



HAL
open science

La script-girl en France (1915-1940) : origines et premiers pas d'un métier

Maëlle Poullaouec

► **To cite this version:**

Maëlle Poullaouec. La script-girl en France (1915-1940) : origines et premiers pas d'un métier. Sciences de l'Homme et Société. 2016. dumas-01916582

HAL Id: dumas-01916582

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01916582>

Submitted on 9 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

UNIVERSITÉ RENNES 2

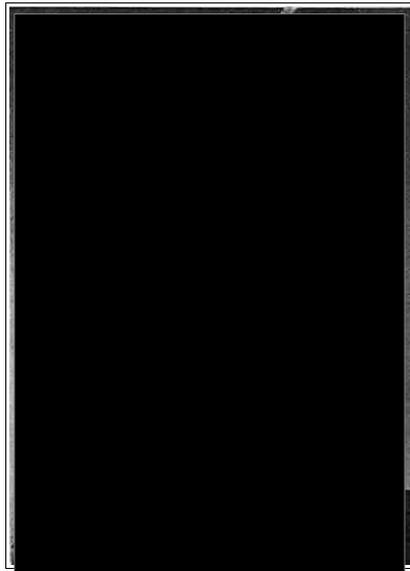
U.F.R. Arts, Lettres, Communication

Équipe d'accueil Arts : pratiques et poétiques

**La script-girl en France (1915-1940) :
origines et premiers pas d'un métier**

Maëlle Poullaouec

sous la direction de Mme Priska Morrissey



Mémoire de master « Arts » en études cinématographiques

Juin 2016

ERRATUM

1. Erreurs de références

pp. 15 et 73 en note de bas de page et p. 137 :

au lieu de « Hist B16 » lire « HIST-F-00000360 »

p. 100, illustration 32 :

au lieu de « 9 PHO. F » lire « PHO-F-1576 »

2. Erreurs typographiques

p. 100, illustration 24 :

au lieu de « n°343 » lire « n° 343 »

p. 133 :

au lieu de « Médiathèque de la Cinémathèque Française » lire « Médiathèque de la Cinémathèque française »

p. 147 :

au lieu de « Captures du film *Autour de La fin du monde* d'Eugène Deslaw (1930), version présente sur le DVD fourni avec la revue « Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945 », 1895 revue d'histoire du cinéma, n° 65, hiver 2011, [01'15, 12'43, 14'16 et 14 22]. » lire « Captures du film *Autour de La fin du monde* d'Eugène Deslaw (1930), version présente sur le DVD fourni avec la revue « Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945 », 1895 revue d'histoire du cinéma, n° 65, hiver 2011, [01'15, 12'43, 14'16 et 14'22]. »

**La script-girl en France (1915-1940) :
origines et premiers pas d'un métier**

REMERCIEMENTS

Je remercie ma directrice de recherche Priska Morrissey, pour ce sujet passionnant. Merci de m'avoir guidé dans ce travail, en m'encourageant et en m'aidant, toujours avec enthousiasme, à trouver des solutions pour avancer.

Je remercie également Marthe Porret, Tatiana Berseth, Marco Marchetti, Caroline Neeser, Nadia Roch et toute l'équipe de la Cinémathèque suisse de Penthaz, pour leur accueil chaleureux, leurs encouragements et leur aide précieuse.

Pour leurs conseils et leur accueil, je remercie Stéphanie Salmon et la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, les archivistes de la médiathèque et de l'iconothèque de la Cinémathèque française.

Plusieurs rencontres ont été précieuses et m'ont permis d'avancer vers de nouvelles voies, grâce à de nouvelles sources et données précises : merci à Morgan Lefeuvre, Éloïse Billois, Evan Penfornis, Jean-Baptiste Massuet, André Gaudreault, Lauren Benoît, si passionnée et passionnante ; Les Scriptes Associées et sa co-secrétaire Floriane Abele ; Lucette Andréi, Sylvette Baudrot et Zoé Zurstrassen, qui ont généreusement pris le temps de me répondre en partageant leur passion et anecdotes...

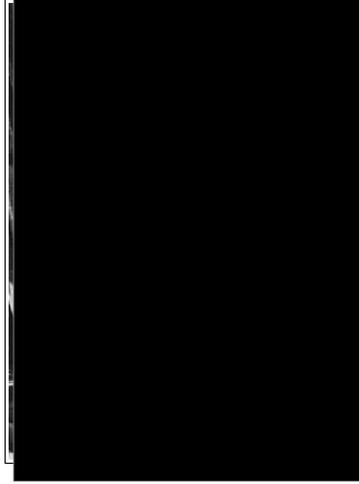
Lena thank you for taking the time to help me with the translation of my American sources ; je remercie Cédric dont la générosité a permis des recherches parisiennes en toute sérénité ; ainsi que mes parents, pour croire en tous mes projets.

| | |
|--|-----------|
| Remerciements..... | 3 |
| Sommaire..... | 4 |
| INTRODUCTION..... | 9 |
| <u>PARTIE I. Archéologie du métier de script-girl en France (1915-1930).....</u> | 25 |
| CHAPITRE 1. Organiser la mémoire de plateau : l'émergence d'une nouvelle aire de compétences et l'apparition des premières « secrétaires de mise en scène » dans les années 1920..... | 29 |
| A. D'un désir d'organisation et de conservation d'informations sur le tournage.. | 33 |
| 1. L'ordre d'enregistrement des scènes en fonction des décors : un choix économique qui détermine la planification du tournage..... | 33 |
| 2. Le contrôle des raccords : une responsabilité partagée..... | 35 |
| B. La matérialisation d'une mémoire de plateau..... | 41 |
| 1. La correction et la rédaction de documents au moment de la prise de vues : une mémoire « non-film » du film..... | 41 |
| 2. L'ardoise et le livre de bord : des mémoires de plateau au service de l'équipe artistique et du producteur..... | 45 |
| CHAPITRE 2. Un métier venu d'Hollywood ?..... | 52 |
| A. Histoire du métier de script-girl aux États-Unis..... | 53 |
| 1. Le <i>continuity script</i> comme mémoire de tournage..... | 54 |
| 2. La responsabilité d'une mémoire de plateau partagée entre les collaborateurs..... | 57 |

| | |
|---|-----------|
| 3. La naissance du métier de script-girl : pour une mémoire de plateau systématique..... | 59 |
| B. Quels regards en France sur le modèle de production et de mémoire de plateau hollywoodien ?..... | 62 |
| 1. L'influence d'Hollywood sur la préparation scénaristique en France.... | 62 |
| 2. La script-girl états-unienne vue par la presse française : la transmission d'un modèle ?..... | 65 |
| CONCLUSION PARTIE I..... | 68 |
| | |
| <u>PARTIE II. La script-girl en France dans les années 1930 : l'invention d'un métier.....</u> | 70 |
| | |
| CHAPITRE 3. Enjeux et modalités d'apparition des premières script-girls en France..... | 73 |
| A. De Hollywood à Paris et du « muet » au « parlant »..... | 75 |
| 1. L'arrivée du son et la réorganisation du partage des tâches entre les collaborateurs..... | 75 |
| 2. Versions multiples et doublage : de la nécessité d'organiser la mémoire du tournage..... | 79 |
| 3. Le cas de Jeanne Witta-Montrobert à la Paramount (Saint-Maurice)..... | 81 |
| B. De la monteuse à la script-girl..... | 85 |
| 1. Marguerite Beaugé, monteuse polyvalente au service d'Abel Gance.... | 86 |
| 2. Jeu de rôle entre Robert, Marguerite Houllé-Renoir et Suzanne de Troeye sur les tournages de Jean Renoir ou la difficile affirmation du métier de script-girl..... | 91 |

| | |
|---|------------|
| CHAPITRE 4. La script-girl en France dans les années 1930 : la construction d'une identité..... | 96 |
| A. La script-girl, nouvelle collaboratrice du film..... | 97 |
| 1. Une secrétaire comme les autres ?..... | 97 |
| 2. Les notes de la script-girl, mémoire « non-film » du film : quelles spécificités ?..... | 102 |
| B. La script-girl au cœur du studio : entre hiérarchie et familiarité..... | 106 |
| 1. Une faible valorisation du métier..... | 107 |
| 2. Une place privilégiée aux côtés des metteurs en scène..... | 111 |
| C. Discours et représentations de la script-girl comme miroir de la condition féminine..... | 113 |
| 1. D'une « féminité » du métier de script-girl..... | 113 |
| 2. La script-girl et l'importance du physique dans la carrière d'une femme..... | 116 |
| D. Une modeste institutionnalisation du métier de script-girl..... | 118 |
| 1. Une formation pour devenir script-girl ?..... | 118 |
| 2. Syndicat, conventions collectives et générique : la reconnaissance en demi-teinte de la script-girl..... | 120 |
| CONCLUSION PARTIE II..... | 124 |
| CONCLUSION GÉNÉRALE..... | 126 |
| Annexes..... | 133 |
| Annexe 1 : Mention d'un(e) « scripte » dans une estimation de devis pour <i>Toni</i> de Jean Renoir (1934)..... | 133 |

| | |
|---|---------|
| Annexe 2 : Salaires minima des conventions collectives de travail de la production cinématographique de 1937..... | 134 |
| Annexe 3 : Salaires minima du Contrat Collectif des techniciens et spécialistes de la production du film de 1939..... | 135 |
| Annexe 4 : Henri Diamant-Berger et sa fille Ginette..... | 136 |
| Annexe 5 : L'achat d'un cahier pour une script-girl, sur le tournage de <i>La Petite Lise</i> de Jean Grémillon (1930)..... | 137 |
| Annexe 6 : Une script-girl sur le tournage d'un film en 1935..... | 138 |
| Annexe 7 : Présence de la script-girl au générique des films..... | 140 |
| Annexe 8 : Script-girls et script-boy sur les tournages des films d'Alfred Hitchcock..... | 143 |
| Annexe 9 : Marguerite Beaugé sur le tournage de <i>La fin du monde</i> d'Abel Gance (1930)..... | 146 |
| Annexe 10 : Françoise Gourdj/Giroud sur le tournage de <i>La Grande Illusion</i> de Jean Renoir (1937)..... | 148 |
| Sources..... | 149 |
| Bibliographie..... | 165 |
| Table des illustrations..... | 172 |



*« Le plus souvent,
c'est l'ombre qui tient la lumière »*

L'Exercice de l'État (Pierre Schoeller, 2011)

*Aux petits - mais si grands - métiers du cinéma,
je dédie ce travail.*

INTRODUCTION

Le point de départ de cette étude est une curiosité pour le métier de script-girl et un désir de travailler sur un métier méconnu mais essentiel. En effet, la scripte ou script-girl, « collaboratrice du réalisateur, chargée de noter toutes les informations techniques et artistiques relatives à chaque prise »¹, est peu valorisée dans la sphère publique comme dans la sphère professionnelle alors même que ce métier semble pourtant essentiel au bon déroulement d'une production. J'ai choisi l'approche historique pour tenter de comprendre d'où viennent ce métier et l'ambiguïté de son statut.

Le présent travail s'inscrit d'ailleurs dans un mouvement actuel de la recherche autour du métier, probablement en partie dû à la personnalité et aux dons généreux d'une fameuse script-girl française : Sylvette Baudrot. En effet, un travail de dépouillement de ce fonds déposé en 2007 à la Cinémathèque française (et qui continue de s'enrichir) par une équipe de chercheurs est en cours. Lauren Benoît (chercheuse invitée à la Cinémathèque française), dans le cadre d'un master sous la direction de Frédérique Berthet à l'Université Paris-Diderot, a consulté entre 2013 et 2015 tous les fonds de scripts déposés à la Cinémathèque française pour mettre en évidence leurs méthodes singulières de travail. Différentes activités récentes de valorisation et d'explication du métier ont eu lieu à la Cinémathèque française, comme des conférences ainsi que l'exposition « Dossier scripts » au musée de la Cinémathèque en 2015-2016.

Cependant, il existe peu d'études historiques consacrées à ce métier. Tenter de combler ces lacunes nous a paru être la piste la plus stimulante, même si elle s'est révélée souvent difficile, du fait de l'accès aux sources et du silence de ces dernières. Ainsi, les script-girls apparaissent dans les annuaires professionnels seulement à partir de 1942 et les fonds de script-girls déposés à la Cinémathèque française remontent au plus tôt à 1950². Ce silence historique concernant la période des débuts du métier que nous avons choisi d'explorer s'explique, selon nous, en partie par la nature même des objectifs que la script-girl doit atteindre. En effet, mieux elle

1 Michel Baptiste (dir.), *Dictionnaire mondial du cinéma*, Paris, Larousse, 2011, p. 909.

2 Lauren Benoît, « La scripte, mémoire du film », La Cinémathèque française, 2 octobre 2015, 114 minutes, < <http://www.cineamatheque.fr/video/705.html> >, consulté le 21 novembre 2015.

remplit sa mission, moins sa présence est repérable à l'écran. L'accès à un film peut passer par l'analyse du scénario, de la lumière, de la musique, entre autres, mais plus difficilement, semble-t-il, par l'analyse de toutes les formes de continuité¹ ou de « raccords » (un raccord est une « interrogation sur une relation de continuité »²), le travail de script-girl se voulant « invisible ». Mais la présence d'un « faux-raccord » (un « changement de plan qui échappe à la logique de la transparence à l'œuvre dans le raccord »³) ne veut pas dire qu'il n'y avait personne sur le plateau responsable de leur contrôle. Qu'il n'y ait pas de script-girl au générique ne justifie pas non plus son absence au sein du processus de production.

Cette carence historique rend compte, plus globalement, du peu de recherches quant à l'histoire des métiers du cinéma. Car

l'anonymat qui présida si longtemps aux destinées des techniciens rend aujourd'hui très difficile le travail des chercheurs [...] la nécessité d'inventer des sources, l'obligation de recouper une multitude de témoignages secondaires pour espérer débusquer une information exacte, expliquent sans doute en partie que ce champ ait engendré si peu d'études.⁴

Ce silence historique doit aussi à la non-valorisation du métier de script-girl, qui tient vraisemblablement au fait que la script-girl ne joue pas, *a priori*, de rôle artistique ou créatif et qu'elle n'a pas été le sujet de débats concernant un éventuel statut d'auteur. Ce silence et cette invisibilité du métier nourrissent cette envie d'en savoir plus : d'où vient la script-girl ?

En me plongeant dans des archives de production et dans la presse de l'époque, je me suis rendue compte de la présence de certaines fonctions et tâches qui seront celles de la script-girl. Ces archives témoignent non pas de la présence d'une script-girl, mais d'un travail de mémoire qu'il est intéressant d'envisager comme pouvant relever d'une archéologie du métier. L'archéologie visant, selon

-
- 1 Nous entendons ici par « continuité » la « liaison non interrompue des parties d'un tout ». Dictionnaire de l'Académie française, 8^e édition (1932-1935), version informatisée sur le site < <http://dictionnaires.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/index.htm> >, consulté le 10 janvier 2016.
 - 2 Laurent Le Forestier, conférence « Du découpage au montage, les aventures d'une notion : le plan », dans le cadre du séminaire de formation à la recherche Des techniques audiovisuelles et de leurs usages : histoire, épistémologie, esthétique (Technès), 2 et 23 février 2015.
 - 3 Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2011 [2008], p. 95.
 - 4 Laurent Le Forestier et Priska Morrissey, « Pour une histoire des métiers du cinéma, des origines à 1945 », dans « Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945 », *1895 revue d'histoire du cinéma*, n° 65, hiver 2011, p. 9.

Michel Foucault, à « établir, pour définir les conditions de leur réalisation, des règles de formation »¹. Comme nous le verrons, il est fait appel, au moins dès les années 1920, à des secrétaires sur le plateau qui vont partiellement remplir des tâches qui seront celles attribuées à la future script-girl, cette dernière apparaissant sur les plateaux de tournage français à partir de 1930. C'est, en effet, la date à laquelle j'ai trouvé, au plus tôt, l'emploi du terme « script-girl » dans la presse française comme dans une archive de production.

Scripte ou script-girl : le choix d'un terme

Une des problématiques à laquelle l'historien s'intéressant au métier de script-girl doit se confronter est : quel est le meilleur terme à employer pour désigner ce rôle ? J'ai choisi d'employer le terme « script-girl » et non « scripte » dans le titre et l'ensemble du présent travail, car bien qu'étudiant le métier en France, c'est le terme anglophone qui est utilisé dans les sources françaises dépouillées, où j'ai également trouvé le terme « script-boy ». Il s'agit du même métier, seulement le poste est occupé par un homme. Il m'a semblé que le terme francophone ne soit pas réellement d'actualité dans les années 1920 et 1930. Je n'ai trouvé qu'à une seule reprise le terme « scripte » dans des archives et cela concerne le film *Toni* de Jean Renoir (1934)². Le terme « script », quant à lui, a été repéré dans la presse française à quelques reprises. Nous verrons toutefois que son emploi est minoritaire et qu'il peut être confondu, par exemple, avec le script du film, c'est-à-dire le scénario.

La typologie du terme choisi pour la présente rédaction inclut le tiret entre « script » et « girl ». Si ce tiret apparaît très peu dans les sources états-uniennes, il est présent dans la majorité des sources françaises de l'époque étudiée et ce, au moins dès le premier article de presse française dédié au métier que j'ai pu retrouver, à savoir en 1928³. Si l'emploi du terme, dans cet article, concerne le métier de script-girl aux États-Unis, il marque l'usage du tiret en France. D'où le choix d'inclure ce tiret, bien qu'il ne le soit pas dans les conventions collectives de travail

1 Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2002 [1969], p. 269.

2 *Toni* de Jean Renoir (1935), Archives de production, Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Pierre Gaut, GAUT12-B1.

3 Robert Florey, « Méthodes américaines », *Cinémagazine*, n° 4, 27 janvier 1928, p. 154.

de la production cinématographique de 1937¹ – ce qui témoigne *a priori*, d’autre part, des origines américaines du métier –, il l’est dans les documents du Syndicat Général des Travailleurs de l’Industrie du Film de 1939 (où la script-girl, contrairement à ses collaborateurs, n’a pas droit à une définition)². Notons que dans la presse française, le terme « script-girl » est parfois écrit entre guillemets ou en italique, occasionnellement sans tiret entre « script » et « girl », et cela sans raison apparente particulière (ces traits typographiques n’ont à première vue pas de lien avec la date de publication de l’article, la revue ou leur auteur). J’ai donc fait le choix du terme « script-girl » pour une lecture plus harmonieuse, même quand il sera question du métier aux États-Unis et que les sources américaines emploient peu le tiret.

L’usage généralisé du terme « script-girl » dans les sources primaires et dans la presse française des années 1930 rend compte de la féminisation du poste et semble entériner l’influence d’un modèle états-unien. C’est encore ce terme anglophone qui est employé dans les conventions collectives de 1950, où il est défini comme suit :

La Script-Girl : auxiliaire du réalisateur et du directeur de production. Elle veille à la continuité du film et établit, pour tout ce qui concerne le travail exécuté sur le plateau, les rapports journaliers artistiques et administratifs.³

Il semble que l’utilisation du mot « scripte » – que l’on utilise aujourd’hui – soit donc plus tardive. La script-girl française Jeanne Witta-Montrobert, par exemple, emploie les termes « scripte » et « script » dans ses mémoires rédigées à la fin des années 1970⁴, quand, en 1933, elle se définissait « script-girl » dans un article de Didy Gluntz publié dans la revue *L’Image*⁵. Le passage de la « script-girl » à la « scripte » s’est-il fait en plusieurs étapes ? Ce passage d’un terme à l’autre peut-être compris comme une « francisation » progressive du terme c’est-à-dire à son

1 Conventions collectives de travail de la production cinématographique, Conventions collectives de travail-cinéma (1936-1959), 15 novembre 1937, Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, 65 J 329.

2 Syndicat Général des Travailleurs de l’Industrie du Film (1939), Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Germaine Dulac, DULAC297-B20.

3 Conventions collectives de travail de la production cinématographique, Conventions collectives de travail-cinéma (1936-1959), 1950, Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, 65 J 329.

4 Jeanne Witta-Montrobert, *La Lanterne magique : mémoires d’une scripte*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Le temps Éclaté », 1980.

5 Jeanne Witta-Montrobert dans Didy Gluntz, « Les petits métiers féminins au cinéma », *L’Image*, n° 75, 18 août 1933, p. 11.

« intégration [...] à la langue française en lui donnant la prononciation, la morphologie propres au système du français »¹, et/ou une volonté de lui supprimer son caractère genré, bien que, ici, le rajout d'un « e » final semble réaffirmer ce côté genré. Ces questions nécessiteraient une étude en soi, à une période ultérieure à celle qui est la nôtre. Ce que nous pouvons affirmer, c'est que la script-girl se trouve aux origines du métier de scripte et ce, même si, comme tout métier, dépositaire d'une savoir-faire et d'un savoir-être spécifiques, la série de tâches qui lui est affiliée a pu évoluer et se transformer d'une période à l'autre et d'une société à l'autre.

Derrière le terme « script-girl » se jouent différentes terminologies en fonction du pays où l'on se situe (ici, les États-Unis ou la France). Une des difficultés de ce présent travail fut donc de constamment interroger la réalité, les tâches (qu'il est primordial d'historiciser) et le statut derrière chaque terme. Dans nos recherches, nous avons essayé de comprendre ce qui se jouait derrière tel ou tel terme employé à tel ou tel moment, quelle réalité et quels gestes se cachaient derrière ces mots. C'est à partir de cet ensemble de tâches qui lui sont attribuées qu'un métier acquiert une autonomie et se développe². Elles sont donc primordiales pour comprendre un métier et son histoire. Si le « métier » désigne une pratique dans un champ de connaissances particulier, la « profession », elle, requiert l'institutionnalisation de ce métier, à travers « l'existence d'une formation spécifique, la reconnaissance du métier par autrui et le regroupement des personnes concernées »³. L'institutionnalisation d'un métier et, partant, sa professionnalisation, se fait généralement de manière synchrone avec l'accroissement de sa spécialisation⁴. Le sujet de ce mémoire se situe en amont, dans ces années où s'invente le rôle, la fonction de script-girl. Il s'agit de chercher à identifier et à nommer un rôle, un métier et son invention avec un nom et une série de tâches et une professionnalisation qui, nous le verrons, reste modeste.

1 Dictionnaire Larousse éditions 2000-2016 consultable à l'adresse url < www.larousse.fr >, consulté le 9 avril 2016.

2 Michèle Descolonges, *Qu'est-ce qu'un métier ?*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1996, p. 250.

3 Geneviève Latreille, *La Naissance des métiers en France, 1950-1975 : étude psychosociale*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon/éd. de la Maison des sciences de l'homme, 1980, p. 74, cité dans *Ibid.*, p. 15.

4 Voir *Ibid.*, p. 249. La prochaine citation provient de la même source.

Des limites chronologiques et géographiques du sujet

La temporalité couverte par le présent travail est vaste (25 ans). Ce qui pourrait passer pour une période démesurée témoigne évidemment de la rareté des sources aisément distinguables sur le sujet : il a fallu brasser large pour recueillir les fruits de cette recherche. La borne d'ouverture correspond à la première source utilisée dans le présent travail, à savoir les archives scénaristiques du film *Les Sœurs ennemies* de Germaine Dulac en 1915¹. Ce choix témoigne aussi de la volonté de prendre en compte les propos du metteur en scène français Henri Diamant-Berger, qui fait remonter l'invention de la script-girl à 1915 et ce, même si celles-ci, écrits après la Seconde Guerre mondiale, sont – nous le verrons – à manipuler avec précaution². Le choix de la borne de 1940 a aussi été fait car j'ai trouvé, en 1939, une caricature de la script-girl³, et, en 1940, un article visant à démentir les clichés et les préjugés entourant le métier⁴. Ces deux écrits marquent qu'une construction identitaire est assez généralisée pour engendrer ces dessins et ces discours qui dénoncent.

Le terme « secrétaire » semble indiquer qu'il ne s'agit pas, à l'origine, d'un métier « de cinéma », mais d'importer pour les besoins de la production une secrétaire telle qu'on en trouve couramment dans les entreprises. C'est ce modèle qui prévaut. Le passage de la « secrétaire » à la « script-girl » signifie-t-il l'adoption du métier par le cinéma et donc son affirmation en tant que métier « de cinéma » ? C'est l'une des questions sur lesquelles nous avons essayé de réfléchir. En vue de retracer l'archéologie du métier, nous avons donc tenté de repérer les traces d'un travail de script-girl telles qu'elles apparaissent dans les archives, notamment scénaristiques, de production et de tournage et ce, en dépit de l'absence du terme « script-girl ». Ces informations, la manière dont elles sont collectées, organisées, classées, transcrites sur des documents témoignent – et ce, même si la « script-girl » n'existe pas encore

1 *Les Sœurs ennemies* de Germaine Dulac (1915), Archives scénaristiques (découpage technique, liste des décors, liste des personnages), Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Germaine Dulac, DULAC77-B9.

2 Henri Diamant-Berger, *Il était une fois le cinéma*, Paris, Éditions Jean-Claude Simoën, coll. « L'illusion d'optique », 1977, p. 29. Ses mémoires sont publiées posthumes, et il semblerait qu'il les ait écrites dans le courant des années 1960 car il est question de la Nouvelle Vague dans le dernier chapitre.

3 « Vu, entendu, croqué : "Pour Vous" dans les studios », *Pour Vous*, n°538, 8 mars 1939, p. 8.

4 Marcel Blitstein, « Ces cinq jeunes femmes auraient pu devenir des vedettes... Elles ont préféré être script-girls », *Pour Vous*, n° 587, 14 février 1940, p. 7.

(en France tout du moins) – de l'existence d'une série de tâches qui seront celles de la « secrétaire » puis, plus tard, de la « script-girl ».

En aval, les textes repérés dans la presse et employant les termes « script-boy » et « script-girl » m'ont conduite à élargir les frontières temporelles de mon travail à l'ensemble des années 1930. J'ai conscience que l'on aurait pu resserrer les recherches autour du passage au parlant, dates auxquelles j'ai rapidement repéré les premiers usages du terme : cela m'aurait permis d'effectuer une recherche plus systématique dans la presse comme dans les archives autour du passage au parlant et ainsi proposer une analyse plus fine sur cette période centrale, parfois qualifiée de « révolution » au regard de l'histoire du cinéma. En effet, la presse française emploie le terme « script-girl » depuis au moins 1928. Mais le terme est alors employé par les journalistes à propos d'un métier états-unien. Il faut attendre au moins 1930 pour que le terme « script-girl » soit employé par la presse française pour un poste présent sur des tournages français. Quant aux archives, c'est aussi, au plus tôt, dans une source datée de 1930, que j'ai trouvé le terme. Il s'agit d'une note de frais indiquant l'achat d'un « cahier scriptgirl » le 30 août 1930 sur le tournage du film *La Petite Lise* de Jean Grémillon¹. Si je ne peux alors pas prouver que l'emploi du terme, ici, renvoie à une personne et non, par exemple, au type du cahier acheté, sa présence doit être prise en compte. Le choix d'intégrer la totalité de la décennie des années 1930 s'est imposé au fil des recherches, découvrant peu à peu un corpus d'articles consacrés tout ou partie à la figure de la script-girl. Comme on ne sait encore presque rien de ce métier, il m'a semblé opportun pour cette étude de broser un panorama étendu de son histoire : j'espère que la finesse perdue ici se trouvera compensée par les pistes ainsi proposées aux lecteurs et aux chercheurs qui souhaiteraient poursuivre cette étude sur le métier de script-girl.

J'ai d'abord effectivement pensé circonscrire mon étude au passage au parlant dès 1927 et la clore en 1936, date à laquelle les premières conventions collectives du cinéma sont rédigées, laissant une trace efficace d'une première définition « officielle » des métiers et assurant de leur existence. Je me suis rendu compte dans un premier temps que peu de sources mentionnaient le métier de script-girl avant le début des années 1930, et, dans un second temps, que la script-girl, en plus d'avoir été inventée aux États-Unis, était vraisemblablement issue d'un long processus et que

¹ Note de frais manuscrite, *La Petite Lise* de Jean Grémillon, 30 août 1930, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Hist B16.

son histoire devait être plus largement réinscrite dans celle de l'organisation de la production cinématographique et de la sauvegarde de la mémoire du tournage en vue du montage. L'apparition du terme coïncide avec les débuts du « parlant ». Ce n'est pas étonnant : l'enregistrement du son a entraîné une augmentation du nombre des membres de l'équipe de tournage et il a fallu que le groupe se réorganise autour de ces nouveaux postes et de nouvelles tâches. Par ailleurs, le montage s'est alors complexifié. La question de savoir en quoi et comment le « parlant » a-t-il pu jouer un rôle dans l'apparition de la script-girl en France reste donc centrale au sein de notre étude.

