac (dir.), Paris, AFRHC, 2020, p. 103.

<sup>10</sup> Ibid., p. 112.

<sup>11</sup> É. Tamayo, « "L'autre verbe de lumière" d'Abel Gance : une écriture filmique inachevée », *Le scénario : une source pour l'histoire du cinéma*, M. Billaut, M. Gignac (dir.), Paris, AFRHC, 2020, p. 116.

<sup>12</sup> Ibid., p. 122.

<sup>13</sup> J. Daire, « À la recherche du scénario », *Le scénario : une source pour l'histoire du cinéma*, M. Billaut, M. Gignac (dir.), Paris, AFRHC, 2020, p. 31.