Les difficultés d'accès aux sources ne me permettaient pas de prétendre à un travail portant uniquement sur « les origines » de la script-girl et notamment – ce qui aurait été passionnant – aux États-Unis. J'ai fait cependant le choix d'esquisser une approche de l'histoire états-unienne de la script-girl dans un travail sur les origines du métier en France. Cette partie me semblait indispensable car c'est bien le modèle hollywoodien qui prévaut ici. Même incomplet et partiel, ce petit détour vers la côte Ouest des États-Unis nous semblait nécessaire pour mieux appréhender le discours en France sur la script-girl hollywoodienne et comprendre certains des enjeux de l'adoption de ce métier en France.

On voit d'emblée que l'apparition de la script-girl en France s'inscrit à la fois dans une histoire longue liée à l'organisation des phases de tournage et de montage et à l'apparition des secrétaires mais aussi dans un contexte plus resserré qui implique autant le passage au « parlant » que le modèle états-unien (les deux se confondant dans le transfert de savoir faire qu'implique par exemple l'installation de Paramount à Paris au moment du passage).

Concernant les bornes géographiques, le choix plus précis de la France a donc été fait en raison de la difficulté d'accès aux sources américaines mais aussi l'envie de privilégier les sources françaises. Cette dernière raison m'a permis de centrer en partie mes recherches autour d'une problématique, celle de l'adoption (et donc d'une adaptation) de la script-girl états-unienne en France (qu'il s'agisse de la temporalité, des métamorphoses possibles du rôle, etc.). Si notre sujet concerne la France, il nous semble primordial de revenir au cas hollywoodien, qui fonctionne comme un modèle, le maintien du terme anglophone dans la langue française constituant à lui seul une

preuve de cet héritage. Le sujet même de ce travail a évolué en fonction de ces sources, car en menant une recherche sur les origines du métier de script-girl, c'est de l'autre côté de l'Atlantique que ce travail aurait dû être mené. L'objet de ce mémoire est d'essayer de comprendre quand, dans quelles circonstances et conditions et pour quelles raisons s'invente un métier de script-girl sur le sol français. Dans quelle mesure ce métier est-il une adoption du métier états-unien et comment s'affirme-t-il au sein du système de production français ?

Méthodologie et sources du travail

Étudier le métier de script-girl, c'est chercher à comprendre et analyser les tâches et compétences rattachées à ce métier et comment celles-ci évoluent dans le temps, les discours qui entourent le cinéma du point de vue de l'organisation de la production et de la vie sur un plateau de tournage, mais aussi les relations de travail entre les différents collaborateurs. Le livre de G.-Michel Coissac *Les Coulisses du cinéma*, publié en 1929 (où il n'est pas fait mention de la script-girl), a ainsi été un premier outil essentiel, pour comprendre la vie sur un plateau de tournage à la période qui nous concerne, la place de chaque collaborateur, ses relations avec l'ensemble de l'équipe de tournage comme les différentes phases de fabrication du film¹. Le film est une œuvre collective, formalisée et institutionnalisée dans des métiers. Chaque membre a son rôle et chaque rôle a son histoire, parallèle et liée à celle du groupe. La hiérarchisation entre les collaborateurs va de pair avec l'histoire de la reconnaissance juridique et socioculturelle du ou des auteurs du film. Le contexte socioculturel doit être pris en considération pour expliquer cette hiérarchisation. Tel ou tel technicien de l'équipe de tournage n'est pas défini et perçu de la même manière dans les discours selon les lieux et les époques. Les mutations successives d'un métier doivent ainsi être envisagées dans un contexte plus large de l'histoire du cinéma, et l'histoire des rapports entre collaborateurs, à l'industrie et à son art comme d'un contexte socioculturel et politique plus large.

Il faut questionner l'apparition du rôle de la script-girl sur les plateaux de tournage, ce qui a déterminé sa présence, la nature de ses tâches et de ses fonctions et pourquoi ces tâches ont été regroupées et prises en charge par une seule et même

1 G.-Michel Coissac, *Les Coulisses du cinéma*, Paris, Les Éditions Pittoresques, 1929.

personne. Nous sommes donc partis à la recherche des premiers emplois des termes « script-girl » et « secrétaire ». Il a fallu également chercher du côté des métiers qui n'appartiennent pas au champ cinématographique pour trouver les origines de la script-girl en France. Pour s'assurer de la présence d'une script-girl sur le tournage d'un film, il faut chercher dans l'ombre du film et dans tout ce qui se rapporte à sa fabrication : contrats, budgets, notes de frais, notes de tournage, documents qui auraient servi à veiller au respect de la continuité du scénario, puisque, nous l'avons mentionné, il s'agit d'une mission essentielle assurée par la script-girl. J'ai orienté mes recherches du côté de la production et du tournage des films, en consultant des archives de production comme des documents scénaristiques, des notes et des photographies de tournage. Définir les usages des différents documents trouvés en archives sur un plateau de tournage est une tâche difficile. Il faut essayer de savoir quel document est destiné à quel collaborateur. Il faut également essayer de saisir la nature du document conservé. Il peut s'agir (et là encore, il s'agit surtout d'expressions postérieures donc peu utiles) d'un scénario, d'une continuité, d'une continuité dialoguée, d'un découpage, d'un découpage technique (les découpages techniques consultés le sont au sens où la Cinémathèque française les définit, c'est-à-dire des documents écrits sous la forme d'un scénario auquel s'ajoutent des indications techniques), etc. Répertoriés au sein des « archives scénaristiques » à la Cinémathèque française, 16 découpages (dont 9 dits « techniques » et 4 dits « souples ») et 9 continuités de films français datés entre 1916 et 1933 ont été consultés dans le cadre du présent travail. Les continuités consultées sont semblables aux découpages identifiés par la Cinémathèque comme « souples ». Un découpage souple est une version abrégée du découpage technique. Si les scènes ou séquences y sont divisées en plans numérotés comme dans le découpage technique, l'action du plan n'y est que brièvement décrite. En effet, seuls les découpages techniques intègrent les dialogues. Dans ces découpages techniques, aux plans peuvent correspondre (généralement en marge) une indication technique. Des indications pour le futur montage peuvent compléter le texte. Nous ne pouvons que difficilement savoir si ce même document a été modifié et annoté avant, pendant ou après la prise de vues. L'essentiel ici a été de reconnaître leur finalité en fonction des informations qu'ils permettent d'obtenir.

Bien sûr, nous ne prétendons ni à un travail exhaustif ni à répondre avec

certitude aux questions soulevées par ce mémoire. Et cette manière de fonctionner pourrait être taxée d'évolutionniste (chercher dans les documents les traces de ce qui adviendra) mais, avec toutes les précautions que cette démarche implique, nous pensons qu'elle est nécessaire pour mesurer l'important travail de « secrétariat » et de collecte de données sur le plateau, notamment en vue du montage et qui, à mon sens, témoigne d'une préoccupation centrale pour un travail qui est celui de la future script-girl.

Les archives consultées concernent des fonds d'archives et des photographies de tournage des metteurs en scène et des sociétés de production des années 1920 et 1930. Ce dépouillement a été complété par la lecture de mémoires et de témoignages, dont le précieux ouvrage de Jeanne Witta-Montrobert, considérée par beaucoup comme la « première » script-girl française¹. À cela, s'ajoute un visionnage des génériques de films de fiction (27 films américains entre 1915 et 1963 et 41 films français entre 1921 et 1959). Les conventions collectives de 1936, 1939 et 1950 ont été consultées aux Archives départementales de la Seine-Saint-Denis et dans le fonds Dulac (Cinémathèque française), afin de trouver les traces d'une éventuelle institutionnalisation du métier de script-girl, à l'image des leçons complémentaires de l'école universelle par correspondance de Paris de Vladimir Zederbaum (1931)², généreusement transmises par Lauren Benoît.

Les dates de 1928 (première occurrence d'une script-girl états-unienne dans la presse française consultée) et de 1930 (première occurrence d'une script-girl présente sur un plateau de tournage en France dans la presse consultée et premier emploi du terme dans les archives de production consultées) déjà mentionnées ne peuvent servir de marqueurs absolus car la presse n'a pas été dépouillée systématiquement. Nous avons bien conscience ici des manques de notre étude. En effet, la recherche des articles n'a pas été systématique et repose sur des index (comme le site Calindex par exemple), en dehors du dépouillement sur version papier de la revue *Ciné-Miroir* de 1927 à 1934 (le choix de cette revue est dû à sa disponibilité à la Cinémathèque suisse, à une période de mes recherches où le sujet du présent travail était alors la script-girl en France au moment du passage au

1 Jeanne Witta-Montrobert, *op. cit.*.

2 Vladimir Zederbaum, *Cours de technique générale du cinéma*, Paris, École universelle par correspondance de Paris, 1931, Médiatèque de la Cinémathèque française, HL 165.

parlant¹) ; sur des recherches en plein texte (sur les sites Ciné-Ressources de la Cinémathèque française, Gallica de la Bnf et la bibliothèque numérique de la Cinémathèque de Toulouse pour la presse française, et sur Media History Digital Library pour la presse américaine). Nous devons ici avertir notre lecteur des manques probables de cette recherche. En effet, les articles rassemblés dans ce présent travail l'ont été en vertu des recherches comprenant les termes « continuité », « continuity », « dactylo », « raccord », « script », « script-boy », « script-girl », « secrétaire » et « sténographe » dans la presse généraliste et spécialisée numérisée (soit une portion maigre de la presse traitant du cinéma et en vertu de l'indexation réalisée). Ainsi, en dépit de l'aspect nécessairement parcellaire de nos recherches – ce dont nous avons bien évidemment conscience –, il nous semble que cet ensemble d'articles permet de saisir certains enjeux représentationnels du métier de script-girl en France que les critiques croisent alors sur les plateaux de cinéma et ont à cœur de présenter à leurs lecteurs et lectrices.

Les origines américaines du métier de script-girl ont pu être traitées grâce aux articles de presse états-unienne disponibles sur le site Media History Digital Library, à l'ouvrage de Nancy Naumburg *Silence ! On tourne, Comment nous faisons les films par vingt artistes et techniciens de Hollywood* traduit par le journaliste et scénariste français Jean-George Auriol (1938)² et du point de vue bibliographique à l'ouvrage de David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson *The Classical Hollywood Cinema, Film Style & Mode of Production to 1960* (1985)³. Ces sources et travaux permettent d'entrevoir des éléments concernant les origines du métier de script-girl aux États-Unis et de mieux comprendre comment s'est inventé le métier.

La lecture d'ouvrages généraux comme des dictionnaires et encyclopédies du cinéma et une recherche dans les livres d'histoire générale du cinéma ont confirmé le silence historique entourant le métier de script-girl. Le point de départ des recherches concernant le métier de script-girl en France est la lecture du numéro 65 de la revue d'histoire du cinéma *1895* consacré à l'« Histoire des métiers du cinéma en France

1 J'ai bénéficié d'un échange Erasmus à Lausanne en 2013-2014, qui m'a permis d'avoir facilement accès à cette revue mais aussi à des archives de production comme le fonds du metteur en scène suisse August Kern ainsi que des dossiers de presse.

2 Nancy Naumburg (dir.), *Silence ! On tourne, Comment nous faisons les films par vingt artistes et techniciens de Hollywood*, préface et traduction de J.-George Auriol, Paris, Payot, 1938.

3 David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema : Film Style & Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press, 1985.

avant 1945 »¹. À ce numéro s'est ajoutée une bibliographie sur l'histoire des métiers du cinéma avec la thèse de Priska Morrissey consacrée à l'opérateur de prise de vues² et les mémoires de master d'Éloïse Billois³ et Evan Penfornis⁴ consacrés aux métiers du montage. Tous ces travaux m'ont permis d'appréhender une structure et un point de vue commun, du fait de leur sujet de recherche, mais aussi leurs bornes chronologiques et géographiques, pour une meilleure approche de la période concernée.

La bibliographie spécialement consacrée au métier de script-girl est restreinte et son apport pour cette étude fut limité puisqu'on n'y trouve guère de perspectives historiques concluantes. Elle est ainsi restée mince du fait de sa contemporanéité et des silences concernant son histoire. Ce fut le même constat pour les archives de l'INA (consultées sur le site Internet < ina.fr > et à l'INA Atlantique à Rennes). En effet, si le métier de script-girl est le sujet de plusieurs ouvrages et de quelques mémoires de master, ces travaux adoptent un point de vue méthodologique et théorique.

Tout au long de ces recherches, la bibliographie sur le passage au cinéma « parlant » en France fut très utile : cette riche littérature permet d'appréhender un contexte cinématographique particulier, notamment *via* l'histoire des studios et la thèse de Morgan Lefeuvre à ce sujet, qui s'est révélée à cet égard particulièrement riche⁵. Les études consacrées aux rapports cinématographiques entre la France et les États-Unis participent des recherches bibliographiques du présent travail, car le passage au cinéma « parlant » s'inscrit dans une période de riches correspondances et échanges humains et techniques, entre les deux côtés de l'Atlantique. S'ajoutent à cela des lectures concernant le contexte historique général, la place des femmes dans

1 Laurent Le Forestier et Priska Morrissey, *op. cit.*

2 Priska Morrissey, *Naissance d'une profession, invention d'un art : l'opérateur de prise de vues cinématographiques de fiction en France (1895-1926)*, thèse de doctorat en Histoire de l'Art (études cinématographiques), sous la direction de Jean A. Gili, Université Paris I Panthéon Sorbonne, 2008.

3 Éloïse Billois, *Marguerite Beaugé, parcours et statut d'une chef-monteuse dans l'histoire du cinéma français (1892-1977) : les difficultés d'un métier à exister (1907-1937)*, mémoire de master en études cinématographiques, sous la direction de Priska Morrissey et Laurent Le Forestier, Université Rennes 2-Haute-Bretagne, 2014.

4 Evan Penfornis, *Du Féminin pluriel au masculin singulier ou la professionnalisation du monteur en France (1927-1933)*, mémoire de master en études cinématographiques, sous la direction de Priska Morrissey, Université Rennes 2-Haute-Bretagne, 2015.

5 Morgan Lefeuvre, *De l'Avènement du parlant à la Seconde Guerre mondiale : Histoire générale des studios de cinéma en France (1929-1939)*, thèse de doctorat en histoire du cinéma, sous la direction de Michel Marie, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2013.

le monde du travail et la féminisation des métiers du secrétariat et de l'écriture au début du XX^e siècle, l'aspect genré du métier étudié s'étant rapidement imposé comme une évidence (ce dont rend compte l'emploi du terme « script-girl »).

Le présent travail est divisé en deux parties – se suivant dans l'ordre chronologique – l'année 1930 marquant une rupture dans les sources jusqu'ici consultées. Dès lors, le poste de script-girl est connu et semble devoir jouer un rôle au sein de la production cinématographique française. Dans la première partie intitulée « Archéologie du métier de script-girl en France (1915-1930) », nous verrons l'importance de l'écriture et, de fait, de la sauvegarde d'une trace et d'une mémoire dans le processus de production d'un film : qui en est responsable et quels en sont les usages et les formes ? Les prémices du métier de script-girl en France, sous la forme notamment du secrétariat de plateau, et l'invention du métier aux États-Unis sont intégrés à cette première partie, car ces phénomènes couvrent une même période. Les bornes chronologiques de cette première partie correspondent à la première source utilisée dans le présent travail (les archives scénaristiques du film *Les Sœurs ennemies* de Germaine Dulac en 1915¹) et à la première occurrence trouvée du terme « script-girl » en France (le tournage de *La Petite Lise* de Jean Grémillon en 1930).

Dans cette première partie, nous tâcherons de savoir quand et par quel processus les tâches qui seraient attribuées à la script-girl se sont institutionnalisées, qui les prenait en charge et comment elles ont été finalement attribuées à la script-girl. Nous chercherons ce qu'il y a eu « avant la script-girl », pour pouvoir comprendre dans quelle mesure la script-girl a pu naître de l'autonomisation de tâches préexistantes et anciennement prises en charge par d'autres métiers. Telle est bien l'une des questions centrales que nous nous poserons dans ce premier chapitre. Nous partirons ainsi sur les traces de la script-girl, à la recherche de ce que l'on pourra nommer les « prémices » du métier. Car

la collaboration cinématographique, parce que justement institutionnalisée au travers de métiers, implique d'abord la connaissance des aires de responsabilité de chacun, leurs

1 *Les Sœurs ennemies* de Germaine Dulac (1915), Archives scénaristiques (découpage technique, liste des décors, liste des personnages), Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Germaine Dulac, DULAC77-B9.

contenus et leurs frontières. Une dialectique très riche s'est mise en place dès les origines entre la définition de ces aires de compétences et celle de l'oeuvre cinématographique qui oscille continuellement entre la reconnaissance de ses héritages (théâtre, photographie, peinture, etc.) et la revendication de sa spécificité. De cette dialectique découle l'évolution des statuts de chaque collaborateur, sa légitimité comme technicien et/ou artiste.¹

En cherchant à identifier et à nommer un champ de compétences et de responsabilités, on cherche à savoir pourquoi on a eu besoin, à un moment donné, d'un poste spécifique et autonome.

Notre étude est centrée sur le cas français, pour lequel les États-Unis ont joué un rôle important. Le terme même « script-girl » indique qu'il s'agit d'un héritage états-unien. Qu'en est-il ? Quel rôle la figure de la script-girl états-unienne a-t-elle joué dans l'invention de la script-girl en France ? Nous rappellerons le contexte d'apparition de la script-girl aux États-Unis et son invention dans les studios par le système de production hollywoodien. Il nous faut connaître ce modèle pour comprendre les enjeux de cet héritage. Ce choix de consacrer des pages à l'histoire de la script-girl aux États-Unis nous a semblé indispensable même s'il peut sembler éloigné de notre sujet. Nous tenterons ensuite d'analyser la réception de la figure de la script-girl hollywoodienne en France.

Dans une deuxième partie intitulée « La script-girl en France dans les années 1930 : l'invention d'un métier », nous chercherons à déterminer les étapes de l'adoption de la script-girl sur les tournages en France, comment définir ce métier dans les années 1930 et comment est-il représenté.

Le passage au cinéma sonore est le contexte d'apparition de la script-girl en France : le doit-on à une nécessité nouvelle de conserver une mémoire de plateau et/ou cela de manière systématique, ou à l'influence des États-Unis qui viennent alors (*via* la Paramount notamment), s'installer en France ? L'arrivée de l'enregistrement du son sur les plateaux de tournage entraîne « une profonde mutation de toute l'industrie cinématographique »² et la réorganisation des studios comme l'apprentissage de nouvelles techniques de production et de réalisation des films (les versions multiples et le doublage) constituent le contexte plus précis, qui voit

1 Priska Morrissey, *op. cit.*, p. 11.

2 Jeanne Witta-Montrobert, *op. cit.*, p. 32.

l'apparition de la script-girl au début des années 1930 en France. Nous chercherons à comprendre les conditions de cette adoption du métier aux origines états-uniennes, à travers l'histoire plus particulière de Jeanne Witta-Montrobert, script-girl dans les studios Paramount de Paris dès 1931. Puis, avec une étude concernant les échanges permanents entre les métiers de monteuse et de script-girl, nous verrons que le rôle de la script-girl met cependant un certain temps à s'affirmer comme métier autonome.

Dans le quatrième et dernier chapitre, nous découvrirons ce modèle de la script-girl qui s'invente dans la presse française tout au long des années 1930. Il nous faudra pour cela définir ses spécificités par rapport à des métiers similaires et notamment celui de secrétaire, ainsi que sa place face aux autres métiers du cinéma. La clôture chronologique de cette dernière partie est l'année 1940, date de publication du dernier article de presse consulté¹. Le choix de considérer l'ensemble des années 1930 m'a semblé parlant car, je l'ai déjà dit, j'y ai repéré une collection d'articles qui faisaient sens et dressaient un portrait riche et pluriel du métier. Cela permet de voir en quelques années se dessiner et s'inventer un métier avec les caractéristiques qui lui sont attachées. Ce qui se joue alors, c'est notamment la question de savoir si, avec l'adoption du terme « script-girl », se joue la reconnaissance d'une spécificité proprement cinématographique du métier (à l'origine, je rappelle – et c'est encore vrai pour certains textes des années 1930 –, il s'agit d'une « secrétaire »). Mais cet ensemble d'articles permet également de voir comment se construit une figure de la script-girl, à travers les écrits et les images de la script-girl publiés dans la presse, discrète présence féminine à l'ombre de la caméra, généralement assise, un cahier et un stylo à la main, absorbée par ce qui est enregistré par la caméra.

¹ Marcel Blitstein, « Ces cinq jeunes femmes auraient pu devenir des vedettes... Elles ont préféré être script-girls », *op. cit.*, p. 7.

PARTIE I

Archéologie du métier de script-girl en France (1915-1930)

Dans ses mémoires, Henri Diamant-Berger écrit avoir « inventé » la script-girl en 1915. Il déclare en effet qu'au moment de monter l'un de ses films, il s'aperçoit qu'une de ses interprètes ne porte pas la même robe dans deux plans qui doivent se suivre :

Je décide que, désormais, une secrétaire notera, lors de tous mes tournages, les changements de costumes, de coiffures et même d'expression. C'est ainsi qu'un petit incident va donner naissance au métier – et au mot – de *script-girl*, adopté depuis par toutes les productions du monde...¹

Il relie donc, de fait, la script-girl aux questions de raccords et s'attribue à la fois l'invention du métier et celle du terme. Notons qu'il écrit *a posteriori*, à une époque où la script-girl existe bel et bien et que ses souvenirs ne semblent d'ailleurs guère infaillibles puisque, plus loin, dans les mêmes mémoires, il semble oublier cette anecdote de 1915 et écrit, à propos d'un tournage en 1920 :

J'y ajoute, et c'est une innovation, une secrétaire, afin de prendre des notes sur les raccords des milliers de plans à tourner... Comme je suis libre de conduire le film à ma guise mais que pour les dépenses administratives, je suis soumis à un contrôle tracassier, j'affirme que ce poste existe aux États-Unis et je l'affuble d'un nom américain imaginaire : *script-girl*. Plus tard, les réalisateurs d'outre-Atlantique adopteront le procédé, mais ils appelleront le préposé script-clerk, car cet emploi sera, chez eux, tenu par un homme...²

Là encore, Diamant-Berger affirme être non seulement à l'origine du poste de « secrétaire » s'occupant des raccords, mais aussi du terme « script-girl », prétendant même ici avoir inventé ce terme avant Hollywood (ce qui semble relativement suspect). Son ouvrage doit évidemment être lu avec précaution, mais, pour autant, plusieurs choses sont à retenir dans ses déclarations qui témoignent probablement de ce qu'est la script-girl dans les années 1960, mais aussi, malgré tout, à la période qui a connu son apparition :

1. l'analogie avec le métier de secrétaire,
2. le travail de repérage de ce que l'on appellerait aujourd'hui les faux-raccords (et donc le contrôle de la « continuité »),
3. l'importance du travail de la script-girl dans l'étape du montage.

1 Henri Diamant-Berger, *op. cit.*, p. 29. C'est l'auteur qui souligne.

2 *Ibid.*, pp. 86-87. C'est l'auteur qui souligne.

On notera les deux dates proposées par Diamant-Berger. Ce sont elles qui nous ont conduit à chercher du côté des archives scénaristiques, de production et de tournage de films français datant de cette période, *a priori* éloignée de notre sujet d'origine pour essayer de comprendre si, en l'absence du poste, ces responsabilités (celles décrites par Diamant-Berger et celles décrites par la convention collective de 1950 – la collaboration avec le réalisateur et le directeur de production, le contrôle de la continuité du film et la rédaction de rapports journaliers artistiques et administratifs¹) attribuées plus tard à la script-girl existaient, sous quelle forme et qui les prenait en charge.

Un autre indice à retenir dans les déclarations de Diamant-Berger est la possible origine états-unienne du métier de script-girl même si, ici, l'auteur en parle pour affirmer le contraire. On sait qu'en 1918, Charles Pathé demande à Diamant-Berger de se rendre aux États-Unis car, pour le producteur, il est impossible de « faire un film en France sans avoir visité l'Amérique »². Pathé demande à son metteur en scène de rester à New-York « le temps qu'il faudra » et de lui fournir un rapport à son retour. Diamant-Berger part en mission pour rapporter en France les dernières nouveautés d'outre-Atlantique. Il retournera aux États-Unis en 1919, 1923, 1926, 1933 et 1939. Sa première expérience de cinéma sonore est états-unienne puisque, durant son séjour de 1926, il est en contrat avec la Paramount et assiste à une projection de *Don Juan* d'Alan Crosland³. Du fait de ses allers-retours entre la France et les États-Unis, Diamant-Berger devient un messager entre les deux pays et leurs cinématographies. D'après Laurent Le Forestier, l'enjeu en 1918, pour Diamant-Berger, est d'adopter les techniques américaines pour pouvoir rivaliser avec les films venus d'Hollywood. Il lui faut notamment apprendre à penser le découpage du film. Diamant-Berger défend l'idée que, désormais, le cinéma fonctionne sur un autre modèle esthétique, fondé sur des questions de découpage, d'alternance de plans et d'articulation de fragments. Dès 1917-1918, les Français s'inspirent du processus industriel des États-Unis, favorisant ainsi probablement la transmission d'un savoir-faire du système états-unien vers la France⁴. Toutefois, cela ne signifie pas qu'un travail de script-girl ou les prémices

1 Conventions collectives de travail de la production cinématographique, Conventions collectives de travail-cinéma (1936-1959), 1950, Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, 65 J 329.

2 Henri Diamant-Berger, *op. cit.*, p. 47. La prochaine citation provient de la même source.

3 *Ibid.*, p. 142.

4 Concernant l'adoption des techniques américaines d'après Diamant-Berger, voir Laurent

d'un métier n'existent pas avant 1930. Peut-on trouver des traces d'une script-girl avant 1930, y compris sous d'autres appellations, pour quelles tâches et pouvons-nous vraiment y voir l'ancêtre de la script-girl ?

CHAPITRE 1

Organiser la mémoire de plateau : l'émergence d'une nouvelle aire de compétences et l'apparition des premières « secrétaires de mise en scène » dans les années 1920

En 1924, dans un devis du film *Feu Mathias Pascal* de Marcel L'Herbier se trouve mentionné un poste de « secrétariat de mise en scène »¹. Cette expression est comparable à celle de « secrétaire de plateau » qui sera encore employée par Jean-George Auriol en 1938 pour traduire le terme « script girl » dans l'ouvrage de Nancy Naumburg *Silence ! On tourne, comment nous faisons les films par vingt artistes et techniciens de Hollywood*², du fait de la nature du métier (le choix du terme « secrétaire ») et de son attribut cinématographique. En effet, cette secrétaire de mise en scène du film *Feu Mathias Pascal* est nommée dans le personnel technique de « prise de vues » : la spécificité de ces secrétaires est de travailler sur des tournages. La publication d'Auriol, si elle date de 1938, rend compte toutefois de la réception et de la visibilité du métier de script-girl en France et révèle, à mon sens, un visage du métier. Cette citation, ici, démontre que des rapprochements peuvent être faits entre le métier de script-girl des années 1930 et ce poste de secrétaire de mise-en-scène des années 1920.

Auriol définit ainsi la secrétaire de plateau/script-girl américaine dans un glossaire à la fin de l'ouvrage qu'il a traduit et qu'il a lui-même ajouté :

secrétaire qui note l'action tournée, les détails caractéristiques des scènes, les costumes des acteurs, etc. Elle consigne également la consommation de la pellicule et les incidents du tournage et fait un rapport sur chaque prise.³

Un rôle similaire à celui d'un poste de script-girl à Hollywood dans les

1 Devis des dépenses de *Feu Mathias Pascal* de Marcel L'Herbier (1924), Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Albatros, B 19 ALB F 130-157, ALB F 132, cité dans Priska Morrissey, *op. cit.*, pp. 539-540.

2 Publié en français en 1938, l'original est publié en anglais aux États-Unis en 1937 sous le titre *We make the movies* par W. W. Norton & Company, inc. Nancy Naumburg (dir.), *op. cit.*

3 Jean-George Auriol dans Nancy Naumburg (dir.), *op. cit.*, pp. 288-289.

années 1930 pourrait donc exister sur des plateaux français au moins dès 1924. Rappelons aussi que Diamant-Berger, comme nous l'avons vu plus tôt, définissait la script-girl comme une secrétaire. Dans chacun des cas, qu'il s'agisse d'un possible futur modèle du métier de script-girl (le devis de *Feu Mathias Pascal*), de la script-girl hollywoodienne (Auriol) ou d'une script-girl française (Diamant-Berger), elles sont intrinsèquement liées aux métiers du secrétariat.

Nous chercherons, dans ce chapitre, « ce qu'il y a eu avant la script-girl », à travers cette notion de « secrétaire "de cinéma" ». Il nous faut connaître le terme (et donc le métier) de secrétaire, pour comprendre les traces laissées par cette discipline (les tâches, fonctions, responsabilités qui lui sont attribuées) dans la fabrication des films dès 1915 et tout au long des années 1920, soit, avant l'emploi du terme « script-girl » en France.

Si nous venons de voir que la spécificité de ces secrétaires est de travailler sur des plateaux de tournage, notons qu'en 1950, les rédacteurs des conventions collectives n'emploient pas le terme « secrétaire » – contrairement à Auriol qui l'utilise encore dans les années 1930 – pour expliquer le métier de script-girl. En 1950, la script-girl se distingue alors de la « secrétaire de production » qui, elle, est la

secrétaire du Directeur de Production et du régisseur général. Collabore éventuellement au découpage du scénario. Est chargée de toute la correspondance de la production et de tous les travaux de secrétariat.¹

Si cette définition date de 1950 et que, dans ce chapitre, nous nous consacrerons aux années 1920, le choix de rattacher le terme « secrétaire » à « de mise en scène » ou « de plateau » ne semble pas anodin et permet, notamment, de distinguer les rôles des différentes secrétaires collaborant à la fabrique du film. L'apparition de secrétaires au sein de la production cinématographique n'est pas propre à l'industrie filmique. Bien au contraire, depuis la fin des années 1910, ces postes, largement féminisés, se multiplient et s'implante alors durablement la figure de la secrétaire.

¹ Conventions collectives de travail de la production cinématographique, Conventions collectives de travail-cinéma (1936-1959), 1950, Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, 65 J 329.

La féminisation du travail et de l'emploi en France dans l'entre-deux-guerres avec les métiers du secrétariat et de l'écriture

La féminisation des métiers date de la Première Guerre mondiale et les années 1920, marquées par la pénurie de main-d'oeuvre liée aux pertes dues au conflit, sont fastes pour l'emploi féminin¹. Pour renforcer la rationalisation² du travail dans le contexte d'après-guerre, il y a une augmentation des tâches dites « féminines », la multiplication de nouveaux métiers mixtes comme la féminisation de certains métiers. Cette féminisation du monde du travail a lieu surtout dans les bureaux, les services publics et administratifs. De nombreuses modifications techniques et organisationnelles sont initiées dans les bureaux du système étatique, et « c'est dans ce jeu complexe entre traditions bureaucratiques, réforme de l'administration publique, essor des activités bancaires et initiatives dans le monde des affaires que les femmes viennent s'insérer »³.

En réalité, c'est dès la fin du XIX^e siècle que l'on voit la création de métiers « féminins », c'est-à-dire qui érigent la « féminité » en qualité professionnelle, féminité ainsi définie par Françoise Battagliola :

Enseigner, soigner, assister, tels sont tout d'abord les rôles dévolus à toute mère de famille. Les formations qui y conduisent pourront mener à l'exercice d'une profession socialement considérée ou être utilisées dans le cadre domestique. Exaltant des vertus socialement construites comme féminines, véritables "maternité symbolique", ces fonctions consacrent l'existence d'un univers féminin à part et contribuent à délimiter les domaines légitimes de la professionnalisation des femmes.⁴

Dans ces métiers, les femmes sont censées transposer les qualités implicites attribuées à leur genre. Ce processus de féminisation est lié aux réorganisations du travail administratif et aboutit à des offres d'emploi au sein d'entreprises et d'administrations, dédiées à une main-d'œuvre féminine disponible⁵. Delphine

1 Françoise Battagliola, *Histoire du travail des femmes*, Paris, La Découverte et Syros, coll. « Repères », 2000, p. 51 ; Delphine Gardey, *La Dactylographe et l'expéditionnaire. Histoire des employés de bureau. 1890-1930*, Paris, Belin, coll. « Modernités », 2001, pp. 50-51.

2 Rationaliser est le fait d'« organiser un processus de manière à accroître son efficacité ». Dictionnaire Larousse consultable à l'adresse url < www.larousse.fr >, consulté le 25 janvier 2016.

3 Delphine Gardey, *op. cit.*, pp. 50-51.

4 Françoise Battagliola, *op. cit.*, p. 68.

5 *Ibid.*, pp. 65-66.

Gardey parle de la dactylographe comme d'un cas emblématique de la révolution administrative et situe sa naissance entre 1883 et 1914. Après la guerre, certains métiers féminins mutent et c'est le cas pour le métier de sténodactylographe. Gardey parle de la machine à écrire comme d'un objet technique révolutionnaire autour duquel émerge la profession de sténodactylographe puis de « dactylo ». Cette dernière s'affirme dans les années 1920, incarnant alors « l'une des transformations majeures survenues au sein du groupe des employés : sa féminisation »¹. Un double phénomène apparu au début du xx^e siècle se confirme avec l'explosion des effectifs féminins entre les deux guerres : les femmes actives sont de plus en plus des employées et le métier d'employé de bureau se féminise, « la féminisation particip[ant] alors de l'essor considérable des emplois de bureau et de leur popularisation »². Les femmes occupent ces nouveaux emplois de bureau car les hommes les délaissent et parce que les stéréotypes sur les prétendues qualités des femmes sont déjà ancrés dans les mentalités : elles moraliseraient le bureau, seraient ponctuelles, auraient une attention particulière aux détails et une conscience « féminine »³. Au début des années 1930, l'Académie française définit ainsi ces métiers de l'écriture et sa pratique :

DACTYLOGRAPHE. n. des deux genres. Celui, celle qui écrit à l'aide d'une machine à écrire.

SECRÉTAIRE. n. des deux genres. Celui, celle dont l'emploi est de rédiger et d'écrire des lettres, des dépêches pour une autre personne. [...] Agent diplomatique chargé notamment de la rédaction des dépêches officielles sous la direction du chef de l'ambassade ou de la légation à laquelle il est attaché. [...] Se dit aussi de celui qui tient registre des délibérations d'une assemblée ou qui rédige les lettres expédiées au nom de cette assemblée. [...] Fonctionnaire chargé de la correspondance, de l'expédition des ordres et de la partie purement administrative dans un ministère, dans une préfecture.

STÉNOGRAPHIE. n. f. Art d'écrire par signes conventionnels, d'une manière aussi prompt que la parole.⁴

De ces trois définitions, nous pouvons retenir que le rôle d'assistant (« pour une autre personne », « sous la direction de », « expédition des ordres »), le regroupement des

1 Delphine Gardey, *op. cit.*, pp. 78-79.

2 *Ibid.*, p. 54.

3 *Ibid.*, p. 74.

4 Dictionnaire de l'Académie française, 8^e édition (1932-1935), version informatisée sur le site < <http://dictionnaires.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/index.htm> >, consultée le 28 octobre 2015.

notes (« tient un registre », « chargé de la correspondance », « partie purement administrative ») et la maîtrise de l'écriture rapide sont les compétences de ces métiers administratifs et techniques voire artistiques – au regard de la dernière définition – : autant d'aspects que nous retrouverons dans le métier de script-girl qui semble s'en inspirer. Il faut maintenant partir à la recherche d'un travail de secrétariat dans le secteur de la production cinématographique. Car le devis du film *Feu Mathias Pascal* (L'Herbier, 1924) – qui certes est une source assez unique dans nos recherches – ne dit rien des tâches réellement effectuées par cette secrétaire de mise en scène. Retenons que le contexte est propice aux métiers de l'écriture et à la féminisation de l'emploi et qu'un poste de secrétaire venant s'insérer sur les plateaux de tournage français s'inscrit dans ce contexte plus large. Mais, maintenant, il nous faut voir plus précisément pourquoi il faut considérer comme nécessaire, à un moment, d'avoir une secrétaire sur le plateau. Ici, un autre contexte doit être évoqué et exploré, celui de l'organisation et de la rationalisation des méthodes de tournage, en amont (la préparation) et sur le tournage en vue de l'étape du montage. C'est en parcourant ce chemin qui peut sembler *a priori* parfois éloigné de la script-girl, que nous comprendrons les conditions de son émergence.

A. D'UN DÉSIR D'ORGANISATION ET DE CONSERVATION D'INFORMATIONS SUR LE TOURNAGE

1. L'ORDRE D'ENREGISTREMENT DES SCÈNES EN FONCTION DES DÉCORS : UN CHOIX ÉCONOMIQUE QUI DÉTERMINE LA PLANIFICATION DU TOURNAGE

Le choix de l'ordre du tournage des scènes se fait généralement, si l'on en croit Coissac qui écrit à la fin des années 1920, en deux temps : « les *intérieurs* et les *plein air* »¹. Vient ensuite le classement d'après les « commodités », c'est-à-dire l'économie et la rapidité de l'exécution :

¹ G.-Michel Coissac, *op. cit.*, p. 60. C'est l'auteur qui souligne. Les citations qui suivent proviennent de la même source.

Cette méthode, imposée par le temps de location ou encore les décors du studio, par les séjours en déplacements, nuit assurément à la perfection de l'œuvre qui se trouverait mieux d'être tournée comme on joue une pièce de théâtre ; mais il est, pour ainsi dire, impossible d'opérer autrement.

Cette étape de planification peut commencer dès que le découpage est rédigé par le metteur en scène. Le découpage du scénario étant, toujours d'après Coissac,

la description, image par image, de tous les tableaux constitutifs du film [...] : sites, aspect des décors et leur éclairage, plan et attitude des personnages, apparitions ou disparitions, fondus, fondus enchaînés, iris, caches, etc. [...] chaque scène doit être prévue et divisée dans ses moindres détails, avec ses décors, ses plans, son éclairage, ses interprètes ; elle doit encore être minutée aussi exactement que possible, afin de délimiter son métrage, ce qui permettra de fixer la longueur du film, partant sa durée, et d'établir son prix de revient. [...] tableaux avec indication des sujets, des plans, premier plan, plan d'ensemble, gros plan (visage ou rue par exemple), des éclairages, de l'optique (lentilles grossissantes ou déformantes, obturation, diaphragmes, caches), des déplacements tant de l'appareil de prise de vues que du sujet (nombre d'images à la seconde, panoramiques), de la représentation des gestes, de la conduite simultanée d'actions différentes, de la vraisemblance de ces actions, de la perspective des décors et des paysages, de l'enchaînement de l'intrigue, de l'harmonie, de la clareté du mouvement.¹

Le metteur en scène doit alors, après avoir rédigé le découpage, « grouper les scènes ou "plans" réunissant les mêmes artistes dans les mêmes décors »². Le regroupement écrit d'informations, en fonction des choix de mise en scène, permet de préparer le tournage. C'est ainsi que le scénario, « l'action développée, scène par scène, de tout le film depuis le commencement jusqu'à la fin »³, s'accompagne, au moins dès le milieu des années 1910, d'autres documents de travail lors de la préparation du tournage. En effet, une étape à laquelle s'applique la réalisatrice Germaine Dulac par exemple, depuis au moins 1915 et le tournage du film *Les Sœurs ennemies*, est le rassemblement des accessoires par décor. Les plans des décors sont dessinés sous la forme de cartes, pour une lecture simple de l'emplacement des accessoires [illustration. 1]⁴. Dans le fonds Dulac déposé à la Cinémathèque

1 *Ibid.*, pp. 53-54.

2 M. D., « Comment on réalise un film et comment on le vend », *Mon Ciné*, n° 29, 7 septembre 1922, p. 8, cité lors de la conférence de Laurent Le Forestier, *op. cit.*

3 G.-Michel Coissac, *op. cit.*, p. 50.

4 *Les Sœurs ennemies* de Germaine Dulac (1915), Archives scénaristiques (découpage technique,

française, on trouve ces documents regroupés dans un dossier d'archives « scénaristiques ». Ils témoignent clairement d'une d'organisation en amont de la prise de vues.

En 1920, le tournage de *L'Homme qui vendit son âme au diable* de Pierre Caron est organisé de manière similaire. On trouve dans un dossier intitulé « organisation générale du film » une liste des extérieurs, des personnages, de la figuration par décor, des costumes selon le rôle, des accessoires, et un ordre des prises de vues¹. Ces documents témoignent donc aussi d'une division, d'un classement et d'un regroupement des éléments du scénario. Cette préparation des prises de vues assure une clarté pour la suite du tournage des séquences, organisé en fonction des décors et non de la suite logique du scénario. Les plans numérotés d'*Un chapeau de paille d'Italie* (René Clair, 1927) sont ainsi regroupés d'après chaque décor². Cette organisation rend compte d'un travail administratif au service de la mise en scène et du futur tournage, en le planifiant en fonction des choix qui ont été faits pendant la rédaction du scénario. Or, l'enregistrement des scènes d'un décor à l'autre demande, pour respecter la chronologie et la continuité de l'histoire, une mémorisation de chaque journée de tournage. Cette planification en amont du tournage participe de l'organisation de la prise de vues, où le respect de la continuité du scénario et des bons raccords est surveillé par les collaborateurs.

2. LE CONTRÔLE DES RACCORDS : UNE RESPONSABILITÉ PARTAGÉE

Lors d'un entretien réalisé dans le cadre de la CRH (Commission de recherche historique) en 1945, la comédienne Ève Francis se souvient du metteur en scène Marcel L'Herbier sur le tournage du film *L'Eldorado*, en 1921 :

Il avait le souci lancinant de faire les raccords entre les plans. Il y avait tout de même

liste des décors, liste des personnages), Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Germaine Dulac, DULAC77-B9.

- 1 *L'Homme qui vendit son âme au diable* de Pierre Caron (1920), Archives de production et scénaristiques (découpage technique, continuité dialoguée) et de tournage (dépouillement), Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Pierre Caron, CARON4-B1.
- 2 *Un chapeau de paille d'Italie* de René Clair (1927), Archives scénaristiques, de production, de tournage et de distribution, Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Société des Films Albatros, ALBATROS425-B34.

quelqu'un qui marquait : "Elle avait la tête tournée vers la gauche, etc., etc...". [...] Le raccord était un souci constant. On voyait de gros plans qui arrivaient dans une scène. Cela faisait un saut.¹

Notons la présence d'une personne qui note, bien que n'étant pas qualifiée, par exemple, de secrétaire. Selon Laurent Le Forestier, le raccord commence à prendre une importance réelle, entre 1922 et 1924. Le raccord, qu'« il faut contrôler [...] de très près »² pendant l'enregistrement, nécessiterait alors, d'après les souvenirs d'Ève Francis, une prise de notes pendant la prise de vues. S'il est contrôlé et prévu au tournage, le raccord constitue une finalité du montage. Le montage étant, d'après Coissac en 1929,

l'orchestration non plus des éléments de travail, mais des différentes scènes tournées, [qui] consiste à choisir dans les kilomètres de films impressionnés et découpés en tranches inégales, avec des scènes souvent répétées, avec des émulsions différentes de pellicule, les meilleures images ou celles d'égale valeur ; puis, cette sélection faite, à les mettre bout à bout, scène par scène, d'après l'ordre du scénario ou de son découpage.³

Le montage étant l'étape où le choix des plans est déterminé, il faut veiller à la bonne continuité entre les prises et cette anticipation se fait par le découpage puis par cette prise de notes pendant l'enregistrement des scènes, décor après décor et nécessitant une numérotation précise. La prise de notes permet ainsi de mémoriser ce qui a été tourné. Grâce à cette rédaction, il est probablement plus facile d'anticiper le choix des plans à monter, sans avoir besoin de prendre le temps de visionner les prises pour se souvenir de ce qui a été tourné et comment cela a été tourné. Cette mémoire de tournage permet aussi, au moment de la prise de vues, un rappel du jeu et de la mise en scène pour éviter, justement, des faux-raccords entre les prises. En effet, ce que le journaliste Jack Conrad nomme « saute de jeu » dans un article est une erreur de continuité pendant le tournage de la prise, ce qui provoque après le montage des sautes visuelles ou faux-raccords⁴.

1 Ève Francis, « Le cinéma muet et début du parlant en France », réunion du 7 mai 1945, Médiathèque de la Cinémathèque française, Archives de la Commission de Recherche Historique, CRH23-B1, p. 14. Henri Langlois, Jean-George Auriol, Ève Francis, Alphonse Gibory, Jacques Manuel et Robert Boudrioz ont participé à cette réunion.

2 Jack Conrad, « Le montage des films », *Cinémagazine*, n° 3, 21 janvier 1927, p. 124.

3 G.-Michel Coissac, *op. cit.*, p. 23.

4 Jack Conrad, « Le montage des films », *op. cit.*, p. 124.

Le terme « raccord » est employé dans la presse française au moins dès 1923. Il peut désigner, d'après les articles consultés, le lien esthétique entre deux images (un geste, un regard, un accessoire, un costume, une coiffure, et plus tard un son, etc.) :

Il faut également, pour qu'un film soit bien monté, que les « raccords » soient justes, c'est-à-dire que si vous coupez un long plan au moment où l'acteur porte un verre à ses lèvres, il est indispensable de la reprendre en gros plan exactement au même moment, et non lorsqu'il saisit son verre, ou lorsqu'il l'a à moitié vidé.¹

Le terme peut aussi être employé à propos du tournage d'un « plan de raccord »², qui peut permettre de contextualiser une scène après un changement de décor. Ainsi, on peut lire dans un article de 1926 qu'« Henri Desfontaines va terminer certains raccords et puis ce sera le grand travail du montage »³, ou encore « les opérateurs s'occupent de réaliser les derniers raccords »⁴, « demain les extérieurs, ensuite des raccords au "studio" »⁵. Ces deux emplois du terme « raccord » se rejoignent *a priori* et peuvent se confondre. Il faut donc rester prudent même s'ils semblent toujours relativement bien définis dans les écrits que nous avons consultés.

La presse pointe du doigt les erreurs de continuité. Ainsi, selon la journaliste Henriette Janne en 1927, certains détails ne devraient pas être négligés⁶. Elle explique : deux plans se suivent dans un champ-contre-champ et dans le plan A les bougies sont entières quand, dans le plan B, elles sont réduites de moitié. Si elle n'emploie pas le terme « faux-raccord », c'est pourtant bien de cela dont il s'agit. Elle attribue ces erreurs aux « mauvais metteurs en scène » et à l'« accessoiriste distrait » qui n'ont pas suivi la « vraisemblance du scénario ». Janne décrit ces négligences qui arrivent « par miracle » comme « bizarres » et illogiques. Elle mentionne également les sautes visuelles perçues par les spectateurs, et souligne en effet le fait que ces erreurs « font sourire le public, plus observateur qu'on ne le pense souvent ». Elle ajoute toutefois qu'elles sont de moins en moins fréquentes,

1 « Courrier des lecteurs », *Cinémagazine*, n° 2, février 1930, p. 94.

2 Jean Arroy, « Une heure au moulin rouge », *Cinémagazine*, n° 37, 16 septembre 1927, p. 462.

3 « Échos et communiqués », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 62, 1^{er} juin 1926, p. 26.

4 Jean Valty, « Le deuxième "Paname" est terminé », *Cinémagazine*, n° 43, 28 octobre 1927, p. 153.

5 Pierre Ramelot, « Quand ils tournent... », *Cinémagazine*, octobre 1933, p. 16.

6 Henriette Janne, « Accessoires », *Cinémagazine*, 11 février 1927, p. 278. Les citations qui suivent proviennent de la même source.

en 1927, car l'on soigne davantage les productions ; et de conclure que

de plus en plus, on prend la précaution d'attacher à la réalisation de chaque grand film un assistant qui veille à l'emploi judicieux des accessoires et évite au metteur en scène le souci de ces petites choses que, pris par d'autres besognes, il ne peut pas toujours suffisamment surveiller.

Le metteur en scène et l'accessoiriste se seraient vus déléguer une de leurs responsabilités. Cette tâche, attribuée selon Janne à un assistant, prendrait une plus grande importance à la fin des années 1920. En 1928, selon la journaliste Line Deberre, les responsables de ces erreurs de continuité sont les artistes et les régisseurs¹. En réalité, le souci du raccord entre les plans, envisagé par le metteur en scène et le scénariste dès la rédaction du scénario et du découpage, est pris en charge de différentes manières par plusieurs collaborateurs présents sur le plateau. La problématique du raccord, dans les années 1920, engage le travail de nombreux collaborateurs pendant l'écriture du film, le tournage puis le montage. Toujours dans l'entretien de 1945 précité, Ève Francis affirme, à propos du tournage de *L'Eldorado* en 1921, que « Suzanne » n'était toutefois pas encore présente sur le plateau pour prendre en note les raccords. En effet, selon le metteur en scène, costumier et monteur Jacques Manuel, Marcel L'Herbier écrivait lui-même sur ses manchettes de chemise. Si une prise en note des raccords ne semble alors pas encore systématique, un contrôle est toutefois d'actualité et témoigne d'un intérêt pour le respect de la continuité de l'histoire.

On sait que, dans les années 1930, la script-girl sera désignée, sur le plateau, pour contrôler les raccords. Boisyvon l'explique dans un article de 1933 :

Je me suis toujours plu à voir dans les prises de vues la script-girl responsable de ces malheurs avertir le metteur en scène des catastrophes prêtes à fondre sur lui s'il persistait dans son inattention. « Monsieur, disait-elle, avez-vous remarqué que la cabaretière, là-bas, au fond de la scène, tient son broc de la main droite alors que dans la scène précédente elle le tenait de la main gauche ?... »²

On sait aussi qu'en 1932, la script-girl « note les costumes et les accessoires des

1 Line Deberre, « Le souci du détail », *Ciné-Miroir*, n° 175, 10 août 1928, p. 524.

2 Boisyvon, « Natures mortes dans l'art vivant », *Pour Vous*, n° 228, 30 mars 1933, p. 6.

acteurs pour qu'ils soient toujours semblables »¹, à l'instar de ce « quelqu'un qui marquait » en 1921 dont se souvient Ève Francis. D'après un article de 1937, publié dans *Le Journal*, c'est en effet la script-girl qui « nous épargne, à nous spectateurs, des surprises pour le moins... déconcertantes »², c'est-à-dire les faux-raccords. Un contrôle de ces raccords pendant la prise de vues est déjà d'actualité dans les années 1920 et est alors à la charge du metteur en scène, de l'accessoiriste, d'un assistant ou du régisseur, et cela de manière aléatoire. L'accessoiriste, du fait de son implication dans le choix des accessoires – et, ainsi, de certains détails visuels –, est en partie responsable de la continuité visuelle entre les scènes. Il est donc tout à fait compréhensible qu'il soit cité parmi les responsables du raccord, tout comme le metteur en scène, à qui il est facile d'attribuer la responsabilité de tout ce qui ce passe devant et derrière la caméra.

Il est donc probable que l'assistant du réalisateur traque lui aussi les raccords dans les années 1920. D'après le journaliste Henry Musnik qui, en 1927, écrit une série d'articles consacrée aux « figurines du studio », un assistant est

le satellite du metteur en scène. [...] Les attributions principales de l'assistant comportent nombre de mouvements de télégraphie optique. Avant chaque épisode à tourner il se place devant l'appareil et, à l'aide d'un code mystérieux, effectue une série de signaux chiffrés, qui sont soigneusement enregistrés par l'opérateur. [...] On le voit galoper de groupe en groupe, rectifiant la coiffure de celle-ci, signalant à celui-là une erreur de maquillage, luttant contre ces troisièmes qui veulent, à toute force, s'insinuer, sournoisement, au premier plan, pendant qu'il est à l'autre bout du champ.³

Il s'agit de l'assistant du metteur en scène, certes, mais il collabore avec l'ensemble du studio, à l'instar du régisseur qui « doit se trouver partout à la fois »⁴. Ce dernier s'occupe aussi de recruter les figurants, ou de recevoir les appels de la vedette qui se trouve malade, par exemple :

Son métier n'est pas toujours drôle, il est l'éternel tampon entre la direction, le metteur en scène et les artistes, et il lui faut une belle dose de philosophie pour contenter tout le monde.

1 « Ciné-drôle », *Ciné-Miroir*, n° 364, 25 mars 1932, p. 200.

2 S.H., « Silhouettes de coulisses : la script-girl », *Le Journal*, n° 16404, 17 septembre 1937, p. 6.

3 Henry Musnik, « Figurines de studio : l'assistant », *Ciné-Miroir*, n° 136, 11 novembre 1927, p. 382.

4 Henry Musnik, « Figurines de studio : le régisseur », *Ciné-Miroir*, n° 142, 23 décembre 1927, p. 483.

Ses attributions sont multiples... [...] Il est le collaborateur immédiat du metteur en scène. Il doit être au courant du scénario en exécution, l'avoir analysé, compris : il doit savoir à l'avance quelles sont les choses indispensables dont il aura besoin ; son métier était de se les procurer. Ce n'est pas toujours facile. Il faut qu'il soit là au moment de la mise en place du décor, des meubles, des accessoires, des mille riens qui sont nécessaires pour créer l'ambiance et faciliter le jeu des acteurs. *Son œil doit tout voir, depuis la statue moderne qu'on a placée par erreur dans une action se déroulant sous l'Empire jusqu'à la cravate du jeune premier qui était gris clair dans la salle à manger et qui est devenue noire dans le salon.* [...] Je dis qu'un bon régisseur peut faire économiser à un chef d'industrie 20 ou 30%. [...] En plus du travail que comporte la direction générale de la scène, aussi bien Intérieur qu'Extérieur, le régisseur a un travail administratif important. Rien de ce qui s'est passé dans la journée ne doit lui échapper. *Toutes les scènes « tournées » doivent être soigneusement notées dans leur moindre détail : jeux de scène, costumes, lumière, métrage, etc...* [...] Lorsque la journée finie, les acteurs s'en vont, lui, il recommence : la journée du lendemain à préparer, les acteurs à prévenir, les costumes, les décors, les accessoires ; pour lui, ça ne finit jamais. Je n'ai pas encore parlé du travail à côté : trouver la villa que désire le metteur en scène, obtenir l'autorisation d'y entrer ; aller mendier au conservateur la permission de tourner dans le Bois de Boulogne, faire une demande écrite sur papier timbré adressée à la questure du Sénat pour avoir le droit de pénétrer dans le jardin du Luxembourg, etc., etc.¹

En 1931, le régisseur peut donc comme la script-girl être responsable de la prise en notes des raccords pendant la prise de vues : cette absence de systématisation de certaines tâches témoigne de la porosité de ces métiers. Le régisseur fait-il le travail de la script-girl en son absence ? La script-girl n'est probablement pas autonome en 1931 et le régisseur peut aussi prendre en charge ce travail d'administration et de contrôle des raccords. Les ressemblances entre les métiers d'assistant et de régisseur sont troublantes : le contrôle de la continuité entre les plans et une place proche du metteur en scène. L'assistant et le régisseur sont au service de la production comme de la mise en scène et leurs responsabilités semblent très proches de celles de la script-girl. Ces responsabilités étant partagées, il est donc *a priori* complexe de savoir qui, en présence de traces de ce contrôle, en est en charge. Ces tâches sont toutefois repérables, et nous allons voir quelles formes peuvent-elles prendre.

¹ L.-M. B., « Au studio : le régisseur », *Cinéa-Ciné pour tous*, décembre 1931, pp. 17-18. Je souligne.

B. LA MATÉRIALISATION D'UNE MÉMOIRE DE PLATEAU

1. LA CORRECTION ET LA RÉDACTION DE DOCUMENTS AU MOMENT DE LA PRISE DE VUES : UNE MÉMOIRE « NON-FILM » DU FILM

Selon Jacques Manuel, la numérotation des scènes au fur et à mesure de l'enregistrement aurait commencé à être utilisé en France avec l'arrivée de l'enregistrement du son afin d'assurer « un repérage entre les bandes sonores et les bandes images. Auparavant, on ne numérotait pas, ou rarement, dans les films muets. [...] Bien souvent, on oubliait de numéroté, on disait : "On se débrouillera" »¹. Pourtant, on trouve dans des archives scénaristiques déposées à la Cinémathèque française des découpages dans lesquels les plans sont numérotés au moins depuis 1919, tels ceux de *La Faute d'orthographe* (Jacques Feyder, 1919) [ill. 2]² et de *La Fête espagnole* (Germaine Dulac, 1919) [ill. 3]³. D'après un article de *Mon Ciné* en 1923 :

Le scénario guidera, pensez-vous ? Certes, c'est un auxiliaire précieux. Mais il ne suffit pourtant pas à guider vers l'heureuse issue l'ouvrière monteuse, égarée désespérément dans ce labyrinthe de celluloid. On lui procurera alors comme « fil » de salut un procédé rudimentaire et universellement employé : *le numérotage des scènes* au fur et à mesure de leur réalisation cinégraphique. [...] Ces repères sont d'un précieux secours pour la monteuse qui, se rapportant à la copie du scénario qu'on lui confie, peut effectuer ses raccords sans crainte de se tromper.⁴

Cette numérotation des plans se trouve, le plus souvent, dans des découpages « souples ». C'est le cas des deux découpages mentionnés ci-dessus. Celui de Dulac existe en version manuscrite et en version dactylographiée. Ces deux découpages

1 Jacques Manuel, « Le cinéma muet et début du parlant en France », *op. cit.*, pp. 8 et 14.

2 *La Faute d'orthographe* de Jacques Feyder (1919), Archives scénaristiques (découpage souple), Médiathèque de la Cinémathèque française, Collection Jaune, CJ557-B71.

3 *La Fête espagnole* de Germaine Dulac (1919), Archives scénaristiques (découpage souple), Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Louis Delluc, DELLUC79-B11.

4 De F., « Le labyrinthe pelliculaire », *Mon Ciné*, n° 77, 9 août 1923, p. 7, cité dans Laurent Le Forestier, *op. cit.* C'est l'auteur de l'article qui souligne.

sont annotés et corrigés à la main, comme celui de *Gossette* (Dulac, 1923) : des croix barrent les plans, des raccords sont indiqués (« par renchainé »), le montage de certains plans est précisé (« supprimé » ou « ensemble »), et la qualité de l'enregistrement (« flou » ou « net ») [ill. 4]¹. Ils sont annotés et corrigés dans une volonté non pas de suppression de l'écrit existant, mais d'indication : les croix sont très nettes et propres, pour ne pas rendre illisible le document. On trouve des traces de cette méthode de mémorisation de la prise de vues dans d'autres documents scénaristiques, comme une « liste des décors et extérieurs » et une liste de numéros de plans pour un même décor d'*Un chapeau de paille d'Italie* (René Clair, 1927) : les numéros des plans sont entourés ou barrés [ill. 5]². Ainsi, au moins depuis 1919, des documents de tournage sont corrigés en vue de la suite du tournage et du futur montage, en fonction des prises de vues effectuées.

Cette méthode est toujours d'actualité pour les tournages de films sonores et à une époque où la script-girl fait son apparition en France. Pour le tournage du film *Le Grand Jeu* de Jacques Feyder en 1933 par exemple, les documents regroupant par décor les plans numérotés et les artistes et accessoires devant être présents sont corrigés à la main [ill. 6]³. Les numéros des plans peuvent être barrés ou encadrés et annotés de la mention « à faire » : le tournage est planifié au fur et à mesure des enregistrements et des aléas de la vie du plateau. Toujours pour le film de Feyder, la feuille de la scène intitulée « embarquement d'Irma » est renseignée, à la main, du rappel « 2 raccords – portefeuille – bateau ». Ces listes constituent un exemple identifiable d'une méthode précise d'organisation du tournage, dont la forme peut varier d'un film à l'autre et d'un metteur en scène à l'autre sans que son objectif en soit *a priori* modifié : prendre en compte l'évolution de l'enregistrement en fonction de ce qui a été prévu, et donc écrit dans le scénario, pour préparer la suite du tournage. Il faut par exemple mémoriser ce qui n'a pas été fait. Ces corrections de documents scénaristiques permettent de garder en mémoire ce qui a été enregistré pour, peut-être, éviter d'avoir à développer l'ensemble des rushes, gagner du temps lors des prochains enregistrements (pour lesquels il faudra se souvenir des raccords)

1 *Gossette* de Germaine Dulac (1923), Découpage technique, Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Germaine Dulac, DULAC56-B6, pp. 14, 25 et 36.

2 *Un chapeau de paille d'Italie* de René Clair (1927), Archives scénaristiques, de production, de tournage et de distribution, Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Société des Films Albatros, ALBATROS425-B34.

3 *Le Grand Jeu* de Jacques Feyder (1933), Archives scénaristiques, Médiathèque de la Cinémathèque française, Collection Jaune, CJ645-B87.

et anticiper l'étape du montage. S'ils sont enregistrés par la caméra, les détails engageant la continuité du film sont rédigés et mémorisés une seconde fois. En plus de l'enregistrement par la caméra, il est donc nécessaire de rédiger, sur un plateau de tournage, une mémoire « non-film » du film. Cette rédaction permet d'enregistrer autre chose que ce que mémorise la caméra et d'une autre façon, plus économique, immédiatement lisible et utilisable.

Jusqu'ici manuscrits ou dactylographiés, des documents imprimés sont utilisés et ce, au moins dès 1926, pour la production de *La Folie des Vaillants* (Dulac, 1926) [ill. 7]¹. Leur impression est probablement le signe de la standardisation d'une pratique. Le tableau se divise en colonnes réservées au métrage approximatif, à la « grosseur de la projection », au numéro des décors, au numéro d'ordre et aux indications techniques (c'est dans cette colonne que l'on trouve la numérotation des plans). La dernière partie du tableau est consacrée au « détail des scènes ». Ce document est annoté de croix déjà observées sur des découpages et aussi des calculs écrits à la main. Pour ce film, le tableau n'est pas rempli et le document est en fait un découpage où chaque plan est numéroté. Les annotations « dimanche soir reste à faire 202 n° » et une liste de jours (où chacun est accompagné de numéros – probablement de plans) témoignent de l'organisation précise du tournage qui se traduit ici par le rapport manuscrit de ce qui n'a pas encore été tourné. À cela s'ajoute une liste de personnages avec, sous la forme de notes manuscrites, un rappel des accessoires quelquefois alignés devant le nom des personnages : « écharpe de Radda ; verre de vin ; la vaisselle du dîner ; poignard ; son cheval, violon ; et son cheval ». Ces rappels d'accessoires témoignent d'un souci du respect de la continuité entre les prises d'un plan à l'autre, d'un jour à l'autre. Enfin, on trouve dans les archives de *La Folie des vaillants* deux documents identifiés comme « notes de tournage » [ill. 8]². Ces notes de tournage se lisent indépendamment du scénario ou du découpage. Une de ces notes, titrée « 1^{er} jour », comprend une liste d'accessoires. La deuxième note intitulée « 7^e jour » est du même type, annotée par exemple « Radda non violon », tel un rappel de ce qui a été modifié dans le scénario pendant la prise de vues et qui devient une information nécessaire à la bonne continuité du tournage. On trouve des remarques de même nature dans les archives d'*Antoinette*

1 *La Folie des vaillants* de Germaine Dulac (1926), Archives de production, scénaristiques et notes de tournage, Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Germaine Dulac, DULAC52-B5.

2 *Ibid.*

Sabrier (Dulac, 1926) [ill. 9]¹. Il y a des annotations manuscrites, comme par exemple une remarque « à refaire » à propos d'un plan et des rappels de costumes devant être portés par les interprètes, tels « Sabrier en costume bleu/puis costume à carreaux », pour respecter les raccords.

Les documents consultés et servant à la préparation du tournage sont mis à jour au fur et à mesure de l'enregistrement des scènes et permettent d'assurer une continuité entre les étapes de la production du film. Cet enjeu de mémoire est d'actualité au moins dès 1915 en France : listes, découpages et continuités préparent l'étape du tournage. S'il est difficile de savoir à quel moment et surtout par qui des remarques sont ajoutées, ces notes permettent de comprendre l'organisation d'un tournage et du futur montage et témoignent de la nécessité affirmée d'avoir sous la forme manuscrite ces informations organisées. L'annotation manuscrite laisse penser qu'elle se faisait lors des prises de vues, sur le plateau ou peut-être en fin de journée. Tous ces documents tendent à démontrer que les informations qui seront plus tard collectées par la script-girl sont, au moins depuis 1926, d'ores et déjà consignées sur des documents imprimés, avec colonnes et respectant une mise en forme qui, probablement, tend à se généraliser.

Selon un article de Jacqueline Lenoir publié dans *Cinémonde* en 1935, on sait que la script-girl est responsable de la correction et de la rédaction de ces documents. Lenoir illustre son article d'un « exemple d'une feuille de l'album d'une script-girl » imprimé et corrigé [ill. 10]². Une feuille équivaut à une scène et permet d'avoir comme informations l'objectif utilisé, le résumé de l'action de la scène, le métrage et le minutage de chaque prise de cette même scène. Ce document est amendé par la script-girl : elle entoure certains métrages pour indiquer « les scènes choisies parmi les meilleures et qu'il faudra développer ». Ces documents, on s'en doute, servent autant à la production qui se doit d'organiser et de contrôler les journées de tournage, qu'à l'équipe mise en scène, l'équipe de prise de vues et de montage. Les remarques annotées permettent de lier ce qui a été écrit, ce qui a été tourné et ce qui doit être monté, pour éviter des erreurs de continuité. Cette responsabilité demande des compétences de dactylographe, secrétaire et sténographe : regroupement des notes et

1 *Antoinette Sabrier* de Germaine Dulac (1926), Archives scénaristiques (découpage technique et continuité), Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Germaine Dulac, DULAC15-B2.

2 P.c.c. Jacqueline Lenoir, « En marge d'un film... Les Cahiers d'une script-girl », *Cinémonde*, n° 357, 22 août 1935, p. 655. La prochaine citation provient de la même source.

maîtrise de l'écriture rapide. Et si l'on ne sait pas, dans les années 1920, qui est responsable de cette mémoire de plateau, nous sommes sur les traces de ce qui sera, dans les années 1930, à la charge de la script-girl.

2. L'ARDOISE ET LE LIVRE DE BORD : DES MÉMOIRES DE PLATEAU AU SERVICE DE L'ÉQUIPE ARTISTIQUE ET DU PRODUCTEUR

En 1982, le monteur Henri Colpi rencontre des difficultés lors du montage du film d'André Antoine *L'Hirondelle et la Mésange* tourné en 1920. En effet, selon Colpi, au moment du tournage,

il n'existait aucune claquette. S'agissant d'un film muet, on n'éprouvait pas alors le besoin d'une claquette laquelle ne devint nécessaire qu'avec le parlant en raison du synchronisme. Par ailleurs, le découpage technique, plan par plan, n'était pas encore entré dans les mœurs, ce qui excluait une claquette d'identification comportant le numéro d'un plan. [...] n'oublions pas que le tournage ayant lieu en 1920, la fonction de script-girl, comme on disait, était alors débutante et parfois hasardeuse. Ainsi Griet porte une robe à pois dans le magasin de dentelles et en sort habillée autrement.¹

Colpi identifie de fait l'enregistrement de la numérotation des prises (« claquette d'identification comportant le numéro d'un plan ») à la notion de raccord. Si l'absence d'une claquette à la prise de vues est justifiée avant l'arrivée de l'enregistrement du son, la méthode d'enregistrement de cette numérotation des prises est à l'œuvre depuis au moins le début des années 1910. Ce qui ne veut pas dire, comme en témoigne l'exemple du film d'Antoine, que son usage soit systématique. En effet, en 1912, Léopold Lobel explique que, « pour ne pas être obligé de chercher quelquefois des détails minutieux qui différencient deux négatifs faits dans le même décor » au moment du choix des prises, il faut « faire apparaître dans le champ une personne tenant à la main un petit tableau noir, sur lequel on marque le numéro de la bande et le numéro d'ordre du fragment de négatif »².

L'enregistrement de la numérotation des prises permet, au montage, de

1 Henri Colpi, *Lettres à un jeune monteur*, Paris, Séguier, 2006 [1996], pp. 57-58.

2 Léopold Lobel, *La Technique cinématographique : projection et fabrication des films*, Paris, H. Dunod/E. Pinat, 1912, p. 246, cité dans Evan Penfornis, *op. cit.*, p. 22.

respecter l'ordre de succession des plans déjà prévu dans le scénario et le découpage car les numéros photographiés à la prise de vues « en tête de chaque scène »¹ correspondent à ceux du découpage et servent de repère lors du premier montage du négatif². Le scénario et le découpage, où sont numérotés les plans et les scènes avant le tournage, sont des outils de travail du monteur et vont de pair avec l'enregistrement du numérotage des scènes pendant le tournage. Le monteur peut s'assurer de la concordance entre le scénario, ce qui a été tourné et ce qu'il doit monter. Cette méthode a, selon Coissac, « une importance capitale pour le montage final de la bande »³. Cette technique permet la mise en ordre du scénario au moment du montage, les scènes ayant été enregistrées en fonction des décors et non de la suite logique de l'histoire. C'est dans un processus continu, dans le temps et entre les différents collaborateurs, que peut s'organiser la production du film, comme en témoigne aussi la correction et la rédaction de documents suivant l'exécution des prises de vues.

Rappelons qu'Henry Musnik écrit en 1927 à propos du métier d'assistant qu'« avant chaque épisode à tourner il se place devant l'appareil et, à l'aide d'un code mystérieux, effectue une série de signaux chiffrés, qui sont soigneusement enregistrés par l'opérateur »⁴. Le responsable de cette ardoise peut en effet être l'assistant du metteur en scène⁵, qui peut déléguer cette tâche au troisième régisseur (celui-ci étant alors sous ses ordres) ou à l'assistant de l'opérateur⁶. Des photographies du tournage de *Nana* de Renoir en 1925-1926 illustrent cette technique d'enregistrement de la numérotation des prises, laquelle peut aussi fonctionner avec un éventail chiffré [ill. 11]⁷. Ces deux outils sont pris en charge, sur ces photographies, par un homme ou par une femme, cette dernière tenant en main un bloc de feuilles, témoignant d'une rédaction pendant la prise de vues et d'un lien possible entre ces notes et l'enregistrement de la numérotation des prises. Henri Langlois se souvient d'une « jeune femme avec une espèce de cahier de bord » sur le tournage de *Nana*⁸. Selon Jacques Manuel, cette rédaction d'un « livre de bord »

1 G.-Michel Coissac, *op. cit.*, p. 182.

2 *Ibid.*, p. 21.

3 *Ibid.*, p. 182.

4 Henry Musnik, « Figurines de studio : l'assistant », *op. cit.*, p. 382.

5 *Ibid.*

6 G.-Michel Coissac, *op. cit.*, p. 125.

7 *Nana* de Jean Renoir (1925), photographies de tournage, Iconothèque de la Cinémathèque française, PO0026212.

8 Henri Langlois, « Le cinéma muet et début du parlant en France » (CRH du 7 mai 1945), *op. cit.*,

pendant le tournage d'un film permettrait de déduire la présence d'une script-girl. Robert Boudrioz se souvient de la présence d'une script-girl sur le tournage de son film, *L'Épervier*, en 1925-1926 et Jacques Manuel précise que selon lui, il n'y avait pas de « livre de script comme pour le parlant. C'était sur le scénario que l'on notait, je crois »¹. Pourtant, à l'image des photographies de *Nana* et de la photographie de tournage de *Le Vertige* (Marcel L'Herbier, 1926), le livre de bord pourrait bien être d'actualité dès le milieu des années 1920 [ill. 12]². Mais ici, quel que soit le support (cahier de bord, livre de bord ou scénario), l'essentiel réside dans le lien entre une rédaction pendant le tournage et le rôle de la script-girl. D'ailleurs, on sait que la script-girl, dans les années 1930, écrit sur un exemplaire du scénario de tournage³, un manuscrit⁴ ou un bloc sur lequel elle est penchée et qu'elle noircit d'informations descriptives⁵ comme par exemple le « numéro de la scène » qui a été tournée⁶. En 1937, Serge Veber mentionne « le livre de bord que [la script-girl] tient doit être soigneusement mis à jour »⁷. La numérotation des scènes concerne donc l'étape de la rédaction du scénario et du découpage puis celle de la prise de vues. La numérotation des scènes et son enregistrement permettent d'assurer une continuité entre le scénario écrit, les scènes enregistrées et les scènes montées, et participe plus largement du dispositif de mémoire de plateau. Elle engage la responsabilité de plusieurs collaborateurs, avant d'être systématisée et prise en charge par la script-girl.

Sur le tournage de *Nana* (Renoir, 1925-1926), Jacques Manuel se souvient que la comptabilité de la consommation de la pellicule était alors faite par l'opérateur⁸. En 1929, selon Coissac, dans le découpage d'un film « chaque scène [...] doit encore être minutée aussi exactement que possible, afin de délimiter son métrage, ce qui permettra de fixer la longueur du film, partant sa durée, et

pp. 10-11.

- 1 Jacques Manuel, « Le cinéma muet et début du parlant en France » (CRH du 7 mai 1945), *op. cit.*, p. 14.
- 2 *Le Vertige* de Marcel L'Herbier (1926), photographie de tournage, Iconothèque de la Cinémathèque française, PO0008163.
- 3 Natalie Pilenko, « "Monsieur Clair", Maurice et Jack, les trois joyeux compères... », *Pour Vous*, n° 465, 13 octobre 1937, p. 10.
- 4 Pierre Ogouz, « Le cinéma parlant à la conquête de l'espace », *Cinémagazine*, août 1931, p. 18.
- 5 Pierre Ramelot, « Dans les Alpes provençales avec André Hugon », *Le Figaro*, n° 220, 7 août 1936, p. 4.
- 6 S.H., « Silhouettes de coulisses : la script-girl », *op. cit.*, p. 6.
- 7 Serge Veber, « Ah ! Vous voulez être script-girl ! », *Pour Vous*, n° 438, 8 avril 1937, p. 2
- 8 Jacques Manuel, « Le cinéma muet et début du parlant en France » (CRH du 7 mai 1945), *op. cit.*, pp. 10-11.

d'établir son prix de revient »¹. Cette comptabilité est prise en charge par les opérateurs et ce depuis au moins 1911, date à laquelle on trouve des éléments montrant que ce sont les opérateurs de prise de vues qui sont eux-mêmes chargés de prendre en note les calculs de la consommation de la pellicule pendant le tournage². D'après Jean-George Auriol, ce « contrôle » permet de déduire la présence d'une script-girl³. Or, on voit ici qu'il est sous la responsabilité de l'opérateur dans les années 1910 et encore probablement en partie dans les années 1920. Dans les années 1930, par contre, la script-girl annonce le nombre de mètres de pellicule utilisée pendant la prise⁴ et « inscrit le métrage »⁵. Selon l'article de Lenoir « En marge d'un film... Les Cahiers d'une script-girl », la script-girl prend en note le métrage et le minutage de chaque prise de chaque scène [ill. 10]⁶. La script-girl des années 1930 est d'ailleurs parfois qualifiée de « comptable », comme dans ce documentaire de Louis S. Licot de 1935 qui se déroule sur le tournage d'un film et où la script-girl y est décrite par la voix *off* comme tenant « une comptabilité détaillée des scènes tournées qu'elles soient ratées ou réussies »⁷. Des traces de calcul pendant le tournage d'un film existent depuis au moins 1926, dans le découpage de *La Folie des vaillants* (Germaine Dulac, 1926) [ill. 7]⁸. On trouve aussi dans les archives scénaristiques d'*Arabesques*⁹ (Germaine Dulac, 1928), en plus d'une correction de documents écrits de mise en scène suivant l'évolution de la prise de vues, des notes de tournage concernant le métrage de la pellicule [ill. 13]¹⁰. En 1931, à une époque où la script-girl existe déjà (au moins sur certains tournages), les notes de tournage d'un sketch Gaumont de Germaine Dulac ne sont autres que

1 G.-Michel Coissac, *op. cit.*, pp. 53-54.

2 Priska Morrissey, *op. cit.*, p. 268.

3 Jean-George Auriol, « Le cinéma muet et début du parlant en France » (CRH du 7 mai 1945), *op. cit.*, p. 11.

4 André Amyvelde, « Félix Gandera tourne *D'Amour et d'Eau fraîche* », *Pour Vous*, n° 250, 31 août 1933, p. 7.

5 Serge Berline, « La promenade à Joinville », *Comœdia*, n° 8719, 25 décembre 1936, p. 4.

6 P.c.c. Jacqueline Lenoir, « En marge d'un film... Les Cahiers d'une script-girl », *op. cit.*, p. 655.

7 *40 ans de cinéma* de Louis S. Licot, 1935, version présente sur le DVD fourni avec la revue « Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945 », *1895 revue d'histoire du cinéma*, n° 65, hiver 2011.

8 *La Folie des vaillants* de Germaine Dulac (1926), Archives de production, scénaristiques et notes de tournage, Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Germaine Dulac, DULAC52-B5, p. 21.

9 *Arabesques* de Germaine Dulac (1928), Archives scénaristiques, Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Germaine Dulac, DULAC17-B2.

10 *Arabesques* de Germaine Dulac (1928), Archives de tournage et de production, Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Germaine Dulac, DULAC18-B2.

des calculs manuscrits de métrage et chronométrage¹.

Cette tâche s'inscrit pleinement dans ce désir de mémorisation et de planification du tournage. Qu'elle soit attribuée aux opérateurs ou à quelqu'un d'autre dans les années 1910 et 1920, elle devient rapidement dans les années 1930 l'une des missions de la script-girl qui doit prendre en note l'évolution de la consommation de pellicule sur le tournage. On l'imagine aisément : ces informations sont cruciales. Elles permettent de prévoir une rupture de bobine et d'éviter un arrêt soudain du tournage et ainsi la paralysie de l'ensemble de la production, améliorant les conditions de travail des artistes et des techniciens. Elles sont aussi au service du producteur en permettant un contrôle et une prévision des coûts.

Notons ici, puisque nous avons mentionné ces photographies, que si la photographie du tournage du film *Le Vertige* (L'Herbier, 1926) est publiée dans *Cinéa-Ciné pour tous* dans son intégralité [ill. 14]², celle de *Nana* (Renoir, 1925-1926) est littéralement coupée : la femme responsable de l'ardoise et présente à droite sur la photographie d'origine n'y apparaît plus, signe d'une absence de reconnaissance d'un rôle et, ici, de prise en considération [ill. 15]³. Ce métier ne semble guère être reconnu. C'est vrai pour la presse, mais aussi, probablement en partie au moins, vrai pour le reste de l'équipe. En effet, l'identification d'une sorte de script-girl est sujette à débat lors de cette réunion du 7 mai 1945 de la CRH. Le métier et, par conséquent son intitulé, sont encore en devenir dans les années 1920. Ainsi à propos du tournage de *L'Argent* de Marcel L'Herbier en 1928 :

Henri Langlois

Et les script-girls ?

Jacques Manuel

Je ne m'en souviens pas... Il y avait Suzanne Catelain qui devait prendre des indications.⁴

1 Sketch Gaumont de Germaine Dulac (1931), Archives scénaristiques et de tournage, Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Germaine Dulac, DULAC124-B11.

2 *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 53, 15 janvier 1926, p. 23

3 *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 55, 15 février 1926, p. 23.

4 Henri Langlois et Jacques Manuel, « Le cinéma muet et début du parlant en France » (CRH du 7 mai 1945), *op. cit.*, p. 10.

Ce dialogue témoignant peut-être de la non-systématisation d'une pratique à la veille du parlant, il illustre sûrement une certaine réalité du futur métier de script-girl : son invisibilité. Si Jacques Manuel ne fait alors pas état de la nature des « indications » dont Catelain est responsable, il est toujours question des compétences entourant la discipline de l'écriture quand il s'agit de la script-girl, à l'instar des secrétaires dont le métier s'affirme et se féminise dans ces mêmes années.

Il y a, au moins dès la fin des années 1910 en France, l'existence d'un travail de secrétariat sur les plateaux de cinéma. On trouve les traces d'un métier dépositaire de ces fonctions et nommé comme tel au plus tôt en 1924 (et le poste de « secrétariat de mise en scène » dans le devis du film *Feu Mathias Pascal* de L'Herbier)¹. « Une profession n'était pas consciente d'elle-même et se construisait à tâtons »² : c'est une aire de compétences et de responsabilités qui se met en place sur les plateaux français dans les années 1920, à savoir la conservation organisée d'informations (raccords, numérotation des prises, consommation de la pellicule), grâce à une prise de notes pendant la prise de vues et au service de la mise en scène et de la production. Si l'on ne connaît pas l'intitulé exact de ces blocs de feuilles que tiennent ces femmes sur les tournages, l'une de leurs tâches est tout de même de prendre des notes pendant la prise de vues. Elles sont les seules, sur ces photographies, à se munir de quoi écrire. Les personnes responsables (l'opérateur de prise de vues, le metteur en scène, l'accessoiriste, l'assistant, le régisseur) de ces tâches (la correction du scénario ou du découpage, le contrôle des raccords, la numérotation des prises et le calcul de la consommation de la pellicule) qui seront plus tard attribuées à la script-girl témoignent, semble-t-il, d'un partage des tâches qui n'est pas nécessairement figé, l'organisation et la hiérarchie des rôles se croisent et semblent pouvoir varier d'un film à l'autre.

Ainsi rassemblées ces tâches renvoient aux compétences de métiers de secrétaire, dactylographe et comptable. C'est le cas de la prise de notes et du calcul mental. Ces responsabilités servent à planifier le tournage et le montage, de par la

1 Devis des dépenses de *Feu Mathias Pascal* de Marcel L'Herbier (1924), Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Albatros, B 19 ALB F 130-157, ALB F 132, cité dans Priska Morrissey, *op. cit.*, pp. 539-540.

2 Je reprends ici la formule de Noël Herpe à propos du métier de critique, dans son texte « Une critique non professionnelle : Roger Leenhardt », dans Pascale Goetschel, François Jost et Myriam Tsikounas (dir.), Pascale Goetschel, François Jost et Myriam Tsikounas (dir.), *Lire, voir, entendre. La réception des objets médiatiques*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Histoire contemporaine », 2010, p. 235.

mémorisation de la prise de vues pour une continuité économique, narrative et esthétique entre les étapes de production et entre les collaborateurs. Ces tâches concernent tout le monde et cela explique que plusieurs collaborateurs sur le plateau puissent s'en charger : cela les concerne tous.

S'élaborent, avec cette aire de compétences et de responsabilités, les prémices d'un futur métier, alors encore bien souvent, semble-t-il, divisé entre différents postes. Ces personnes collaborent pendant la prise de vues et ce travail est au service de la production grâce à l'outil de mémoire que constitue l'ensemble des prises de note. Ces compétences ont un rôle collaboratif, sans toutefois qu'une attribution à un poste puisse venir affirmer l'automatisation d'un métier spécifique, sauf ponctuellement et sous le terme « secrétaire de mise en scène ». Le terme « script-girl » apparaît en France en 1928. Il ne s'agit alors pas d'un nouveau métier dans les studios français mais du métier de script-girl tel qu'on le trouve aux États-Unis et qui est alors présenté dans la presse. Que représente alors ce métier hollywoodien dans la presse française ? Qu'est-ce qu'une script-girl aux États-Unis dans les années 1920 et dans quelle mesure ce modèle a servi de matrice pour imaginer la script-girl en France ? C'est ce que nous allons voir dans notre deuxième chapitre.

CHAPITRE 2

Un métier venu d'Hollywood ?

Avant la Première Guerre mondiale, alors que le cinéma français domine le marché international, les compagnies Pathé, Gaumont, Méliès et Éclair pressentent la prééminence du marché américain et s'installent aux États-Unis pour y créer des filiales de distribution et y construire des laboratoires puis des studios¹ : « Dès les années de guerre, on peut parler de stratégie (contre-)offensive à l'égard du marché nord-américain comme d'un transfert technique et culturel »². Charles Pathé, par exemple, voyage aux États-Unis pendant la guerre pour découvrir les méthodes états-uniennes et demandera à Diamant-Berger d'en faire de même. L'une des nouveautés aux yeux des Français (et notamment Diamant-Berger) est le découpage et ce qu'il permet, comme les effets d'insertion de gros plans. La Première Guerre mondiale marque une forme de césure, mais le cinéma français met du temps à intégrer ces changements. La qualité des films états-uniens louée par les Français est le résultat d'une nouvelle méthode de préparation des films³.

Dans les années 1920, l'adoption partielle du modèle organisationnel des studios nord-américains s'inscrit dans un contexte de division et de hiérarchisation des tâches pour une meilleure productivité, en permettant à chaque collaborateur de se concentrer sur son rôle, où la figure du producteur est à la tête du système : l'influence des studios nord-américains s'impose, d'après Priska Morrissey, « avec une certaine évidence en matière organisationnelle au sein de l'équipe de prise de vues »⁴, qui s'étoffe et se hiérarchise. Des connexions cinématographiques franco-américaines favorables permettent alors un transfert technique et culturel du mode d'organisation des studios. Comment s'organise un plateau de tournage aux États-Unis ? Quel est le travail de secrétariat et/ou d'écriture en lien avec une mémoire de plateau et quelles sont les responsabilités de la script-girl ? Nous tenterons dans ce chapitre de répondre à ces questions afin de déterminer dans quelle

1 Joël Augros, « De Pathé à Canal+ : les stratégies d'implantation des sociétés françaises de cinéma sur le marché américain », dans Martin Barnier et Raphaëlle Moine (dir.), *France-Hollywood : échanges cinématographiques et identités nationales*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 2002, p. 20.

2 Priska Morrissey, *op. cit.*, p. 448.

3 Pour les relations cinématographiques franco-américaines dans les années 1910, voir Laurent Le Forestier, *op. cit.*

4 Priska Morrissey, *op. cit.*, pp. 528-532.

mesure ce modèle a-t-il été transféré en France.

D'après Jeanne Witta-Montrobert (script-girl française au studio Paramount¹ de Paris dès 1931), la script-girl est un métier qui « n'existait pas en France et que l'on doit aux Américains »². C'est également, selon l'historien Sébastien Denis, un poste dont Abel Gance « a dû percevoir l'importance dans l'industrie américaine lors de son voyage d'études aux États-Unis³ », et qui apparaît sur les plateaux français après la Première Guerre mondiale en « suivant l'exemple rationnel américain »⁴. Vladimir Zederbaum quant à lui, dans ses leçons complémentaires de l'école universelle par correspondance de Paris, en 1931, précise que le terme « script-girl » vient des États-Unis⁵. Et nous avons rappelé, même s'il se défend de cette influence concernant la script-girl, que Diamant-Berger avait multiplié les visites des studios hollywoodiens dans l'entre-deux-guerres.

A. HISTOIRE DU MÉTIER DE SCRIPT-GIRL AUX ÉTATS-UNIS

Nous allons, dans cette sous-partie sur l'histoire de la script-girl aux États-Unis, revenir sur des notions déjà rencontrées dans le premier chapitre : le découpage, l'ardoise, la mémoire de plateau, la préparation du tournage. Si cette démonstration peut sembler redondante, elle nous permet de comparer et de comprendre les similitudes et différences de deux systèmes, inséparables dans l'archéologie du métier de script-girl en France. Il aurait pu en être question dans le chapitre précédent, mais il nous semble plus cohérent de traiter séparément la

1 Paramount est présente en France dès 1921 avec la « Société Anonyme Française des Films Paramount », chargée de la distribution de la production de la firme américaine dans l'hexagone. (Morgan Lefeuvre, *De l'Avènement du parlant...*, *op. cit.*, p. 149.) À la fin des années 1920, Paramount est la plus puissante des compagnies cinématographiques. Elle est convertit au « tout sonore » en 1929, une année qui s'est avérée être plus rentable que les années précédentes. (Douglas Gomery, *Hollywood, L'âge d'or des studios*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1987, pp. 35-38.)

2 Jeanne Witta-Montrobert, *op. cit.*, p. 39.

3 Dans sa biographie sur Abel Gance, Sophie Daria nous apprend que le cinéaste français séjourna à New-York entre Mai et Octobre 1921, où il rencontra Griffith : « Griffith le convoqua à son studio de tournage » (p. 83). La United Artists distribua *J'accuse*, ce fut un triomphe et Gance retourna à Paris après cinq mois de séjour, où il termina le montage de *La Roue*. Je n'ai pas relevé d'autre voyage de Gance aux Etats-Unis avant 1929. Il semble donc qu'Abel Gance ait découvert le métier de script-girl en 1921, bien qu'une correspondance avec des cinéastes ou techniciens soit possible, etc. Sophie Daria, *Abel Gance, hier et demain*, Paris-Genève, La Palatine, 1959, pp. 83-87.

4 Sébastien Denis, « À la recherche du monteur. La lente émergence d'un métier (France, 1895-1935) », dans Laurent Le Forestier et Priska Morrissey (dir.), *op. cit.*, pp. 74-75.

5 Vladimir Zederbaum, *op. cit.*, p. 55.

question du cinéma américain pour aboutir à cette fin des années 1920 et au transfert entre les États-Unis et la France. Si, nous allons voir, nous apercevons rapidement des similitudes entre les deux pays concernant ces notions, à la même période, j'ai choisi de les traiter séparément, car, par rapport aux termes et à leur traduction, il aurait été trop délicat de les comparer frontalement, car leur sens aurait pu en être modifié.

1. LE *CONTINUITY SCRIPT* COMME MÉMOIRE DE TOURNAGE

Selon Janet Staiger, la période du *director-unit system* (système de production où le travail est divisé entre plusieurs metteurs en scène) entre 1909 et 1914 voit se modifier les pratiques d'écriture de scénario à Hollywood en vue d'une production plus efficace et standardisée. Les studios hollywoodiens réalisent alors qu'ils gagneraient du temps et de l'argent si les prises d'un même décor étaient tournées l'une à la suite de l'autre, plutôt qu'en fonction de l'ordre chronologique du scénario (cet ordre étant rétabli au montage). C'est en 1910, à un moment où la qualité du film commence à être liée à sa continuité (c'est-à-dire à une « douceur de la narration »¹) et où s'impose le *feature film* (le long métrage), que le système de *continuity* (le système de continuité) est mis en place à Hollywood. Il vient s'appliquer au scénario de tournage, bientôt lui-même nommé le (ou la) *continuity*, à savoir une liste numérotée des plans utilisée comme un moyen de planifier entièrement la production². D'après les différents articles consultés, le système de *continuity* aide à supprimer les faux-raccords. Ce système est également l'un des éléments du processus de standardisation de la production des films. Le metteur en scène peut désormais, par exemple, faire une estimation du métrage plan par plan dans le but d'éviter un dépassement de pellicule au moment de la prise de vues (à cette période

1 Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema, Film Style & Mode of Production to 1960*, New York, *op. cit.*, p. 194.

2 La planification du tournage est une problématique soulevée dès la fin des années 1900, quand les scènes ayant lieu dans un même décor ont commencé à être tournées en plusieurs plans. Voir à ce propos Kristin Thompson, « The formulation of the classical style, 1909-28 », et concernant le système de *continuity*, voir également Janet Staiger, « The Hollywood Mode of Production to 1930 », dans David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson, *op. cit.*, respectivement pp. 194-196 et p. 125.

c'est le cameraman qui est lui aussi chargé de mesurer la pellicule)¹.

Jusqu'à la fin des années 1910, les références à la continuité du film concernent les scénaristes et le « flot de l'histoire par rapport aux changements de plans »². En effet, le terme *continuity*, employé depuis au moins 1904 dans la presse américaine³, est généralement employé à propos de la continuité de l'intrigue et du film en général (comme par exemple dans un article de 1910 : « le film est magnifiquement coloré et se déplace rapidement d'une scène à l'autre tout en conservant une parfaite continuité de l'intrigue »⁴).

Des étapes sont ajoutées au tournage, comme le chronométrage des entrées et sorties des personnages dans le champ : « Avec le standard de continuité et les conventions pour réaliser cette continuité, le mode de production fait face à de plus grandes exigences quant à son système de mémoire »⁵. Par exemple, les mouvements de mise en scène, comme les entrées et sorties dans le champ, sont plus facilement maîtrisables au montage si l'on garde une trace de ce qui a été fait au tournage. Le *continuity script*, qui se normalise vers 1914, avec le *central producer system* (système de production où le métier de producteur est au centre de l'organisation), correspond à un scénario de tournage détaillant tous les plans du film. Les problèmes liés à l'ordre du tournage en fonction des décors peuvent alors être envisagés car le *continuity script* permet d'assurer la continuité de l'action. Il marque un changement dans le processus d'écriture et répond aux changements provoqués par le système de *continuity*. Le *continuity script* (aussi nommé *script*) est une version évoluée du *continuity*. La publicité autour de la pratique du *continuity script* et la publication de manuels d'apprentissage permettent de le normaliser⁶. Toutefois, le terme *continuity script* est peu employé par la presse américaine : s'il est utilisé au moins

1 La standardisation permet l'uniformisation de la production qui favorise la production de masse et une norme d'excellence, et peut rendre la production rapide, simple et rentable. Voir Janet Staiger, *op. cit.*, pp. 96, 108 et 126.

2 Ma traduction de : « a flow of story across changing shots », dans Kristin Thompson, *op. cit.*, pp. 194-195.

3 La presse américaine a été consultée sur le site internet Media History Digital Library Project, à l'adresse url suivante : < <http://mediahistoryproject.org/> >, consultée pour la dernière fois le 22 mai 2015.

4 Ma traduction de : « The film is beautifully colored throughout and moves rapidly from one scene to another while preserving a perfect continuity of plot », dans George Kleine, *The Film Index*, Juillet/Décembre 1910.

5 Ma traduction de : « With a standard of continuity and conventions of achieving that continuity, the mode of production faced greater demands on its system of memory », dans Janet Staiger, *op. cit.*, p. 138.

6 Voir *Ibid.*, pp. 128 et 138.

dès 1919 dans un article de *Variety*, aucune occurrence n'est relevée jusqu'en 1929 dans la presse consultée. Un article de 1929, en revanche, conseille aux amateurs de prendre cette étape très au sérieux¹, et des exemples et modèles sont régulièrement reproduits dans la presse américaine à partir de 1930.

Sur les *continuity scripts*, le personnel note toutes les modifications apportées au scénario pendant le tournage. Les *continuity scripts* incluent des instructions techniques telles que des notes pour les monteurs. Le producteur et le personnel du studio sont tous guidés par ce même document², qui facilite l'organisation du travail du producteur en permettant de planifier le budget, de réduire les dépenses (en faisant une estimation des coûts, par exemple). C'est grâce à ce document qu'ils peuvent diviser le scénario en fonction des costumes, des décors, des comédiens, etc. Ce document assure « la qualité du film [...], devenant le modèle de conception du film »³ pour l'ensemble du personnel.

D'après Janet Staiger, en plus d'une page de couverture indiquant les noms du scénariste et du metteur en scène, les dates de tournage et d'expédition du film aux distributeurs ainsi que sa date de sortie, le *continuity script* comporte une partie intitulée « rapport image » qui résume en détail les informations de production, une liste de titres et d'intertitres et une indication de l'endroit où ils doivent être insérés dans le montage final. Le *continuity script* répertorie également les décors extérieurs et intérieurs avec les numéros des plans qui doivent y être tournés, puis la liste des personnages regroupés en fonction des scènes où ils doivent jouer. Les intertitres temporaires sont souvent écrits à l'encre rouge quand ils doivent être insérés dans la version finale. La description de la mise en scène et de l'action y est détaillée⁴. Ainsi, le *continuity script* du film *The Raider's* (Jan Hunt, 1913), comporte des remarques manuscrites, dont des calculs de métrage de pellicule, des indications de grosseur de plan pour une analyse du montage (« gros plans ») et des éléments concernant la continuité entre les plans (« chapeau perdu »), ajoutés avant et pendant le tournage. Les séquences sont, par exemple, doublement annotées de deux cercles et les pages sont barrées d'un trait vertical, signe d'une correction et d'une actualisation du

1 Roy W. Winton, « Why films go wrong », *Movie Makers*, mai 1929, p. 287.

2 Voir Janet Staiger, *op. cit.*, pp. 128 et 138.

3 Ma traduction de : « A continuity script insured the quality of the film, and it permitted budget control, becoming the design blueprint for the film and all of the work », *Ibid.*, p. 128.

4 Voir *Ibid.*, p. 138.

document « pendant le tournage » [ill. 16]¹.

2. LA RESPONSABILITÉ D'UNE MÉMOIRE DE PLATEAU PARTAGÉE ENTRE LES COLLABORATEURS

À partir de 1914, le *multiple-unit system* (un système divisé en plusieurs unités) entraîne une spécialisation des postes au sein du studio². C'est ainsi le *picturizer* (le découpeur) qui est responsable de la rédaction du *continuity script* dans la société de production américaine Triangle³. Une évolution supplémentaire a lieu lorsqu'il faut créer un poste consacré au contrôle de cette continuité pendant le tournage du film :

À partir du milieu des années 1910 [...] Bien que la continuité et la vraisemblance étaient toujours sous la responsabilité du réalisateur, de l'opérateur et de leurs équipes, la demande d'une précision accrue la nécessité d'un rapport écrit. Dans la deuxième moitié des années 1910 [...], une nouvelle sorte de travailleur, un *script assistant* ou *continuity clerk*, généralement une femme, travaillait comme aide de l'assistant réalisateur. Ses fonctions étaient de prendre des notes sur le continuity pendant le tournage pour les futures références dans la réalisation des raccords entre les prises. Elle vérifiait également tous les accessoires et les costumes et notait chaque changement effectué par le réalisateur par rapport au scénario original. Ces notes faisaient partie du rapport envoyé aux monteurs.⁴

Il s'agit donc ici d'un nouveau collaborateur de l'assistant du metteur en scène, au service du metteur en scène, des opérateurs et du monteur. Son rôle est de leur rendre un rapport écrit de ce qui a été enregistré ; le *script assistant* corrige le *continuity script* en prenant en note les raccords. En effet, avant d'utiliser ces notes de tournage, les découpeurs assemblaient une première version du film en suivant le *continuity script* de départ, c'est-à-dire sans connaître les changements effectués pendant le

1 Première partie illustrée dans *Ibid.*, pp. 112-113.

2 Voir Janet Staiger, *op. cit.*, p. 136.

3 Laurent Le Forestier, *op. cit.*

4 Ma traduction de : « By the mid-teens [...] Although continuity and verisimilitude had always been a responsibility of the director, of the cameraman, and of their staffs, the demand for accuracy increased the need for a paper record. By the mid to late teens, a new sort of worker, a "script assistant" or "continuity clerk", usually a woman, worked as an aide to the assistant director. Her duties were to take notes on continuity during shooting for future reference when carrying out the connecting scenes shots. She was also to check on all properties and costumes and notate every change a director made from the prepared script. These notes became part of the paper record sent to the film editors ». Janet Staiger, *op. cit.*, p. 152. Je souligne.

tournage, en étant toutefois accompagné d'une méthode d'enregistrement de la numérotation des scènes au début de chaque prise de vues grâce à l'ardoise placée devant l'objectif de l'appareil par l'assistant de l'opérateur¹ (ou assistant-opérateur²). Le tournage de *Suds* de Lubitsch en 1924 est ainsi décrit par Robert Florey :

lorsque l'on photographie la scène pour la première fois l'assistant-opérateur présente aux caméras dès que la scène est terminée un tableau portant le numéro de la scène et une lettre alphabétique A.

À la deuxième scène il présente B, puis C pour la troisième et ainsi, de suite. [...]

À la deuxième il déclara : « B – assez bien » la scène C n'était pas bonne (à son avis compétent...) la D non plus, la E eut les honneurs du « E – Très bien » la F – ne fut que bien et la G fut déclarée excellente. Locke annota dans le livre de « continuity » que G devait être le négatif que l'on devait employer pour tirer les positifs du film pour l'Amérique, on garda la scène E, pour en tirer les positifs destinés à l'étranger.³

Cette méthode de classement permet aussi d'appréhender le choix de la prise au montage. Car ces notes, inscrites dans le *continuity*, peuvent garder en mémoire les impressions du réalisateur. Ainsi, arrivés à l'étape du montage,

le metteur en scène et le chef monteur visionnent le futur drame. Lorsque la série de toutes les images de la même scène passe devant les yeux du metteur en scène, celui-ci annonce : « Prenez le n° 3 de la scène 14, ou bien : je choisis le n° 5 de la scène 47, etc ». Une secrétaire, à côté de lui, prend des notes, avec, à l'index de la main droite, une bague dont le sommet comporte une petite ampoule électrique et un minuscule réflecteur, le tout relié à une batterie placée dans le tiroir de la table. Ce système lui permet d'éclairer la page où elle inscrit ses notes, tandis que le reste de la salle est plongé dans l'obscurité.⁴

Une secrétaire assiste le metteur en scène lors du montage du film afin de garder en mémoire ses choix de prises⁵. On reconnaît bien ici le désir de garder une trace de tout ce qui est pensé en matière de mise en scène lors des différentes étapes de production du film, pour justement ne pas perdre de vue les choix du réalisateur et permettre à tous les collaborateurs de se tenir informé de ce qui a été tourné.

1 Voir Janet Staiger, *op. cit.*, p. 152.

2 Alex Klipper, « Le "montage" d'un film », *Cinémagazine*, n° 36, septembre 1923, p. 342.

3 Robert Florey, « Au studio avec Mary Pickford et Douglas Fairbanks », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 22, 1^{er} octobre 1924, p. 26.

4 Alex Klipper, « Le "montage" d'un film », *op. cit.*, p. 342.

5 Nancy Naumburg (dir.), *op. cit.*, p. 19.

Les fonctions du *script assistant* et *continuity clerk* décrites par Janet Staiger ne sont pas sans rappeler celles que Diamant-Berger prétendait attribuer, dès 1915, à une secrétaire présente sur le plateau de tournage, et notamment celle de contrôler la continuité entre les prises et entre le scénario de départ et l'enregistrement à savoir, sans être nommés ainsi, les raccords. Au moins à partir de 1921, le *script assistant* est le sujet d'articles dans la presse spécialisée américaine où il est aussi régulièrement nommé *secretary*. Notons que Diamant-Berger et Janet Staiger parlent tous deux de rôles féminisés. À la suite de la période du *director-unit system*, le cloisonnement des différents postes au sein du studio se renforce (une partie des tâches de l'opérateur, par exemple, est répartie entre les techniciens de laboratoire, les assistants et les *continuity clerks*)¹. Le terme *continuity clerk* est employé depuis au moins 1921 dans la presse :

Tout ce que vous avez à faire est d'être assis sur un siège pliant, un livre et un crayon à la main, et aussi vite que le réalisateur impose des changements de scénario ou de continuité, il vous suffit d'écrire rapidement quelques milliers de mots, de les taper à la machine à écrire, et de les remettre au réalisateur en, disons, cinq ou dix minutes.²

Régulièrement cité parmi les autres techniciens dans les équipes de tournage, il fait partie de l'équipe-type de tournage avec l'opérateur et les électriciens³.

3. LA NAISSANCE DU MÉTIER DE SCRIPT-GIRL : POUR UNE MÉMOIRE DE PLATEAU SYSTÉMATIQUE

Le métier de script-girl serait apparu entre 1917 et 1920 à Hollywood lorsque, selon Kristin Thompson, le nombre de prise de vues augmente et que la règle des 180° (qui détermine les règles de raccord, notamment de champ-contre-champ) devient la norme. Les studios inventent ce rôle spécifique afin que la continuité et les raccords soient pris en note pendant le tournage : il a fallu attendre que la script-girl commence à être affectée régulièrement sur les plateaux de tournage à la fin des

1 Voir Janet Staiger, *op. cit.*, p. 124.

2 Ma traduction de : « All you have to do is sit on a camp-stool, book and pencil in hand, and as fast as the director barks out changes in the scenario or continuity, you simply dash off a few thousand words, type it on a folding typewriter right on the spot, and hand it to the director within, say, five or ten minutes », dans « She doubles in brass », *Photoplay*, n° 4, octobre 1921, p. 24.

3 « Long shot, medium shot and close-up », *Photoplay*, n° 3, février 1922, p. 30.

années 1910 pour que la vérification de la direction des entrées et des sorties des comédiens dans le champ, jusqu'alors attribuée à un quelconque collaborateur sur le plateau (cela pouvait être le réalisateur), revienne à un poste spécifique¹. La script-girl participe du renouvellement des normes techniques et de production. Dans la presse américaine, le terme est employé au moins depuis 1922. Rares sont les journalistes qui proposent une définition du poste à leurs lecteurs, bien qu'en 1927 par exemple, le poste est présenté comme faisant partie de ceux qui occupent une place importante dans l'équipe de production du film². Dans cet article d'*Hollywood Vagabond*, elle est ainsi troisième sur la liste des collaborateurs après le metteur en scène et son assistant, se trouvant ainsi, de fait, rattachée à l'équipe de mise en scène. Dans les articles, le métier de script-girl est régulièrement cité comme étant un ancien poste d'actuelles comédiennes. Selon un témoignage cité dans l'article « Est-ce que j'aimerais que ma fille devienne une actrice ? », paru en 1925 dans *Picture Play*, il conviendrait même, avant d'être actrice, d'avoir été script-girl pour découvrir l'ensemble des métiers et le déroulement du processus de production d'un film³.

La responsabilité de la script-girl sur laquelle la presse insiste le plus est la prise en notes des costumes en vue des raccords. Selon un article de *Variety* en 1927, il faudrait, pour devenir script-girl, avoir eu une expérience dans la sténographie⁴. Les disciplines de l'écriture sont souvent utilisées pour définir le rôle. En 1924, Dorothy Quston Booth publie un article sur la *manuscript girl* dans *Pictures and the Picturegoer*, poste qui semble équivalent à celui de script-girl⁵. L'auteur justifie son sujet en expliquant que ce rôle, l'un des plus importants de l'équipe de tournage, est bien trop méconnu. La *manuscript girl* prend en note l'enregistrement des scènes dans le scénario : elle est le « lien indispensable » entre le scénario et la version finale du film et sa place sur le plateau est proche du metteur en scène. Ces *manuscript girls* sont, sur les photographies qui illustrent l'article, assises, un cahier à la main, proches de l'équipe et de la caméra, pendant la prise de vues [ill. 17].

À Hollywood, le métier de script-girl est avéré au moins depuis 1921 dans la

1 Concernant le métier de script girl à Hollywood, voir Kristin Thompson, *op. cit.*, pp. 205-206.

2 « Here is recipe for movie unit », *Hollywood Vagabond*, n° 12, 28 avril 1927, p. 2.

3 « Would I want my daughter to be an actress ? », *Picture Play*, juillet 1925, p. 18.

4 « Vaudeville », *Variety*, n° 5, 16 février 1927, p. 31.

5 Dorothy Quston Booth, « Personalities behind the screen », *Pictures and Picturegoer*, mai 1924, pp. 20-21.

presse et hérite de métiers préexistants selon Thompson et Staiger. La création de ce poste a pour objectif de rassembler, sous un même nom, le travail autrefois attribué à d'autres métiers. Le fait que – même si l'utilisation du terme semble majoritaire – le terme *continuity clerk* puisse aussi lui être attribué, témoigne sans doute des origines multiples du poste et notamment de ses liens avec le document qui lui sert de base de travail, le *continuity script*.

Dans les années 1930, selon les témoignages recueillis par Nancy Naumburg à Hollywood, les tâches du métier de script-girl sont inchangées. D'après le metteur en scène John Cromwell, elle est une collaboratrice « indispensable » du metteur en scène, dont les notes pendant la prise de vues permettent une meilleure appréhension de son travail : « positions des acteurs, les accessoires employés, le métrage, les angles et les objectifs adoptés pour chaque scène »¹. Elle est aussi, selon le producteur Clem Beauchamp, la collaboratrice en charge de surveiller le respect du scénario pendant l'enregistrement :

Une secrétaire de plateau doit être comprise dans le devis. Elle est chargée de minuter les scènes, de surveiller les raccords d'action, de costumes et de meubles, de surveiller et de contrôler le dialogue et de taper des notes sur chaque plan pour le monteur.²

Son rôle est de contrôler un certain nombre d'éléments qui permettront le respect de la continuité des plans au montage. Dans son rapport écrit, elle se sert du numéro inscrit sur l'ardoise pour faire correspondre la scène du scénario. Elle inscrit aussi le nombre d'appareils qui tournent, note en détail le métrage impressionné, décrit la prise et le dialogue. À la fin de la journée de tournage, une copie de ce rapport est envoyée au monteur pour l'aider quand il recevra la pellicule impressionnée³. Ses compétences sont donc multiples : il lui faut connaître le scénario – qui est sa base de travail –, observer et maîtriser l'écriture. De par le caractère *a priori* non artistique de ses responsabilités, la script-girl intègre l'équipe technique⁴. Si son rôle permet d'améliorer et de contrôler la qualité esthétique du film, la script-girl n'est pas considérée comme une artiste. Elle est au service des artistes et des techniciens, en

1 John Cromwell, « La voix qui parle dans le mégaphone », dans Nancy Naumburg (dir.), *op. cit.*, p. 87.

2 Clem Beauchamp, « La production prend forme », dans Nancy Naumburg (dir.), *op. cit.*, p. 95.

3 Anne Bauchens, « Le montage », dans Nancy Naumburg (dir.), *op. cit.*, pp. 217-218.

4 Robert Edward Lee, « Sur la brèche », dans Nancy Naumburg (dir.), *op. cit.*, pp. 121-122.

assistant, finalement, la mise en scène. Elle est également l'œil du studio et sa mémoire, au service du producteur comme du montage. La script-girl semble être une collaboratrice au service de tous et cela pour les différentes étapes du processus de production du film.

B. QUELS REGARDS EN FRANCE SUR LE MODÈLE DE PRODUCTION ET DE MÉMOIRE DE PLATEAU HOLLYWOODIEN ?

1. L'INFLUENCE D'HOLLYWOOD SUR LA PRÉPARATION SCÉNARISTIQUE EN FRANCE

Nous avons déjà cité la presse française dans ce chapitre, et ce, à propos des méthodes de numérotation et de classement des prises pendant le tournage, ainsi que de la prise de note, par une secrétaire pendant le montage, des choix du réalisateur. En effet nous avons trouvé des informations concernant Hollywood dans des sources françaises, car comme nous l'avons dit plus haut, les connexions cinématographiques franco-américaines de l'époque permettent un transfert technique et culturel du mode d'organisation des studios. Nous allons revenir dans cette sous-partie sur la question de la réception du modèle états-unien en France, à travers la presse notamment. Sur quels points s'accordent les deux systèmes des deux côtés de l'Atlantique ?

Revenons, dans un premier temps, aux traductions françaises des termes états-uniens que nous avons rencontrés et qui participent de leur réception. À Hollywood, selon Robert Florey en 1923, quand le producteur et le scénariste se mettent d'accord sur l'histoire, « ils la découpent scène par scène et en font une continuité cinématographique »¹. Dans sa traduction de 1938 de l'ouvrage de Nancy Naumburg, Auriol ne distingue pas lui non plus la « continuité » du « découpage ». Ces deux documents équivalent au *continuity* états-unien qui est le « scénario détaillé contenant une description complète de chaque scène et de chaque plan »². Auriol emploie également le terme de « découpage technique » dans sa traduction du témoignage du scénariste Sidney Howard, pour qualifier un scénario de tournage (le

1 Robert Florey, « Marchands de Soupe et Cinéma », *Cinémagazine*, n° 37, septembre 1923, p. 369.

2 Nancy Naumburg (dir.), *op. cit.*, p. 14, p. 285.

document « d'après lequel on tourne »¹⁾ – le *screen play* étant le « scénario »² ou « scénario dialogué »³. Ce sont les scénaristes et les metteurs en scène qui rédigent ce *shooting script*, la version définitive du scénario, c'est-à-dire le « scénario dialogué découpé en scènes, séquences et plans numérotés d'après lequel on tourne le film »⁴.

Auriol emploie les termes *continuity* et *continuity script* qui sont, d'après sa traduction, le même document en français c'est-à-dire un découpage, un découpage technique ou une continuité. Notons toutefois que, dans la presse française, contrairement au terme « découpage », le terme « continuité » – employé au moins dès 1923 – ne désigne pas un document quelconque, mais plutôt l'idée de continuité, dans des expressions comme dans : « solution de continuité »⁵, « continuité de couleur »⁶, « continuité dans l'action et dans le rythme du film qui choque vivement à certains endroits »⁷ ou encore « une continuité de vues »⁸. Il faut attendre au moins 1927 pour que ce terme désigne un document. Ainsi, on peut lire dans un article de 1927 : « Si votre plan tient debout solidement, alors vient la "continuité", le scénario, scène par scène »⁹.

En France, dans les années 1920, on valorise le cinéma américain à travers sa narrativisation, sa technicisation et sa sophistication. Il y a une fascination pour la planification (à travers le découpage) et pour ce souci de maîtrise du futur enregistrement¹⁰. L'écriture du découpage, qui se généralise dans les années 1920 en France¹¹, est l'étape qui succède à l'écriture du scénario¹². En 1923, Louis Delluc écrit dans la revue *Cæmedia* :

1 Sidney Howard, « Le scénario subit un traitement », dans Nancy Naumburg (dir.), *op. cit.*, p. 70.

2 Nancy Naumburg (dir.), *op. cit.*, p. 14.

3 Jessy L. Lasky, « Le producteur fait un plan », dans Nancy Naumburg (dir.), *op. cit.*, p. 36.

4 Nancy Naumburg (dir.), *op. cit.*, p. 288.

5 « L'activité cinégraphique », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 66, 31 juillet 1926, p. 24.

6 René Ginet, « Quelques instants avec Hope Hampton », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 73, 15 novembre 1926, p. 14.

7 Michel Goreloff, « Le nouveau cinéma russe », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 76, 1^{er} janvier 1927, p. 11.

8 « Les premières alliances de l'Alliance Cinématographique européenne », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 76, 1^{er} janvier 1927, p. 26.

9 « L'activité cinégraphique », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 76, 1^{er} novembre 1927, n° 96, p. 23.

10 À propos des théories françaises des années 1920, voir Laurent Guido, « Rythme et découpage dans les théories cinématographiques françaises des années 1920 », conférence dans le cadre du séminaire de formation à la recherche *Des techniques audiovisuelles et de leurs usages : histoire, épistémologie, esthétique* (Technès), 9 février 2015.

11 C'est avec le passage au sonore que le découpage en France change de statut : il s'institutionnalise et devient une étape aussi importante que le scénario. Voir Laurent Le Forestier, *op. cit.*

12 Robert Florey, « Marchands de Soupe et Cinéma », *op. cit.*, p. 369.

Ce qu'ils appellent continuity, ce que nous nommons découpage, est une des plus importantes phases (là-bas [aux États-Unis]) de la réalisation d'un film. En France, les trois-quarts de nos films sont bâtis sur un très bon résumé de vingt-cinq lignes. C'est l'écriture cinématographique de ces vingt-cinq lignes qui manque. D'où une improvisation dangereuse dans le travail de la mise en scène. D'où un déséquilibre – impossible à corriger au montage – dans le nombre, la proportion, et le rythme des images et des scènes. La présence d'un auteur cinématographique eût tout arrangé. Voyez l'importance, en Amérique ou en Allemagne, du ou de la continuity writer.¹

Delluc se plaint de l'absence d'un poste ayant alors la responsabilité de la rédaction du découpage en France. S'il est toutefois connu, ce système ne semble pas être appliqué de manière systématique en France. D'après Laurent Le Forestier, il existe alors un découpage à l'américaine, fait par un spécialiste et qui s'inscrit dans une chaîne de production taylorisée et un découpage à la française « pensé comme le cœur de la création »². Si elles se rencontrent sur certains points pratiques (comme la rédaction de documents en vue d'une planification du tournage), les méthodes de préparation de tournage sont différentes d'un pays à l'autre. Selon Coissac en 1929,

Nos artistes eux-mêmes ont constaté qu'en Amérique comme en Allemagne, on met beaucoup moins de temps que chez nous pour tourner un film : cela dénote de notre part une mauvaise organisation.³

Les différences entre la préparation des tournages américains et celle des tournages français résident dans une approche de l'organisation et de la prévision, moins soumise en France à un souci d'économie et de gestion rationnelle de la production qu'aux États-Unis. Mais ce qui importe ici est de constater, encore une fois, l'influence du modèle états-unien sur le modèle français – même si les pratiques diffèrent et donnent lieu à deux modèles distincts dans les années 1920.

1 Louis Delluc, « Scénarii », *Cœmedia*, 6 avril 1923, cité par Pierre Lherminier, *Louis Delluc et le cinéma français*, Paris, Ramsay, coll. « Ramsay Poche Cinéma », 2008, pp. 217-218.

2 Laurent Le Forestier, *op. cit.*

3 G.-Michel Coissac, *op. cit.*, p. 57.

2. LA SCRIPT-GIRL ÉTATS-UNIENNE VUE PAR LA PRESSE FRANÇAISE : LA TRANSMISSION D'UN MODÈLE ?

Le terme « script-girl » est employé par la presse française depuis au moins 1928. Il désigne alors encore un métier hollywoodien. Sa description est rapportée par des témoins de la vie dans les studios américains. Ainsi, Robert Florey, correspondant à Hollywood pour *Cinémagazine*, décrit et explique aux lecteurs français ce qu'est un tournage à la veille du parlant dans un studio états-unien :

Il y a encore un peintre, « stand-by », qui se tient dans un coin, deux « grips » ou menuisiers bons à tout faire ; la « script-girl » (sténographe) qui marque les scènes sur un livre destiné au coupeur. [...] Tous ces gens-là, silencieux, connaissent leur métier à fond, se tiennent à leur place, facilitant le travail du metteur en scène.¹

La script-girl est donc présentée là comme une sténographe au service du futur montage. Rapprochée ici avec un autre métier, la script-girl a la responsabilité d'écrire rapidement. Discrète (« silencieuse ») et professionnelle (« connaiss[ant] son métier à fond »), son rôle permet, nous dit-on, d'améliorer le travail du metteur en scène.

Le terme « script-girl » est employé de manière anecdotique dans d'autres articles où il est simplement cité. C'est le cas, par exemple, dans la rubrique « Studios et plein air » de la revue *Pour Vous*, qui raconte aux lecteurs des anecdotes de tournage. On y apprend en 1929 qu'Harold Lloyd est allé au cinéma avec une script-girl². Les sujets des articles employant le terme « script-girl » concernent la vie dans les studios à Hollywood. En 1929, selon le comédien Ramon Novarro, la script-girl est « la personne qui se tient sans cesse aux côtés du metteur en scène sur le lieu du travail et contrôle une à une les scènes à mesure qu'elles se déroulent »³. Un article de J. Vincent-Bréchnac témoigne, en 1929, dans *Pour Vous*, d'une absence de valorisation du métier de script-girl. Le journaliste la place « en bas de l'échelle » des métiers à Hollywood⁴. Et si, d'après Navarro⁵, le métier de script-girl

1 Robert Florey, « Méthodes américaines », *op. cit.*, p. 154.

2 « Studios et plein air », *Pour Vous*, n° 23, 25 avril 1929, p. 14.

3 Ramon Novarro, « Ramon Novarro va vous conter sa vie », *Pour Vous*, n° 36, 25 juillet 1929, p. 2.

4 J. Vincent-Bréchnac, *op. cit.*, p. 3.

5 Ramon Novarro, « Ramon Novarro va vous conter sa vie », *op. cit.*, p. 2.

est une « situation », il traite ce sujet en évoquant une certaine « Alice » : l'utilisation du prénom seul témoigne d'une certaine familiarité vis-à-vis du poste qu'elle occupe, sûrement dûe à son caractère genré. En témoigne également cette description par Le Lutécien parut dans *Comœdia* la même année :

Dans les studios d'Hollywood, la « script girl » (la jeune fille qui porte le manuscrit) est une personne très utile. [...] Installée confortablement dans un fauteuil, elle a le texte d'un côté et de l'autre un carnet. Dans la main un crayon, elle note toutes les scènes et signale les moindres détails qui aideront à recommencer une scène.¹

La script-girl est connue en France comme responsable du contrôle et de la rédaction des raccords, mémoire de tournage et collaboratrice du metteur en scène.

Si, au moins dès 1930, la presse française emploie le terme « script-girl » à propos d'un métier français (c'est-à-dire un poste présent sur un plateau de tournage en France), sa figure hollywoodienne continue d'être le sujet d'articles de presse. On apprend alors également qu'elle « note les commentaires du metteur en scène »² et se souvient « du moindre détail »³, comme en témoigne cette anecdote :

La distraction de Lubitsch

On refaisait pour la sixième fois une scène de *la 8^e femme de la Barbe-bleue*. Ernst Lubitsch, le menton dans les mains, fixait soigneusement des yeux le jeu de Gary Cooper et de Claudette Colbert.

À la fin de la scène, Lubitsch demanda à l'homme du son si l'enregistrement était bon.

- Quelqu'un a toussé, répondit le *sound-man*.
- Qui diable a toussé ? Hurla Lubitsch furieux.
- Mais c'est vous-même qui avez toussé, répondit, tremblante, la *script-girl*.

Et le grand Lubitsch de rougir comme un collégien...⁴

Sur les traces d'une script-girl en France se trouve d'abord son modèle d'origine la script-girl états-unienne, impliquant de fait un transfert entre les deux pays et l'adoption du métier par la production cinématographique française.

1 Le Lutécien, « Petit courrier littéraire », *Comœdia*, 2934, 12 avril 1929, p. 4.

2 L. Queyrel, « Le rêve et la vie, Garbo, Hepburn », *Pour Vous*, n° 287, 17 mai 1934, p. 11.

3 « Bouts d'essais », *Pour Vous*, n° 337, 2 mai 1935, p. 6.

4 Gisèle de Biezville, « Silence ! M. Lubitsch est sur le "set" », *Pour Vous*, n° 484, 23 février 1938, p. 8. C'est l'auteur qui souligne.

En mars 1928, Valentin Mandelstamm, écrivain et scénariste français résidant à Hollywood, rédige un rapport pour le sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts André François-Poncet, intitulé « Le film français et ses rapports avec le cinéma américain », dans lequel il expose l'ensemble des problèmes de la production française en le comparant à ses concurrents étrangers et notamment américains¹. Dans son rapport, Mandelstamm explique le point de vue états-unien sur le cinéma français, qui serait de qualité inférieure et incapable de conquérir les marchés étrangers. Il propose la construction d'un nouveau studio, l'envoi d'une mission d'observation à Hollywood ou l'engagement d'opérateurs et d'assistants américains. Ainsi, comme le souligne Vezyroglou, « la réorganisation de l'industrie cinématographique française passerait donc fatalement par l'application des méthodes d'outre-Atlantique, mais aussi par l'établissement d'un lien tangible entre les deux concurrents »². Ces ambitions témoignent d'un climat incertain dans lequel s'inscrit un nouvel enjeu organisationnel de l'industrie cinématographique française. Cette nécessaire volonté de réorganisation caractérise cette industrie de la fin des années 1920, à la veille du « parlant ».

La France subit, dans les années 1920, une double influence en provenance d'Hollywood. Il s'agit d'une part de l'organisation du plateau et de la division des tâches et, d'autre part, du système de *continuity* et de mémoire de plateau. En effet, ce métier répond à de nouvelles exigences de la production. Or, le métier de script-girl s'inscrit dans ce double contexte et explique son apparition à Hollywood comme son adoption en France à la fin des années 1920.

1 Valentin Mandelstamm, « Le film français et ses rapports avec le cinéma américain », mars 1928, AN, F²¹ 4691, 3, cité dans Dimitri Vezyroglou, *Le Cinéma en France à la veille du parlant*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Cinéma & Audiovisuel », 2011, pp. 126-128.

2 Dimitri Vezyroglou, *op. cit.*, p. 127.

CONCLUSION

Les deux chapitres de cette première partie, s'ils se situent à la même période mais dans deux pays différents, se répondent, car les méthodes de production françaises et états-uniennes des années 1910 et 1920 ont une préoccupation commune : le dispositif de mémoire du film. Ces systèmes de mémoire de plateau permettent d'améliorer les conditions de travail sur le tournage et pendant le montage, pour plus de rapidité et une meilleure rentabilité. On peut en effet imaginer une influence américaine sur la France des méthodes d'organisation (comme le découpage). On ne peut probablement, aussi, évincer l'idée d'une prise de conscience autonome en France, parallèlement aux États-Unis et qui peut prendre d'autres formes. L'adoption plus tardive de termes comme celui de « script-girl » peut en être un témoignage.

Le métier de script-girl est d'abord un métier né à Hollywood à la fin des années 1910. Ses responsabilités sont le contrôle des raccords, la prise en notes de la continuité, la correction du scénario de tournage, le minutage des scènes, le calcul de la consommation de la pellicule en fonction de l'évolution de l'enregistrement et la rédaction de rapports à destination du producteur, du metteur en scène et du monteur. Ce nouveau métier répond au besoin de rassembler un certain nombre de responsabilités. Cependant, nous ne savons pas encore quand on commence à faire appel, en France, à une script-girl – et non plus à une secrétaire de mise en scène. Si les échanges entre les deux pays permettent un transfert du terme « script-girl », peut-on confirmer qu'il s'agit bien de l'adoption du modèle états-unien par la production française ? L'adoption de ce terme valide-t-il l'affirmation de l'existence du métier en France ? Car le travail et le rôle de la future script-girl existent déjà, en France, dans les années 1920, même sous un autre terme.

Le terme « script-girl » s'impose-t-il à une période où ce rôle s'affirme comme un métier ? Nous chercherons, dans la deuxième partie du présent travail, à comprendre l'emploi du terme « script-girl » dans le cadre de la production française, les débuts de ce métier, son rôle, son image, ce qu'il représente. Dans le transfert d'un message, qui est un « ensemble de normes, de codes, de significations »¹, le

1 Laurent Martin, « La question des normes, entre le paradigme des effets et celui des usages », dans Pascale Goetschel, François Jost et Myriam Tsikounas (dir.), *op. cit.*, p. 29.

récepteur est « coproducteur du sens »¹, par l'appropriation ou l'interprétation qu'il fait de ce qui lui parvient. Une production culturelle « n'est pas réductible au sens que lui donne son auteur, [et] n'est pas non plus réductible aux appropriations qui en sont faites »². L'adoption de la script-girl dépend des personnes qui ont diffusé son modèle (Diamant-Berger, Auriol, les journalistes et critiques), de l'interprétation qu'ils en ont fait (la script-girl est une secrétaire de plateau pour Auriol ; une sténographe pour Florey) et de la place de ces personnes dans l'industrie cinématographique dans le contexte dans lequel on les propage (un transfert technique et culturel à la veille du « parlant »)³. La réception « met en jeu à la fois l'événement, ses représentations et surtout sa mémoire »⁴ : nous tenterons d'analyser la réception – déjà abordée plus haut – et, partant, l'adoption d'un modèle du métier de script-girl dans les années 1930 en France. Toute l'ambiguïté de cette apparition réside dans le fait, soulignons-le encore, qu'il a existé des secrétaires de mise en scène, des régisseurs et assistants en France au moins dès les années 1920 et que des personnes comme Auriol peuvent encore traduire « script-girl » par « secrétaire de plateau » en 1938. Dans quelle mesure la script-girl en France hérite-t-elle aussi d'un modèle français, avec sa méthodologie, son organisation et dans quelle mesure ce modèle français du découpage est-il influencé ou autonome par rapport au modèle hollywoodien ?

1 Alain Corbin, dans *Ibid.*, p. 18.

2 Annie Duprat, dans *Ibid.*, p. 166.

3 Je reprends ici la démonstration de Pierre Sorlin, en l'adaptant à notre propos. Voir Pierre Sorlin, « Comment aborder le problème de la réception ? L'exemple de la guerre civile espagnole », dans *Ibid.*, p. 197.

4 Annie Duprat, dans *Ibid.*, p. 165.

PARTIE II

La script-girl en France dans les années 1930 : l'invention d'un métier

Sylvette Baudrot consacre un chapitre à l'histoire de la script-girl dans son ouvrage publié en 1980¹. Jointe par téléphone, elle m'a confirmé que ses sources – non citées dans le livre – sont ce que Jeanne Witta-Montrobert lui a raconté. Selon Baudrot, au temps du « cinéma muet » aux États-Unis, les metteurs en scène appellent leur secrétaire sur le plateau de tournage pour, par exemple, leur dicter le courrier, leur indiquer les rendez-vous à décommander ou encore prendre en note des idées de mise en scène pour les jours à venir. Ces secrétaires doivent aussi écrire tout ce qui se passe sur le plateau, afin d'en rendre compte au monteur sous forme de rapport, comme le texte joué par les comédiens en vue de la rédaction des cartons. À la même époque, en France, une « secrétaire de production » sténographie le scénario dicté par le scénariste. Il sera ensuite transmis au metteur en scène, qui dicte le découpage à cette même secrétaire. Pendant le tournage, elle est présente sur le plateau pour écrire en sténographie ce que disent les acteurs. La secrétaire de production fait alors également office de « secrétaire de plateau » : elle alterne les deux postes. Toujours selon Baudrot, en France, avec l'arrivée de l'enregistrement du son, les metteurs en scène appellent sur le plateau une secrétaire de production pour qu'elle note en sténographie les changements de dialogue et pour contrôler les raccords. Le metteur en scène peut exiger alors comme « secrétaire sur le plateau » celle qui

avait travaillé avec le scénariste, pris en sténo toute la préparation littéraire, tapé la continuité dialoguée et le découpage : ayant participé à toutes les étapes de la création, elle seule pouvait lui rappeler ses intentions premières en cas d'oubli sur le tournage. [...] En France, donc, la tradition a voulu que les secrétaires de bureaux de production deviennent scriptes.²

Ce que partage Sylvette Baudrot tient de l'histoire orale et doit donc être utilisé avec précaution. Il est cependant intéressant de noter que le basculement des métiers de secrétaire et sténographe vers celui de « script-girl » est lié ici à la réduction de leur espace de travail à un seul lieu, le plateau de tournage. Avec l'arrivée du « cinéma parlant », la secrétaire de plateau (dont le rôle pouvait être joué par la même secrétaire de production) devient « script-girl ». Nous introduisons cette deuxième partie avec le témoignage de Baudrot, car il indique clairement deux

1 Sylvette Baudrot et Isabel Salvini, *La Script-girl, cinéma et vidéo*, Paris, La Fémis, coll. « Colloques », 1989.

2 *Ibid.*, pp. 9-10.

choses : le passage d'un terme à l'autre pour un même rôle et le fait que ce passage se réalise dans le contexte de l'arrivée de l'enregistrement du son sur les plateaux de tournage. On assisterait donc, à la période de la généralisation et de la standardisation des tournages de films sonores, à l'adoption du modèle états-unien du métier de « script girl » en France. Car, si le métier de script-girl a été inventé aux États-Unis à la fin des années 1910, il faut attendre, selon nos recherches, au moins 1930 pour trouver un emploi du terme dans des archives en France et dans la presse française. La persistance de l'emploi du terme anglophone en France semble témoigner de l'adoption du modèle d'origine et non de l'invention d'un métier par la production française. Quel basculement s'est opéré aux alentours de 1930 ? Dans quelle mesure l'emploi du terme « script-girl » dans les archives de production et par la presse française témoigne-t-il de l'héritage hollywoodien ? L'emploi du terme « script-girl » signifie-t-il la « cinématographisation » du métier de secrétaire au sens où elle est désormais affiliée au seul lieu de tournage ?

Nous verrons dans le chapitre 3 que les enjeux et modalités d'apparition des premières script-girls en France se jouent à la fois avec le transfert, en provenance des États-Unis, du savoir entourant le « parlant » et à la fois avec le métier de monteuse, alors lui-aussi en pleine mutation. Comment analyser cette apparition à partir de ce double mouvement ? Grâce à des témoignages, à la presse et aux archives de films de l'époque, nous essaierons de répondre à cette question qui est au cœur des premiers pas du métier de script-girl dans le système de production français. Puis, dans le quatrième et dernier chapitre, nous tenterons de découvrir quel visage peut alors se dessiner pour la script-girl en France. Que peut-on déduire de nos recherches dans les archives et les articles de presse ? Nous verrons alors que le visage de la script-girl est avant tout peut-être celui d'une femme, peu valorisé bien qu'étant au cœur du dispositif de tournage. Les années 1930 sont aussi marquées par un début d'institutionnalisation du métier de script-girl qui toutefois, nous le verrons, reste modeste.

CHAPITRE 3

Enjeux et modalités d'apparition des premières script-girls en France

La France est une alliée à part dans les relations qu'entretiennent les États-Unis avec l'Europe dans le cinéma de l'entre-deux-guerres. Les méthodes de tournage des versions multiples (qui s'arrêtent en 1935) sont par exemple transférées en France, dans le but d'alimenter tout le marché européen. Les artistes et techniciens français apprennent à tourner des films sonores avec du matériel importé des États-Unis, au contact de producteurs et techniciens américains. Le transfert technique et culturel qui a débuté avant la Première Guerre mondiale et s'est poursuivi dans les années 1920, continue avec l'adoption des nouvelles techniques cinématographiques, comme les techniques de doublage par exemple¹. Cet apprentissage fonctionne grâce aux échanges de personnes, aux flux migratoires des artistes et des techniciens états-uniens et français, qui sont primordiaux dans l'évolution du cinéma français à cette période de son histoire. Un savoir est transmis, favorisant l'appréhension des nouvelles techniques liées à l'enregistrement du son. C'est dans ce contexte si particulier que l'on trouve les « premières » occurrences du terme « script-girl » dans le cinéma français. La première mention du terme dans une source primaire (ici, des archives de production) que j'ai trouvée date du 30 août 1930. Il s'agit, rappelons-le, d'une note de frais manuscrite du tournage de *La Petite Lise* de Jean Grémillon et produit par Pathé². Le premier emploi du terme « script-girl » repéré au générique d'un film français date de 1936. La script-girl créditée est Paule Boutaut pour *Un grand amour de Beethoven* d'Abel Gance et produit par Générales Productions aux studio Gaumont à Paris³.

Dans ce chapitre, nous voulons éclairer la transition qui s'est opérée aux alentours de 1930. J'ai repéré un double mouvement. D'une part, l'import

1 À propos d'un transfert des États-Unis vers la France, voir Natasa Durovicova, « France : an Alien Ally », dans Martin Barnier et Raphaëlle Moine (dir.), *op. cit.*, pp. 61-62 ; Martin Barnier, « Versions multiples franco-américaines à Hollywood et à Joinville. », dans Christian Viviani (dir.), *Hollywood, les connexions françaises*, Paris, Nouveau Monde Éditions, coll. « Cinéma & Cie », 2007, p. 48 ; Jean-François Cornu, *Le doublage et le sous-titrage : histoire et esthétique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2014, p. 88.

2 Note de frais manuscrite, *La Petite Lise* de Jean Grémillon, 30 août 1930, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Hist B16.

3 *Un grand amour de Beethoven* (Abel Gance, 1936), DVD René Chateau, 2002.

d'Hollywood à la nouvelle production sonore française et à son organisation, *via* notamment les versions multiples et les techniques de doublage et l'implant, sur le sol français, de sociétés hollywoodiennes comme notamment Paramount, qui a attiré notre attention du fait de l'histoire de la script-girl Jeanne Witta-Montrobert. En quoi l'arrivée de l'enregistrement du son a-t-elle favorisé l'éclosion du métier de script-girl en France ? Ce transfert concerne le modèle d'organisation hollywoodien (avec particulièrement les films sonores hollywoodiens) et le passage au sonore qui implique une nouvelle préparation du travail sur le tournage et au montage et favorise probablement l'adoption d'une script-girl sur un plateau. D'autre part, cette période marque les premiers emplois du terme « script-girl » en France. Nous approcherons et tenterons d'analyser la « réalité » qui se cache derrière ces « premières » script-girls à travers des études de cas comme ceux de Marguerite Beaugé et Marguerite Houllé-Renoir qui, tous les deux, illustrent le lien étroit et révélateur entre le métier de script-girl avec celui de monteuse. Il faut, pour pouvoir dévoiler la réalité en France de ce métier de script-girl, comprendre les conditions dans lesquelles ce métier a pu voir le jour.

L'arrivée de l'enregistrement du son au cinéma en France

À partir de 1926, les brevets se multiplient¹ et, en juillet 1928, les compagnies américaines passent au 100 % parlant, bientôt suivies par les firmes allemandes, anglaises puis françaises. Les frères Warner commercialisent un procédé d'enregistrement sur disque, le Vitaphone, conçu par la Western Electric. En 1927, Fox-Film commercialise le Movietone, procédé d'enregistrement du son sur pellicule. En France par exemple le procédé Gaumont-Petersen-Poulsen est lancé. La période 1927-1929 constitue « une généralisation bien orchestrée de l'adoption du son dans la production et dans la diffusion internationale des films »². L'industrie cinématographique française découvre *Le Chanteur de Jazz* d'Alan Crosland en janvier 1929 à l'Aubert-Palace à Paris. La société allemande Tobis s'installe aux studios d'Épinay-sur-Seine dès février 1929 et la société américaine Paramount s'installe à Saint-Maurice en janvier 1930 : « S'il s'agit pour ces deux sociétés de produire des films parlants, la Tobis se concentre sur la production de versions

1 Morgan Lefeuve, *De l'Avènement du parlant...*, *op. cit.*, pp. 175-176.

2 Jean-François Cornu, *op. cit.*, pp. 21-22.

françaises, tandis que la Paramount entend réaliser des films en versions multiples destinés à l'ensemble du marché européen »¹. Les studios Tobis sont réputés pour la qualité de leur équipement et de leurs techniciens en matière de montage sonore. Selon Morgan Lefeuve, les « observateurs français [...], tout au long de l'année 1929, n'auront de cesse de se lamenter sur la passivité de l'industrie cinématographique française face à l'arrivée inéluctable du film sonore et parlant »². Ces observateurs parlent de 1929 comme d'une « année de transition », l'équipement généralisé des studios français ayant lieu à l'automne 1929³. Les espoirs de voir se réaliser des films français dans des studios français avec une technologie française se transforment vite en désillusion. Au début de l'année 1929, la presse française se plaint de voir les « meilleurs techniciens et acteurs français rejoindre Hollywood sans réagir »⁴. Elle met en cause les sociétés de production françaises qui tardent à équiper les studios avec du matériel sonore. Les nombreux départs des artistes et des techniciens français ont affecté pendant quelques mois la production française. Ils voyagent aux États-Unis car les studios hollywoodiens ont la réputation d'être à la pointe de la technologie et que leur influence est mondiale. Et ces voyages professionnels sont impulsés par la production française autant que par la production américaine.

A. DE HOLLYWOOD À PARIS ET DU « MUET » AU « PARLANT »

1. L'ARRIVÉE DU SON ET LA RÉORGANISATION DU PARTAGE DES TÂCHES ENTRE LES COLLABORATEURS

D'après Morgan Lefeuve,

on mesure mal aujourd'hui à quel point l'irruption du son dans un art purement visuel, dont

1 Morgan Lefeuve, *De l'Avènement du parlant...*, *op. cit.*, p. 38.

2 *Ibid.*, p. 80.

3 Morgan Lefeuve, « Les travailleurs des studios : modalités d'embauches et conditions de travail (1930-1939) », dans Laurent Le Forestier et Priska Morrissey (dir.), *op. cit.*, p. 123.

4 Morgan Lefeuve, *De l'Avènement du parlant...*, *op. cit.*, p. 82, p. 147.

la technique semblait parfaitement maîtrisée, fut perçue comme un saut dans l'inconnu et source de perplexité pour la plupart des acteurs de l'industrie cinématographique d'alors.¹

Le renouveau technologique nécessite de nouvelles méthodes de travail et d'organisation au sein des studios. Comme l'écrit Vladimir Zederbaum, en 1931, dans ses leçons de cinéma :

en ces derniers temps, la technique européenne a subi quelques modifications en suivant certaines méthodes américaines. On travaille actuellement beaucoup plus rapidement et avec beaucoup plus de précision, on s'entoure d'un personnel nouveau et plus nombreux.²

Les témoignages évoquent la nécessité de penser autrement la fabrication d'un film, comme cet exemple à propos de la technique « si particulière » de l'enregistrement sur disque :

la cire ne pouvant être impressionnée en une seule fois, il fallait enregistrer des scènes complètes de huit à dix minutes, durée de chaque disque, soit 350 mètres de film environ. Qu'on imagine les affres des metteurs en scène tyrannisés par une technique envahissante, devenus de simples exécutants sous la dépendance omnipotente du microphone !³

La maîtrise des nouvelles techniques semble ici primer sur les ambitions esthétiques, redéfinissant, au moins temporairement, une hiérarchie des collaborateurs. Dans cet extrait d'un article de *Cinémonde* de 1929, le metteur en scène semble désormais tributaire d'une technique demandant la plus grande attention. Quelle que fût la réalité des tournages, il a fallu repenser, redéfinir un certain nombre de métiers tout comme l'organisation du studio. L'enregistrement du son rend aussi plus complexe l'étape du montage car, « au regard de la bande-image, il faut maintenant synchroniser plusieurs bandes-son (paroles, musique, bruits, effets, ambiance) »⁴. Le souci de la synchronisation s'invite sur les plateaux de tournage. Henri Diamant-Berger décrit cette complexité de l'enregistrement d'un film sonore, qui demande aux membres de l'équipe de prise de vues d'être plus nombreux. Il ajoute

1 *Ibid.*, p. 175.

2 Vladimir Zederbaum, *op. cit.*, p. 54.

3 *Cinémonde*, n° 35, 20 juin 1929, cité dans Roger Icart, *La Révolution du parlant. Vue par la presse française*, Perpignan, Institut Jean Vigo, coll. « Les Cahiers de la Cinémathèque », 1988, pp. 36-37.

4 Henri Colpi, *op. cit.*, p. 64.

que le montage devient aussi plus cher : « Cela amène la recherche de solutions économiques souvent paresseuses : un film muet se tournait en trois mois, il va falloir se contenter de six à huit semaines... »¹. La « révolution du parlant » se fait ressentir sur tous les plans : technique, esthétique et économique. Quel rôle ont alors joué les échanges entre les États-Unis et la France ? En effet, dans cette période de réorganisation des studios, la discipline et l'organisation américaines sont alors louées par les Français. Citons pour exemple Claude Autant-Lara, en voyage d'étude à Hollywood au début des années 1930². Il parle d'une « discipline rassurante » pour « éliminer tout ce qui est parasitaire à la réalisation impeccable des décisions prises »³. Pour la comédienne française Lily Damita, il s'agit d'une « harmonieuse discipline » qu'elle ne voit qu'à Hollywood et qui explique notamment, selon elle, la vitesse des tournages⁴. En 1931, d'après la comédienne française Suzy Vernon,

les Américains travaillent sur un autre rythme que nous-mêmes : leur organisation formidable le leur permet. Mais c'est devenu un lieu commun que de vanter leur méthode, leur outillage, leur discipline... Ce qui règne par dessus tout, dans leurs studios, c'est une *atmosphère de travail*. On ne voit pas d'inoccupés. Si au cours d'un film un artiste, un figurant ou un machiniste a causé un retard quelconque à la marche du travail, on ne le reprend pas pour le film suivant. Car il existe au studio une secrétaire qui écrit toute la journée des rapports sur chacun. On est surveillé, épié : le soir, un compte rendu détaillé de travail de chacun est dressé...⁵

Il est question, ici, de la présence d'une secrétaire qui contrôle systématiquement la bonne marche de la production, grâce à une prise de note et d'une rédaction de « rapports » à l'attention de sa hiérarchie. Cette secrétaire de plateau est ici clairement perçue comme au service de la production. Nous retrouverons en France dans les années 1930 cette image de la script-girl au service du producteur.

À cette époque précise, des machines et des étapes s'ajoutant au dispositif d'enregistrement, de nouvelles compétences sont repérées, ce qui demande la

1 Henri Diamant-Berger, *op. cit.*, pp. 178-179.

2 Autant-Lara arrive à Hollywood au printemps 1930. Il y reste environ vingt mois, pendant lesquels il réalise les versions françaises de deux films avec Buster Keaton, ainsi que trois doublages, pour MGM. Voir Jean-François Cornu, *op. cit.*, p. 49.

3 Claude Autant-Lara, *Hollywood Cake-Walk (1930-1932)*, Paris, Éditions Henri Veyrier, 1985, p. 308.

4 Martin Barnier, *Des films français made in Hollywood les versions multiples, 1929-1935*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 2008, pp. 111-112.

5 « Suzy Vernon », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 17, juillet/août 1931, p. 13. C'est l'auteur qui souligne.

création de nouveaux postes, une spécialisation de certains et une délégation de tâches par d'autres. Le nombre de personnes présentes sur un plateau de tournage et dans un studio augmente et l'espace de travail est réaménagé. Les studios Pathé de Joinville par exemple connaissent en 1930, en plus d'une forte augmentation de leur personnel, une restructuration de leurs services dans un souci d'efficacité et de rentabilité¹. Dans les studios Braunberger-Richebé de Billancourt, en 1930, « le désir d'apprendre, d'expérimenter et de découvrir toutes les facettes d'une technique cinématographique en pleine mutation »² oblige le personnel à exercer plusieurs fonctions et à s'adapter. Ils passent parfois du montage à la réalisation, d'un rôle d'assistant à celui de directeur artistique, et parfois aussi à de la figuration. Simon Feldman, ingénieur en chef des studios de Billancourt, se souvient de cette période de transition :

Nous devons revoir entièrement les installations [...]. De plus, nous devons former notre personnel très rapidement, afin d'obtenir le rendement le plus efficace. Pour nous tous, il était très difficile de s'adapter à de tels changements.³

On retrouve, dans le contexte de la complexification technique de l'enregistrement du son, des problématiques communes au contexte d'apparition de la script-girl à Hollywood à la fin des années 1910 : une nécessité de réorganiser l'espace de tournage et la production (à travers la planification, notamment), du fait d'une nouvelle distribution des responsabilités entre les collaborateurs. L'invention de nouveaux métiers entraîne une spécialisation et une délégation des tâches au sein du studio. L'arrivée du métier de script-girl en France s'inscrit donc dans un contexte de réaménagement et de réorganisation des plateaux de tournage, d'un transfert et d'une adoption du système d'organisation propre aux studios hollywoodiens, grâce au contexte favorable d'échange franco-américain du fait des voyages d'études à Hollywood et l'installation, à Paris, de firmes américaines.

1 Morgan Lefeuve, *De l'Avènement du parlant...*, op. cit., p. 106.

2 *Ibid.*, p. 131.

3 Simon Feldman dans Christian Gilles, *Le Cinéma des années trente par ceux qui l'ont fait. Tome I Les débuts du Parlant : 1929-1934, Interviews exclusives*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2000, pp. 92-93.

2. VERSIONS MULTIPLES ET DOUBLAGE : DE LA NÉCESSITÉ D'ORGANISER LA MÉMOIRE DU TOURNAGE

Entre 1929 et 1935, les producteurs américains (MGM, Warner, RKO, Fox, Paramount) ainsi que quelques pays européens, décident de refaire des films avec des troupes d'acteurs de différentes langues, dans le même décor et selon un scénario identique. Il s'agit des « versions multiples », aussi appelées films « multilingues » ou « multiversions ». Ces films renforcent la coopération cinématographique franco-américaine et une vague de personnalités françaises arrive à Hollywood dès 1930¹. Dès septembre 1931, les producteurs américains tournent des versions multiples sur des plateaux européens. Warner, Universal, RKO, Paramount, United Artist et MGM s'installent à Londres et United Artist et MGM à Berlin². À Paris – nous y reviendrons plus en détails par la suite –, s'installe la Paramount.

Le passage au parlant et l'ambition internationale des distributeurs américains transforment les studios d'Hollywood en melting-pot³ où chacun découvre, apprend et appréhende des nouvelles techniques de tournage. Au vu du nombre d'Européens qui ont pu et dû travailler à Hollywood dans ces années-là (Martin Barnier dénombre 33 films tournés en versions multiples aux États-Unis entre 1929 et 1935), l'expérience hollywoodienne a constitué « une formidable école » pour les techniciens et artistes français ainsi formés aux méthodes du parlant. Martin Barnier parle même d'un « système de formation » à partir duquel le « style français » des années 1930 s'est développé. La communauté française à Hollywood est l'une des plus importantes, arrivant à son maximum au cours de l'année 1930 avec plus de 60 Français travaillant à Culver City. Tout ce monde est formé aux méthodes états-uniennes, rapportées au sein des studios français dès la fin de 1931⁴.

Martin Barnier évoque une anecdote, lors d'un tournage d'une version multiple avec Buster Keaton. Claude Autant-Lara ne suit pas exactement le

1 Christian Viviani, « Acteurs français à Hollywood : la première tranche », dans Christian Viviani (dir.), *op. cit.*, p. 293.

2 Martin Barnier, « Versions multiples franco-américaines à Hollywood et à Joinville », *op. cit.*, p. 43.

3 Martin Barnier, « L'identité nationale des versions multiples », *op. cit.*, dans Alain (dir.), « Du muet au parlant », *Positif*, n° 520, juin 2004, p. 81.

4 Voir à ce propos Martin Barnier, « Versions multiples franco-américaines à Hollywood et à Joinville », *op. cit.*, pp. 35-43.

découpage de la version américaine et propose au comédien ses propres gags. En effet, « un technicien, muni d'une machine de montage Moviola, observait chaque prise pour chaque plan. Si un élément était changé (emplacement des acteurs, gestuelle, position de la caméra, etc.), le surveillant intervenait immédiatement et interrompait la prise »¹. À l'image de la secrétaire de production présente sur le plateau et perçue comme une déléguée de la production devant rendre un rapport à sa hiérarchie, il existe alors un contrôle très présent de la production au sein du studio à chaque étape de la fabrication du film. Dans le cas du tournage de cette version multiple par Autant-Lara, un technicien a pour rôle de veiller au respect du scénario pendant la prise de vues. Il veille à la continuité non pas entre les prises d'un même tournage, mais d'une version à une autre. La prévision du tournage prend, avec cette technique particulière, une nouvelle dimension. Ce n'est pas le scénario du film qu'il tourne qu'Autant-Lara doit suivre, mais le scénario du tournage de la version originale du film, c'est-à-dire sa version américaine. La mémorisation de cette version est primordiale pour le technicien chargé de suivre les prises de vues de la version d'Autant-Lara. Le scénariste français Ivan Noé explique son travail sur des versions multiples, pour lesquelles des « mémos [sont] envoyés par les directeurs de la MGM à tous les scénaristes de versions multiples qui montrent un contrôle quotidien sur le travail effectué »². Il dénonce l'industrialisation du cinéma, qui passe notamment par la forme de toutes sortes de rapports. Ce modèle d'organisation inclut une stricte hiérarchie au sein du studio. On comprend à travers ces exemples que la mémoire de plateau est primordiale, pour la production, dans le dispositif de tournage des versions multiples. Elle demande une attention particulière et prend une plus grande importance à la période du passage au « parlant ».

Même avec la généralisation du doublage (dubbing) après 1933³, le transfert se poursuit. Ainsi, la MGM fait venir en 1931-1932 d'Europe et particulièrement de France des acteurs qui se ne consacreront qu'au doublage⁴. Des Européens viennent donc doubler en direct – pendant la prise de vues – les comédiens américains qui miment les dialogues en français. Cet échange se fait également des États-Unis vers l'Europe. La société Warner, par exemple, fait réaliser des doublages à Paris aux

1 Martin Barnier, « Versions multiples franco-américaines à Hollywood et à Joinville », *op. cit.*, p. 41.

2 *Ibid.*, p. 42.

3 *Ibid.*, p. 36.

4 Jean-François Cornu, *op. cit.*, pp. 52-53.

studios Tobis d'Épinay dès 1932, pour doubler ses films en français¹.

Autant-Lara explique dans ses mémoires le déroulement d'une technique de doublage (qui consiste à « garder les plans larges, mais à remplacer les gros plans d'acteurs par des scènes identiques retournées avec des acteurs parlant français »²) utilisée au sein des studios de la MGM :

On commençait à enregistrer. Toujours « au vol » – en voltige, au passage. Les résultats n'étaient pas fameux... Néanmoins on notait les endroits où des répliques avaient été « pas trop mauvaises » – et dans l'ordre : ...celles, mauvaises – pour le dialogue. ...celles, mauvaises – pour le son. ...celles, mauvaises – pour le jeu. ...celles, mauvaises – pour le synchronisme. Et on recommençait – jusqu'à plus soif... jusqu'à ce que soient réunis, de façon à *peu près* correcte, ces divers éléments. Mais ça en demandait... du temps... et des passages et des passages !³

Ce souvenir d'Autant-Lara rend compte de la complexité de l'enregistrement d'une version doublée qui demande une précision dans le numérotage, le classement, le tri et le choix des prises. Des rapports sont destinés à l'équipe de montage, pour aider au choix des « bonnes prises ».

Ainsi, l'enregistrement des versions multiples comme des versions doublées, témoigne de nouvelles méthodes de tournage et, partant, le recours à un système de mémoire visant un meilleur contrôle de la continuité et une rédaction de rapports au service du producteur et du monteur. C'est dans ce contexte que la production française adopte le métier de script-girl.

3. LE CAS DE JEANNE WITTA-MONTROBERT À LA PARAMOUNT (SAINT-MAURICE)

Jeanne Witta-Montrobert est script-girl aux studios parisiens de la Paramount dès 1931 et le tournage de *Mistigri*, réalisé par l'Américain Harry Lachman et écrit par le Français Marcel Achard. Paramount est installée dans les studios de Saint-Maurice depuis 1930, aux studios des Réservoirs près de Joinville dans la

1 *Ibid.*, p. 37.

2 *Ibid.*, p. 28.

3 Claude Autant-Lara, *op. cit.*, p. 353. C'est l'auteur qui souligne.

banlieue Est de Paris¹. Dans ses mémoires, Jeanne Witta-Montrobert témoigne de l'impact de l'arrivée des Américains dans les studios parisiens et du retour des Français partis à Hollywood : les méthodes d'outre-Atlantique sont rapidement adoptées. Elle décrit les conditions de travail au studio Paramount comme « typiquement américaines »². Selon elle, l'arrivée du son entraîne l'agrandissement de l'équipe technique. Dans ces studios Paramount,

outre la superficie globale des constructions et la qualité technique des installations, ce qui différencie les studios de la Paramount des autres studios français de l'époque c'est la spécialisation et la rationalisation des espaces de travail.³

M. Kane en est le directeur de la production. Il est accompagné d'ingénieurs, d'électriciens et d'opérateurs et a pour mission d'équiper les studios et de former le personnel français aux méthodes de production états-uniennes. Le matériel sonore utilisé vient principalement des États-Unis. Ces tournages permettent aux acteurs et techniciens français de « se familiariser » avec le film parlant⁴. La majorité de ces techniciens sont américains et français et ont eu une expérience aux États-Unis et à Londres. Selon Morgan Lefeuve et concernant les employés et ouvriers (secrétaires, comptables, standardistes, peintres, machinistes, etc.),

il est à peu près certain qu'il s'agissait d'un personnel très majoritairement français recruté localement [...] Sous la direction de chefs de services et de techniciens très souvent américains, ce sont bien les techniciens et ouvriers français du cinéma qui ont bénéficié de l'installation de la Paramount.⁵

La production française est la plus importante aux studios de Saint-Maurice : y sont produits en moins de trois ans pas moins de 300 films⁶. Selon Martin Barnier, on ne peut pas véritablement parler d'américanisation de la production en France, mais

1 Jean-François Cornu, *op. cit.*, p. 40. Jeanne Witta-Montrobert fait la confusion dans son livre et écrit qu'elle travaille à Joinville.

2 Jeanne Witta-Montrobert, *op. cit.*, p. 36.

3 Morgan Lefeuve, *De l'Avènement du parlant...*, *op. cit.*, p. 160.

4 Au sujet de l'installation de Paramount à Paris, voir Morgan Lefeuve, *De l'Avènement du parlant...*, *op. cit.*, p. 150, p. 157, p. 165 ; Martin Barnier, « Versions multiples franco-américaines à Hollywood et à Joinville », *op. cit.*, p. 50.

5 Morgan Lefeuve, *De l'Avènement du parlant...*, *op. cit.*, p. 166.

6 La Paramount produit un dernier film en version multiple au début de l'année 1933 et continue ensuite d'exploiter les studios de Saint-Maurice qu'elle ouvre à la location. *Ibid.*, pp. 157 et 148.

plutôt « d'adaptation au goût français, car Paramount s'est rapidement calquée sur les succès des producteurs français »¹.

C'est dans ces conditions que Jeanne Witta-Montrobert apprend le métier de script-girl. En réponse à une annonce de sténodactylo trilingue parue dans *L'Intransigeant*, elle est engagée par Paramount où « dans les bureaux, résonnaient les téléphones : "Envoyez une script sur le film de Untel !" »². En qualité de traductrice, elle est affectée au département scénario, avant d'occuper un poste de script-girl :

Mon patron, M. Glover [directeur du service des traductions], décide de me laisser comme script-girl sur le film dont je connais le scénario pour avoir participé à son élaboration. En huit jours, je suis formée par une script professionnelle qui m'apprend les rudiments du métier (métier qui n'existait pas en France et que l'on doit aux Américains). Puis, au premier jour du tournage, je me retrouve au milieu du plateau, un bloc à la main.³

Witta-Montrobert doit donc sa formation et son statut de script-girl aux tournages de versions multiples en France. Elle est formée par une script-girl professionnelle. Elle ne précise pas la nationalité de cette formatrice : on imagine aisément qu'elle est américaine, la langue anglaise ne posant pas de problème à Jeanne Witta-Montrobert.

Le scénario est le matériau de base de son travail. C'est en jouant un rôle dans la préparation du tournage – en traduisant le scénario et, de fait, en le mémorisant – qu'elle peut devenir script-girl sur un film. On pense à ces femmes tenant des feuilles, entourées de l'équipe de prise de vues, sur les photographies de tournage de *Nana* (Renoir 1925-1926) et *Le Vertige* (L'Herbier, 1926) [ill. 11 et 12], et à l'analogie possible entre ces métiers et la script-girl qu'est Witta-Montrobert, qui « note les noms des comédiens présents » et « pour la bonne qualité des raccords[sic.] », veille « à tous les détails »⁴. En 1933, Didy Gluntz donne la parole à Jeanne Witta-Montrobert dans un article sur « Les petits métiers féminins au cinéma », paru dans la revue *L'Image*⁵. L'article est illustré d'une photo de « Mme Witta, Script-girl » qui écrit, assise à un bureau [ill. 18]. Elle parle ainsi de

1 Martin Barnier, « Versions multiples franco-américaines à Hollywood et à Joinville. », *op. cit.*, p. 48.

2 Jeanne Witta-Montrobert, *op. cit.*, p. 36.

3 *Ibid.*, pp. 33-39.

4 *Ibid.*, p. 40.

5 Didy Gluntz, « Les petits métiers féminins au cinéma », *op. cit.*, pp. 10-14.

son métier :

Vous voyez, j'indique aussi quelle est la meilleure version d'une scène dont on prend toujours plusieurs vues. [...] Il faut connaître toute la technique du cinéma. Il m'est arrivé de faire du découpage, c'est-à-dire de construire tout le scénario. J'espère, d'ailleurs, devenir découpeuse. [...] De plus, je dois être sténo-dactylo, taper mes rapports. [...] Une script-girl gagne de 350 à 700 francs par semaine.¹

Ses écrits, ce bloc de feuilles que l'on imagine similaire à un livre de bord, constituent la mémoire du tournage. Elle contrôle et note les détails que sont les accessoires, les costumes, les coiffures, etc., pour veiller à la bonne continuité entre les prises, mémorisant aussi les changements opérés entre les plans de départ (d'où la nécessité de bien connaître, à l'avance, le scénario) et ce qui a été tourné. Elle écrit et enregistre les noms des personnes présentes et absentes, vraisemblablement pour en rendre compte à la hiérarchie. La script-girl joue un rôle technique pour l'équipe de mise en scène et de montage, ainsi qu'un rôle administratif pour la production. Elle est au service du film et de sa fabrication. L'écriture est sa compétence principale et sa responsabilité est la continuité du film. Ce nouveau rôle a su rassembler des tâches déjà existantes qui avaient entre elles le lien de l'écriture.

Interrogée par Didy Gluntz, Jeanne Witta-Montrobert se décrit comme « "la secrétaire du plateau", l'assistante de l'assistant et du metteur en scène »². Jeanne Witta-Montrobert se définit à travers plusieurs métiers (et donc plusieurs termes), car le rôle de script-girl est à ses débuts et s'invente alors. Elle ne peut, pour définir son rôle, se détacher des métiers dont la script-girl a hérité. L'emploi de ces termes, qui, pour elle, sont des synonymes, témoigne, à l'image de la traduction d'Auriol en 1938 de l'ouvrage de Naumburg, de l'ancrage de l'héritage de la « secrétaire de plateau »³. Dans ce cas précis, au sein de la Paramount, pendant la période des versions multiples, le modèle états-unien du métier de script-girl fait ainsi son apparition sur le sol français. Jeanne Witta-Montrobert est script-girl, c'est-à-dire secrétaire, sténodactylo, assistante et parfois aussi découpeuse⁴. Ses responsabilités sont le contrôle des raccords et la rédaction de rapports pour le monteur. Elle occupe

1 Jeanne Witta-Montrobert, dans *Ibid.*, p. 11.

2 *Ibid.*

3 Jean-George Auriol dans Nancy Naumburg (dir.), *op. cit.*, pp. 288-289.

4 Jeanne Witta-Montrobert, dans Didy Gluntz, *op. cit.*, p. 11.

le poste de script-girl en raison de ses compétences de sténodactylo, sa connaissance du scénario et probablement sa maîtrise de plusieurs langues, et acquiert, avec cette expérience, un savoir cinématographique.

À travers le cas de Jeanne Witt-Montrobert, nous avons vu que des françaises sont formées au métier hollywoodien, incarnant ce transfert technique et culturel des États-Unis vers la France. Nous allons voir qu'il existe au moins un autre espace d'apparition du métier de script-girl en France dans les années 1930 : le métier de monteuse. Car si cette filiation entre Hollywood et la France, illustrée par l'exemple de Witt-Montrobert est ici convaincante, elle ne doit cependant pas nous masquer la complexité de l'apparition de la script-girl en France, qui trouve aussi ses racines dans les métiers du montage. C'est ce que nous allons aborder ici en introduisant plusieurs cas dont ceux de la collaboration de la monteuse Marguerite Beaugé avec Abel Gance ainsi que celle entre les monteuses Marguerite Houllé-Renoir et Suzanne de Troeye et du chef plateau Robert avec Jean Renoir.

B. DE LA MONTEUSE À LA SCRIPT-GIRL

Au début des années 1920 à Islington à Londres, Alfred Hitchcock travaille dans les studios de la société américaine Famous Players-Lasky de Paramount. Il se souvient, à propos du tournage de *Woman to Woman* de Graham Cutts en 1922 :

Ma future femme, Alma Reville, était la monteuse du film en même temps que la script-girl. À l'époque, la script-girl et la monteuse étaient la même personne. Aujourd'hui, la script-girl tient trop de livres, comme vous savez, c'est une vraie comptable.¹

Le lien entre le rôle de la script-girl et l'étape du montage a été souligné dans ce mémoire à plusieurs reprises. Si ce souvenir d'Hitchcock concerne, *a priori*, le métier de script-girl au Royaume-Uni, il révèle toutefois quelque chose sur ce lien entre l'histoire des deux métiers. Selon Hitchcock, il y aurait eu un basculement du statut de ces deux métiers. Ces deux postes (script-girl et monteuse) qui pouvaient être occupés par la même personne sont ensuite remplis par un seul collaborateur chacun. Cela peut être dû à une augmentation des tâches de la script-girl, comme

¹ Alfred Hitchcock, *Hitchcock/Truffaut* (entretiens avec Alfred Hitchcock), Paris, Gallimard, 1993 [1966], p. 20.

celles qui sont attribuées à la monteuse, à une période (dès 1930), où Evan Penfornis note « les premiers signes d'un processus de professionnalisation dans le secteur du montage, et, parallèlement, d'une reconnaissance de ce qui est alors considéré comme un nouveau collaborateur »¹.

On sait que, dans les années 1930 en France, une script-girl peut être présente pendant le montage du film, tout en restant script-girl. Le journaliste Pierre Autré explique en 1933 :

On escompte que le metteur en scène se chargera du travail. Et il se produit que le plus souvent le montage, fonction vraiment importante dans l'établissement d'un film, est accompli par une simple ouvrière, vaguement surveillée par un assistant ou une script-girl remplis de bonne volonté mais plus ou moins qualifiés.²

La script-girl joue alors un rôle pendant l'étape du montage en étant responsable d'un contrôle, pour ses compétences d'assistante et de secrétaire, mais elle n'est pas monteuse. La script-girl peut donc travailler après le tournage du film. En 1938, dans le quotidien *La Croix*, on peut même lire qu'« une "script-girl", en français, [est] "une monteuse de films" »³. La double casquette d'Alma Reville n'est donc pas une exception et semble pérenniser. Qu'est-ce qui se joue dans cette hybridité ?

1. MARGUERITE BEAUGÉ, MONTEUSE POLYVALENTE AU SERVICE D'ABEL GANCE

Marguerite Beaugé est une monteuse française qui commence sa carrière en 1907 comme colleuse au sein de la Vitagraph. Elle travaille avec Abel Gance dès 1915 pour *La Folie du Docteur Tube*⁴. Elle est créditée au montage au générique de *Napoléon* en 1927 en duo avec Gance⁵ et devient chef du service montage pour la version multiple et premier film sonore du metteur en scène *La Fin du monde*

1 Evan Penfornis, *op. cit.*, p. 120.

2 Pierre Autré, « Les techniciens français s'organisent : l'Association des Monteurs de Films vient de se créer », *La Cinématographie Française*, n° 769, 29 juillet 1933, p. 28.

3 « Schpountz – Terre d'Espagne, Une femme en cage, Femme collantes », *La Croix*, 2 mai 1938, p. 6.

4 Lenny Borger et Catherine Morel, « Chef-monteuse, de mère en fille », *Cinématographe*, n° 104, 1985, pp. 61-66, cité en annexe dans Éloïse Billois, *op. cit.*

5 Henri Colpi, *op. cit.*, p. 50.

en 1930¹. D'après l'historien Sébastien Denis, la relation entre Marguerite Beaugé et Abel Gance prend un « tour nouveau » avec l'arrivée de l'enregistrement du son, car Gance est « l'un des rares à reconnaître une réelle autonomie à sa monteuse en lui accordant [...] une place dans les publicités sur le film (un encart indique "Mme Marguerite, chef du service montage") »², Gance considérant Beaugé comme l'une de ses « meilleures collaboratrices »³.

Durant la préparation du tournage de *La Fin du monde*, Gance écrit au producteur M. Ivanoff à propos du rôle que devra tenir Beaugé :

Après une conversation avec Mr. Beaudoin, il est indispensable que Madame Marguerite assiste à toutes les prises de vues

1°- Pour être au courant de tous les jeux de scènes et faire discrimination des jeux jugés Bons ou Mauvais.

2°- Elle prendra la responsabilité du numérotage des scènes aux appareils de prise de vues et l'énoncé des numéros des scènes au micro pour les appareils de prises de sons et du parlant pour chacune des langues parlées.

3°- Elle devra noter sur son scénario toutes les observations de Mr. Gance au moment du tournage des scènes.

En résumé, indiquer :

1°- Les numéros

2°- Film muet

3°- Film image sonore

4°- Film sonore anglais

5°- - - allemand

6°- - - espagnol.⁴

L'objet principal de cette lettre est de rappeler au producteur la nécessité que Marguerite Beaugé – nommée ici Madame Marguerite –, chef du service montage,

1 Pour en savoir plus sur Marguerite Beaugé, voir Eloïse Billois, *op. cit.*, p. 14.

2 Sébastien Denis, *op. cit.*, p. 74.

3 Abel Gance, note de production, 27 décembre 1929, Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Abel Gance, Gance 106-107 B42, citée dans Sébastien Denis, *op. cit.*, p. 74.

4 Note d'Abel Gance à M. Ivanoff (producteur de *La Fin du Monde*), 13 décembre 1929, Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Abel Gance, GANCE 107-B42, citée dans Eloïse Billois, *op. cit.*, p. 83.

soit présente pendant toute la durée du tournage afin de préparer au mieux le montage. En prenant connaissance de l'évolution du tournage, son travail au montage sera plus juste et plus rapide. C'est pour cela que Gance souhaite que sa monteuse prenne en charge, elle-même, les responsabilités suivantes : mémoriser les « bonnes » et « mauvaises » prises, numéroter les prises au fur et à mesure du tournage et les énoncer au début de l'enregistrement et prendre en note l'avis de Gance. Marguerite Beaugé, reconnaissable grâce à l'illustration de couverture du mémoire d'Éloïse Billois qui lui est consacré [ill. 19]¹, est en effet responsable, sur le tournage de *La Fin du monde*, d'une ardoise et d'une claquette [ill. 20]² (la claquette est aussi utilisée sur ce tournage par une autre personne, en l'occurrence un homme³), et d'une ardoise plus évoluée [ill. 21]. Cet outil permet d'indiquer le titre du film, l'objectif, la caméra et la pellicule utilisés, et la nature de l'enregistrement (« muet »). Dans le documentaire d'Eugène Deslaw, on voit Beaugé utiliser l'ardoise en début de prise. Elle prononce à voix haute le numéro du plan et de la prise qui va être tournée (par exemple dans ce cas précis « 71 bis 5^e fois ») avant d'enclencher la claquette, qui lui sert à donner un signal sonore pour la future synchronisation entre le son et l'image. Silka, dans un article sur le montage, paru en août 1931 dans la revue *Machines parlantes et Radio*, parle de cette pratique :

Pour pouvoir reconstituer le synchronisme des sons et des images d'une scène sonore, on se sert généralement du signe suivant dénommé « clap » : alors que les caméras et la machine enregistreuse de sons tournent normalement, un assistant frappe juste devant l'objectif avec deux planchettes de bois et se retire vivement, cependant que le metteur en scène donne aux acteurs le signe de commencer la scène. Au montage, on retrouve facilement, juste au début de la scène, l'image exacte sur laquelle les deux planchettes se touchent et sur le film-sons les oscillations très caractéristiques que donne le galvanomètre pour ce bruit sec de bois contre bois.⁴

L'ardoise (et l'éventail chiffré) puis le clap ou la claquette répondent à cet enjeu d'organisation du tournage en vue de préparer au mieux le montage grâce à une

1 *Ibid.*

2 *Autour de La Fin du monde* d'Eugène Deslaw (1930), version présente sur le DVD fourni avec la revue « Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945 », 1895 revue d'histoire du cinéma, n° 65, hiver 2011.

3 *Ibid.*

4 S. Silka. « Voyage autour d'un film VI : le montage », *Machines parlantes et Radio*, n° 141, août 1931, pp. 738- 740, p. 739, cité dans Evan Penfornis, *op. cit.*, p. 113.

mémoire du film. Cette méthode d'enregistrement de la numérotation des prises, utilisée comme nous l'avons vu dès les années 1910, évolue avec l'arrivée du parlant et permet de gérer la continuité entre la préparation scénaristique, le tournage et le montage.

Nous savons que le responsable de cette ardoise peut être, dans les années 1920, l'assistant du metteur en scène, un régisseur ou l'assistant de l'opérateur, et cette femme qui tenait un livre de bord sur le tournage de *Nana* (Renoir, 1925-1926) [ill. 11]. Sur le tournage de *La Fin du monde*, nous avons déjà dit que Beaugé n'est pas la seule à être responsable de cet outil. Et en effet, dans les années 1930, si l'on sait que la script-girl prend en note le numéro des scènes, un machiniste peut être responsable de la claquette et de l'annonce de l'enregistrement de la prise¹. Si la personne en charge de cet outil peut changer, il est toutefois indispensable au collaborateur en charge de la prise en notes de cette rédaction, à savoir la script-girl. C'est un rôle de script-girl que tient Beaugé sur le tournage de *La Fin du monde*, et ce, en vue d'améliorer et anticiper son travail au montage. Ce cas de figure illustre, selon nous, une phase de transition : Beaugé doit exercer, à la fois, un travail de monteuse et un travail de future script-girl et cette double casquette témoigne autant des liens forts qui unissent les deux métiers (l'un préparant le travail de l'autre) que le fait que l'autonomisation du métier de script-girl n'est peut-être pas complètement achevée.

En préparation de ce tournage, Abel Gance a rédigé un document qu'il a intitulé « continuité »². Ses notes concernant le découpage technique du film incluent un ordre des scènes et des décors, un « ordre d'exécution et notations diverses » et une liste d'« artistes nécessaires pour le début ». Un dossier de « notes de tournage » comporte des prévisions, des « choses à ne pas oublier », des listes, avec des appréciations telles que « TB », « vu », etc. Des méthodes similaires à celles des années 1920 sont employées par Gance, en 1930, avec le même objectif : la mémoire du film. Et si, dans cette lettre adressée à Ivanoff précitée³, Gance n'évoque aucun

1 Pierre Bret, « Edwige Feuillère vient de tourner *La Voix du métal* », *Pour Vous*, n° 238, 8 juin 1933, p. 7.

2 *La Fin du monde* d'Abel Gance (1930), Brouillon de scénario et notes de travail, Bibliothèque Nationale de France, Fonds Abel Gance, 4-COL-36-558. Les prochaines citations proviennent de la même source.

3 Note d'Abel Gance à M. Ivanoff (producteur de *La Fin du Monde*), 13 décembre 1929, Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Abel Gance, GANCE 107-B42, citée dans Éloïse Billois, *op. cit.*, p. 83.

« rapport », aucune « continuité » ni aucun « raccord », c'est bien pourtant de cela dont il s'agit. Dans le contexte des débuts du « parlant » et des versions multiples, Gance fait appel à un rôle de script-girl, qu'il attribue à Beaugé, qui se doit de prendre en note toutes les observations, c'est-à-dire les remarques de jeu ou de mise en scène et les changements scénaristiques voulus par Gance pendant la prise de vues. Elle pourra vérifier, au moment du montage, si la continuité du scénario, qu'elle aura déjà appréhendée pendant le tournage, est respectée. Selon Sébastien Denis, « signe d'une spécialisation grandissante du tournage, mais aussi peut-être d'un grand respect pour son travail, Gance demande aussi à ce que sa monteuse fasse office de scripte sur le tournage [...], et ce à des fins d'amélioration du montage¹ ». La double casquette de Beaugé rend compte, selon Denis, d'une meilleure appréhension du passage de la production à la postproduction. Il parle d'« amélioration du montage » à un moment où les techniques de tournage connaissent une évolution rapide et complexe. Abel Gance aurait cherché à ne pas affecter cette étape de la production. Pour cela, il a eu besoin que quelqu'un remplisse le rôle de la future script-girl et a délégué certaines de ses fonctions à Marguerite Beaugé. Cette solution illustre et matérialise une stratégie de production, au service d'une mise en scène toujours plus perfectionnée. Selon Sébastien Denis, le besoin pour le metteur en scène de déléguer certaines de ses tâches devient de plus en plus grand avec le sonore et le tournage des versions multiples. Si Beaugé joue le rôle de la future script-girl, on ne note pas, ici, la présence du terme « script-girl », ce qui témoigne du fait que son usage n'est pas encore généralisé.

Gance semble attendre beaucoup de cette monteuse d'un type particulier. Il lui demande aussi en effet de

savoir d'où vient le film dessins animés qui passe à Marivaux. Important. [...] Trouvez-moi beaucoup plus de documentaires d'animaux et aussi davantage de morts de fleurs. Il y en a certainement d'autres. N'oubliez pas que je prendrai quelquefois 1 mètre ou même 0 m.50 de ces scènes, ce qui veut dire qu'il me faut une énorme diversité.²

Cette polyvalence rappelle celle des métiers d'assistants et de régisseurs. Comme si le metteur en scène pouvait choisir, parmi ces personnes, lequel de ses collaborateurs

1 Sébastien Denis, *op. cit.*, pp. 73-74.

2 Note d'Abel Gance à Marguerite Beaugé, 2 novembre 1929, Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Abel Gance, GANCE 107-B42, cité dans Éloïse Billois, *op. cit.*, p. 84.

sera son « assistant personnel ». Beaugé fait partie d'un ensemble de collaborateurs dont le rôle et le statut semblent redéfinis pour chaque film et pour qui la polyvalence doit être une spécialité. On constate aussi un partage de tâches entre assistants, régisseurs et, ici, monteuses. Or, Beaugé n'a pu assumer seule ce rôle de « script-girl » et a dû demander des assistantes supplémentaires au directeur de production¹. En effet, Sébastien Denis précise qu'à cette époque le montage est « initié parfois parallèlement au tournage »², ce qui, évidemment, fait que Beaugé, d'abord et surtout monteuse, ne peut se dédoubler et a besoin d'être remplacée quelque part : ce sera sur le plateau. Ainsi, dans ce cas de figure, émerge une sorte de script-girl qui a pour statut celui d'assistante de la monteuse du film.

2. JEU DE RÔLE ENTRE ROBERT, MARGUERITE HOULLÉ-RENOIR ET SUZANNE DE TROEYE SUR LES TOURNAGES DE JEAN RENOIR OU LA DIFFICILE AFFIRMATION DU MÉTIER DE SCRIPT-GIRL

Voyons maintenant un autre cas qui rend compte également de cette filiation entre les métiers du montage et celui de script-girl en France, au début des années 1930. Pour le tournage de *La Chienne* en 1931, Jean Renoir compte parmi son équipe

deux jeunes femmes qui le suivent pas à pas, Marguerite et Suzanne, et qui apportaient un peu de fantaisie au montage [...] Elles montaient les films mais elles étaient aussi assistantes, scriptes, copines. Marguerite et Suzanne avaient beaucoup de talent.³

Il s'agit de Marguerite Houllé-Renoir et de Suzanne de Troeye⁴. Marguerite Houllé, monteuse et compagne de Jean Renoir est plus connue comme Marguerite Renoir même si elle n'a jamais été mariée au metteur en scène. Pour Jean Renoir elle a monté *Le Bled* (1929), *Madame Bovary* (1934), *Les Bas-Fonds* (1936), *La*

1 Marguerite Beaugé, note de production, 19 février 1930, Gance 106-107 B42, cité dans Sébastien Denis, *op. cit.*, pp. 74-75.

2 Sébastien Denis, *op. cit.* p. 74.

3 Denise Tual, *Le Temps dévoré*, Paris, Fayard, 1980, p. 80. Je remercie Evan Penformis pour la référence.

4 Concernant ces deux collaboratrices, voir Célia Bertin, *Jean Renoir, cinéaste*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard : cinéma », 1994, pp. 43 et 132-135.

Marseillaise (1938) et a participé au montage de *La Chienne* (1931), *Le crime de Monsieur Lange* (1936), *La vie est à nous* (1936), *Partie de campagne* (1936), *La Grande Illusion* (1937) et *La Règle du jeu* (1939). Pour Jean Renoir, Suzanne de Troeye (parfois orthographié de Troye) et Marguerite Renoir ont monté ensemble *La Nuit du carrefour* (1932), *Boudu sauvé des eaux* (1932), *Chotard et Cie* (1933), *Toni* (1935) et *La Bête humaine* (1938).

Si aucune d'entre elles n'est créditée au générique de *La Chienne*, elles le sont en 1935 au générique de *Toni*. « Mme Marguerite » et « S. De Troeye » sont en effet créditées sous le terme montage¹. En août 1934, dans une lettre à l'attention de Renoir qui précède le tournage de *Toni*, le producteur Pierre Gaut propose un devis du film dans lequel un dénommé Robert serait « chef plateau et scripte avec Marguerite »². Cette lettre est la seule source primaire que nous avons pu trouver employant le terme « scripte ». En quoi ce rôle de scripte correspond-il au rôle de « script-girl » ? La disparition du mot « girl » est-elle liée au fait qu'ici, Robert soit visiblement un homme ?

Dans les archives du tournage de *Toni* déposées à la Cinémathèque française, il existe des documents, manuscrits ou dactylographiés, qui concernent la consommation de la pellicule : « pellicule image envoyée », « tirage », « état de la pellicule fournie pendant le mois d'octobre 1934 »³. Un « chronomètre Mme Marguerite », des « raccords plomb pour pompe décor » et « 2 carnets et ardoise claquette » ont été achetés sur ce tournage, comme en témoignent des notes de frais⁴. On trouve donc, sur ce tournage où était employé un(e) scripte, les traces d'un travail de script-girl. On sait en effet que la script-girl peut aussi être responsable des « feuilles de tirage où s'inscrit le métrage en pellicule de chaque scène, feuilles qui, jointes aux boîtes de pellicules envoyées chaque soir à l'usine de tirage permettront de voir le lendemain, à la projection, le travail effectué dans la journée »⁵.

Le poste de scripte ou script-girl pourrait donc être occupé, sur le tournage de *Toni* en 1934-1935, par deux personnes : Robert et Marguerite. Si ce cas de figure

1 *Toni* (Jean Renoir, 1935), DVD Gaumont, 2010.

2 *Toni* de Jean Renoir (1935), Archives de production, Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Pierre Gaut, GAUT12-B1.

3 *Toni* de Jean Renoir (1935), Archives de production et de tournage, Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Pierre Gaut, GAUT12-B1.

4 *Ibid.*

5 Jacqueline Lenoir, « Parlons un peu des "gens du cinéma" », *Cinéma*, n° 288, 26 avril 1934, p. 338.

peut être le signe d'une lente autonomisation du poste de script-girl, cela peut aussi témoigner de l'augmentation des responsabilités qui lui sont attribuées. Pierre Gaut écrit à Jean Renoir, dans une lettre datée du 26 août 1934, que Marguerite les rejoindra lors de la préparation du film¹ : est-ce en tant que monteuse ou en tant que scripte que Marguerite doit participer à la préparation du tournage ?

Jean Renoir écrit à Pierre Gaut à propos du montage de *Toni* qu'en faisant

la sonorisation à Paris, il s'était produit un petit désordre d'où étaient résultées de nombreuses désynchronisations. Marguerite est allée donner un petit coup de main à Suzanne et avec pas mal de travail elles ont resynchronisé les bobines.²

Marguerite et Suzanne forment un binôme au montage, quand elles en formaient aussi un, d'après les souvenirs de Denise Tual³, en jouant ensemble le futur rôle de script-girl en 1931 pour *La Chienne*. Et ce rôle de script-girl, comme celui de Marguerite et Robert sur *Toni* (1935), n'est pas mentionné au générique.

La « somme des versements effectués » le 16 mars 1935 rend compte d'un « montage Marguerite » et d'un « montage Suzanne ». Dans le détail des sommes payées par M. Boyer du 18 au 30 novembre, « Mlle Suzanne » a été rémunérée 2 250 francs pour trois semaines. Dans un « devis pour *Toni* » dactylographié et annoté, « Marguerite » et « Suzanne » (ajoutée au crayon sous le nom de Marguerite) semblent d'abord être rémunérées 15 000 francs, mais ce nombre est barré au crayon puis corrigé en 10 000 francs. Dans la partie « divers » d'un document intitulé « répartition des frais nécessités pour la production du film "TONI" », « Mme Marguerite » est en effet rémunérée pour le montage d'un forfait de 15 000 francs, mais sans Suzanne. Ces archives témoignent peut-être d'une part de la double casquette de Marguerite – on peut imaginer que c'était aussi le cas pour Suzanne, au moins sur le tournage de *La Chienne* – et, d'autre part, du flou entourant le statut du métier de script-girl/scripte, poste occupé par plusieurs personnes qui ont elles-mêmes plusieurs rôles (chef de plateau, monteuse) et ces cas de figure montrent que la fonction ne semble pas encore généralisée, témoignant du temps pris par ce nouveau métier pour trouver sa place et s'affirmer.

1 *Toni* de Jean Renoir (1935), Archives de production, Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Pierre Gaut, GAUT11-B1.

2 *Ibid.*

3 Denise Tual, *op. cit.*, p. 80.

Dans un contexte où la collaboration cinématographique est bouleversée (l'invention de nouveaux métiers entraîne une spécialisation et une délégalion des tâches), les studios français adoptent de nouvelles techniques de production et de tournage (les versions multiples, le doublage) et le modèle états-unien de la script-girl (sa figure hollywoodienne) fait ses premiers pas en France. On adapte alors un modèle américain au cas français. Car les deux systèmes d'organisation et de division des tâches diffèrent – comme ils diffèrent d'ailleurs également et fort probablement de société en société comme de projet en projet. L'expression « script-girl à la française » pourrait définir, si besoin est, ce modèle hybride en englobant ses origines et ses interprétations, car « toute réception a lieu dans un espace défini par un certain cadre institutionnel et politique, par une certaine configuration sociale »¹.

L'adoption de ce modèle s'inscrit dans un transfert technique et culturel, qui se réalise en deux temps : la découverte du métier hollywoodien dans la presse française et l'apparition d'une script-girl sur des tournages en France, d'abord avec une société hollywoodienne puis par des sociétés françaises. On est alors dans une phase de transition. D'une part, la piste hollywoodienne nous mène au cas de Jeanne Witta-Montrobert et à une transmission directe d'un métier et d'un savoir-faire des États-Unis vers la France. D'autre part, il y a la piste du montage, avec cette idée que l'on passe d'une polyvalence de la monteuse à une délégalion des responsabilités de cette monteuse à des assistants (le cas de Beaugé) ou à un partage des responsabilités avec des collaborateurs eux-mêmes déjà chef plateau (Robert) ou monteuse (Marguerite et Suzanne).

L'affirmation du métier de script-girl en France se joue aussi dans l'affirmation du terme « script-girl » qui reflète l'adaptation du système hollywoodien. L'appropriation du terme « script-girl » semble correspondre à une forme de reconnaissance, par l'industrie du film, des secrétaires « de plateau » et « de mise en scène » déjà rencontrées : le métier de script-girl, en France, est une adaptation au monde du cinéma de métiers du secrétariat et de l'écriture.

Nous chercherons, dans le chapitre 4, à définir cette script-girl qui s'impose dans les années 1930 en France, sa place et son statut. Nous avons vu que les

1 Esteban Buch, « Éloge de la réception (comme pour en prendre congé) », dans Pascale Goetschel, François Jost et Myriam Tsikounas (dir.), *op. cit.*, p. 67.

premiers pas du métier de script-girl sont « discrets ». La reconnaissance du métier est loin d'être évidente. Pourquoi ? Qu'en est-il de l'image de la script-girl dans les années 1930 en France ?

En 1936, Witta-Montrobert est élue déléguée syndicale au titre de script-girl¹, un an avant la rédaction des conventions collectives de travail de la production cinématographique, où le métier de « script-girl » est cité, mais non défini comme c'est pourtant le cas pour les autres métiers². Pour autant, la seule mention du terme témoigne déjà du processus de reconnaissance entamé depuis seulement quelques années. Les années 1930 constituent en effet une décennie fondamentale dans l'invention de la script-girl en France. C'est à cette époque que se construit, avec la généralisation du poste sur les tournages, l'image de la script-girl qui fonde encore certains discours la concernant : l'image d'une jeune femme, sérieuse et discrète, assise, cahier et crayons en main, à l'ombre de la caméra. Une image qui n'est pas dénuée d'ambiguïté et qui témoigne également d'une vision très genrée du métier.

1 Jeanne Witta-Montrobert, *op. cit.*, p. 60.

2 Conventions collectives de travail de la production cinématographique, Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, Paris, 15 novembre 1937, 65J329.

CHAPITRE 4

La script-girl en France dans les années 1930 : la construction d'une identité

Nous avons vu que le terme « script-girl » s'impose dans l'industrie française au point de figurer dans les conventions collectives de 1937. Déjà en 1934, elle est nommée dans un avis au *Journal officiel* publié par le ministère du travail (en vue de la rédaction de décrets concernant la proportion de travailleurs étrangers pouvant être employés dans les entreprises privées). La Fédération nationale des syndicats d'artisans français du film indique au ministre du Travail les

établissements ou parties d'établissements où s'exercent les professions ou catégories professionnelles ci-après de l'industrie cinématographique :

metteurs en scène, réalisateurs de films, décorateurs et autres architectes, administrateurs, assistants, régisseurs, directeurs de production, *script-girls*, répétiteurs monteurs de films, maquilleurs, habilleuses, accessoiristes costumiers et musiciens du film.¹

Cet exemple illustre la reconnaissance du métier de script-girl par l'industrie cinématographique comme métier propre à cette industrie, et cela au moins dès le milieu des années 1930.

Dans ce chapitre, je souhaite analyser la manière dont s'invente, se construit l'image de la script-girl en France dans les années 1930. Évidemment, la question des origines anglo-saxonnes comme du caractère genré dont est porteur le terme « script-girl » doivent être questionnés. De la même façon il faut analyser la manière dont est évoquée et représentée cette secrétaire particulière. Nous verrons alors comment, à travers notamment la presse, s'affirme et se développe une identité propre à la script-girl en France, avant sa définition, disons « officielle », dans les conventions collectives de 1950.

Pour ce faire, nous verrons successivement comment est défini le métier de script-girl dans la presse, ce qu'il est dit de ses relations avec le reste de l'équipe de tournage et son caractère genré. Enfin, nous terminerons ce dernier chapitre en

¹ Ministère du travail, *Journal officiel de la République française : lois et décrets*, Paris, 28 juillet 1934, p. 7779. Je souligne.

présentant les modalités d'institutionnalisation du métier, notamment avec l'apparition des premières formations.

A. LA SCRIPT-GIRL, NOUVELLE COLLABORATRICE DU FILM

1. UNE SECRÉTAIRE COMME LES AUTRES ?

Dès 1931, Vladimir Zederbaum propose une formation au métier de script-girl (on y reviendra)¹. C'est l'occasion, pour lui, de définir le métier, qu'il rapproche d'emblée du métier de secrétaire, mais d'une secrétaire « de cinéma » :

La script-girl ou secrétaire. La script-girl est chargée de dresser une sorte de procès-verbal de toutes les circonstances relatives aux prises de vues du film. Elle dénombre et numérote les séquences en consignant les observations qui s'y rapportent. Elle doit aussi veiller, avec le régisseur, à la permanence des accessoires au cours du film. Quand bien même dix jours séparerait deux prises de vues, elle doit être à même d'indiquer très exactement chaque détail d'un costume, la place de chaque bibelot.

D'après lui, la « script-girl ou secrétaire » est une des « situations administratives » des « situations dans le cinéma ». Zederbaum ne prend pas le temps de décrire précisément ce qu'est une script-girl, ses compétences et responsabilités. Il fait le choix de traduire le rôle par d'autres métiers de l'administration et de l'écriture.

le dialogue exact arrêté et enregistré pendant la prise d'une scène est sténographié exactement par une sténo-dactylo qui doit se trouver tout le temps sur le plateau. Cette sténographie du dialogue est indispensable pour pouvoir reprendre ou refaire une scène qui était mal enregistrée ou mal photographiée, pour faire des raccords, etc. Les Américains ont donné le nom de « script-girl » à cette dactylo qui s'occupe du dialogue et ce terme est adopté actuellement dans les studios français.²

À la fois secrétaire, dactylographe et sténographe, les sortes de procès-verbaux de la script-girl mentionnés plus haut constituent la mémoire du tournage. La script-girl est

1 Vladimir Zederbaum, *op. cit.*, p. 11. Les prochaines citations proviennent de la même source.

2 *Ibid.*, pp. 54-55.

une secrétaire/dactylo/sténographe/comptable spécialiste, comme les secrétaires médicales ou les greffiers par exemple, mais se voyant attribuer une spécialité « de mise en scène », « de plateau », « du studio », etc.

En 1930, Boisyvon publie dans la revue *Pour Vous* un article sur le métier de « dactylo du studio »¹ et distingue les dactylographes « ordinaires » de cette dactylo de cinéma, qui est aussi « secrétaire assistante » et « secrétaire de studio » :

Je ne parle pas de celles qui, dans des bureaux administratifs, tapent des lettres, comptes rendus ou des ordres de service ; mais des dactylographes qui, dans les studios, font la liaison entre le metteur en scène et tous les autres services du studio.

La « dactylo du studio » décrite par Boisyvon tient un rôle semblable à celui de la script-girl : coordonner tous les services du studio, par un travail de secrétariat, au service du metteur en scène. Notons avec cet exemple que le terme, s'il a déjà été utilisé à l'époque, n'est pas nécessairement généralisé : il n'est pas encore connu de tous, et le poste ne semble pas, de fait, systématique. L'auteur de cet article emploie des termes que ses lecteurs sont susceptibles de connaître. Le métier de script-girl est alors, comme nous l'avons vu dans le chapitre 3, en cours de formation et d'apparition.

Lorsque le terme « script-girl » est employé par les journalistes dans les années 1930, une comparaison avec d'autres métiers de l'écriture leur permet d'expliquer ce nouveau métier. La script-girl est une « secrétaire qui note tous les détails des scènes sur le cahier du découpage »² (1932), une « secrétaire technique »³ (1934), une « secrétaire-script-girl »⁴ (1937) ou une « secrétaire de plateau »⁵ (1938). Ces traductions terminologiques permettent aux journalistes d'expliquer le métier de script-girl. Elles accentuent l'analogie entre ces métiers, sans pour autant faire d'amalgame entre eux. L'emploi de ces termes, connus des lecteurs, rend le métier de script-girl intelligible et accessible. Il permet d'expliquer un métier que l'on connaît encore mal.

-
- 1 Boisyvon, « Les physionomies du studio : la dactylo », *Pour Vous*, n° 75, 24 avril 1930, p. 4. Les prochaines citations proviennent de la même source.
 - 2 Jean Vivié, « La prise de vues », *L'Industrie française cinématographique*, n° 9, juin 1932, pp. 38-39.
 - 3 Jacqueline Lenoir, « Parlons un peu des "gens du cinéma" », *op. cit.*, p. 338
 - 4 Serge Veber, « Chic ! Une nouvelle ! », *Pour Vous*, n° 436, 25 mars 1937, p. 2.
 - 5 « Un producteur dispose de : 4.000.000 fr. Voici comment il établit le budget de son film », *Pour Vous*, n° 513, 14 septembre 1938, pp. 8-9.

La discipline de l'écriture est mise en avant car elle est identifiable physiquement et cette précision matérielle des tâches de la script-girl accentue l'analogie avec des métiers déjà connus des lecteurs, permettant de définir facilement ses compétences et responsabilités. En effet, les journalistes identifient régulièrement les fonctions de la script-girl à travers le matériel qu'elle emploie : le chronomètre, la chaise pliante, la machine à écrire, les crayons, les feuilles ou le papier, le découpage du scénario, les dossiers, les cahiers, ces derniers permettant même à Jacqueline Lenoir, en 1935, de titrer son article pour signifier qu'elle a pu avoir accès aux « dessous » du métier, dans son ombre et ce qu'il a de plus mystérieux : « En marge d'un film... Les cahiers d'une script-girl »¹. Dans cet article, elle emploie le terme « script » pour désigner le « grand album blanc » que le metteur en scène « recueillera à la fin du film, nanti de toutes les indications qu'il aura demandé à la script-girl d'y inscrire ». Le journaliste Serge Veber, en 1937, emploie lui aussi le terme « script » mais, cette fois, comme synonyme de « script-girl »². C'est aussi le cas dans un autre article de la revue *Pour Vous* la même année à propos du tournage du film *Désiré* de Sacha Guitry : « De l'électricien à l'actrice, en passant par la script et le figurant, chacun n'a d'yeux et d'oreilles que pour Sacha [Guitry] »³. La journaliste Françoise Holbane, toujours en 1937, utilise ce terme pour désigner deux choses : « la script » (la script-girl) et le « script du film » (le scénario)⁴. Comme le terme « scripte », « script » tend à se détacher de la langue anglaise et à se franciser. L'utilisation du terme « script » serait-elle, quand il est synonyme de « script-girl », le signe d'une persistance du modèle états-unien (du fait de la même orthographe – sans le « e » final à « script ») et/ou du début de la francisation du terme « script-girl » en « scripte » et, de fait, de la suppression de son caractère genré, comme nous l'avons vu dans la lettre de Pierre Gaut à Renoir en 1934 à propos de Robert et Marguerite sur le tournage de *Toni*⁵ ? Il met en évidence, en tous les cas, le lien étroit entre les responsabilités du métier de script-girl et le scénario du film. Ajoutons que malgré la disparition du mot « girl », la persistance de l'article « la » et

1 P.c.c. Jacqueline Lenoir, « En marge d'un film... Les cahiers d'une script-girl », *op. cit.*, p. 655. La prochaine citation provient de la même source.

2 Serge Veber, « Ah ! Vous voulez être script-girl ! », *op. cit.*, p. 2.

3 Une dame à la corbeille, « De vous à moi », *Pour Vous*, n° 467, 27 octobre 1937, p. 2

4 Françoise Holbane, « Métiers féminins autour d'un film », *Le Journal*, 26 mars 1937, Recueil factice d'articles de presse sur les techniciens de cinéma (1921-1943), Bibliothèque Nationale de France, Collection Rondel, 8-RK-817.

5 *Toni* de Jean Renoir (1935), Archives de production, Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Pierre Gaut, GAUT12-B1.

non « le » devant le terme ainsi que le rajout du « e » final signifient à la fois la francisation du mot mais aussi sa féminisation (le « e » final marquant le féminin en langue française).

Mais c'est la table qui semble être l'objet indispensable et intrinsèque de la fonction de script-girl. Par exemple, selon Jacqueline Lenoir, la script-girl est « encombrée d'une table »¹ et pour Pierre Heuzé, la script-girl est « cette femme assise devant une petite table »². La présence d'une table renvoie au bureau, inséparable du poste de secrétaire. Si on la retrouve toutefois à quelques reprises sur les illustrations d'articles, elle ne l'est pas dans la majorité des cas et ce n'est pas l'objet que l'on retrouve le plus sur les illustrations [ill. 18 et 22 à 30]. Cela soulève, à mon sens, l'écart entre ce qui est écrit sur la script-girl et l'image que renvoient ces photographies, qui témoignent d'une certaine réalité du métier qui reconnaît plutôt sa mobilité dans le studio, et non pas celle d'une secrétaire assise toute la journée à son bureau, d'où l'expression de « secrétaire volante chargée de suivre la prise de vues » de Boisyvon³.

Debout ou assises, sur une chaise dans un studio ou sur un rocher en extérieur, les script-girls écrivent. C'est parfois la seule à ne pas regarder la scène mais la script-girl peut aussi écrire sans regarder son cahier. Les script-girls de ces illustrations ont toujours de quoi écrire [ill. 18 et 22 à 30]. Cahiers et crayons sont à la script-girl ce que la perche est au perchman et la caméra au chef opérateur. Certains éléments de représentation reviennent donc régulièrement, jusqu'à créer un stéréotype dans l'imaginaire des lecteurs, et permettre à l'historien qui cherche des script-girls à imaginer que, parfois, alors que le terme « script-girl » n'est pas employé, l'une d'entre elles est pourtant bien là [ill. 31 et 32]. Au moins dès 1939, la script-girl est aussi dessinée et caricaturée [ill. 28 et 29], ce qui témoigne de la démocratisation d'une représentation et de l'identification d'une image dans l'imaginaire collectif. Sur ces deux dessins, la script-girl est assise, feuilles et crayon en main, proche de la caméra, des projecteurs et d'un homme avec un porte-voix.

L'un des verbes les plus utilisés par les journalistes pour expliquer les responsabilités de la script-girl est le verbe « noter ». Selon la presse consultée, la

1 Jacqueline Lenoir, « Parlons un peu des "gens du cinéma" », *op. cit.*, p. 338.

2 Pierre Heuzé, « La Femme dans l'ombre de l'écran », *Journal de la femme*, n° 5, 10 décembre 1932, p.7, dans Laurent Le Forestier et Priska Morrissey (dir.), *op. cit.*, p. 172.

3 Boisyvon, « Le Cinéma est-il une carrière pour la femme ? », *Mon Ciné*, reproduit dans *Chanteclerc Revue*, n° 17, 8 septembre 1934, p. 1.

script-girl « note les costumes et les accessoires des acteurs pour qu'ils soient toujours semblables »¹ (1932), « note[sic] les heures de départ de chaque scène, le temps que durent les prises de vues, le costume de chaque artiste, et les anomalies de sa toilette, la position des acteurs quand ils se présentent ensemble dans le décor »² (1934), « note tous les détails des scènes sur le cahier du découpage »³ (1935) et « à la "script-girl" en effet, de tout voir, de tout noter »⁴ (1932). Si le verbe « noter » renvoie à l'écriture, il nous faut toutefois définir ce terme. La note est alors ainsi définie au début des années 1930 :

la marque que l'on inscrit en quelque endroit d'un livre, d'un écrit. [...] Il signifie aussi remarque, indication, sorte d'explication, de commentaire sur quelque passage d'un écrit, d'un livre. [...] Il signifie encore extrait sommaire, exposé succinct. [...] Il s'emploie aussi dans le langage courant comme synonyme de facture. [...] En termes de diplomatie, il se dit d'une communication officielle, contresignée par écrit [...] Note qui se réfère à un entretien et qui a pour objet de préciser par écrit la portée de cet entretien » ; [...] « noter » signifie marquer d'un trait dans un livre, dans un écrit. [...] Il signifie aussi marquer sur un carnet, sur un registre, etc., une chose dont on veut se souvenir. [...] Il signifie encore avertir quelqu'un de bien remarquer quelque chose et de s'en souvenir.⁵

Les « notes » renvoient en effet à quelque chose qui est écrit rapidement et en sténographie, tels des comptes rendus ou des listes avec des abréviations et des codes (des croix, des ronds, des flèches). Cela n'aurait pas eu la même signification si les journalistes avaient employé le terme « écrire » par exemple, qui renvoie plus à la rédaction, aux phrases, à l'argumentation, à une mise en page, etc. Comme l'indique Jacqueline Lenoir :

la script-girl, c'est la mémoire de tous sur le plateau. Elle est chargée de noter tout ce qu'il y a dans le décor, la façon dont sont habillés les acteurs [...] Elle tient une comptabilité rigoureuse, minute par minute de ce qui se passe sur le plateau [...] Elle détient les feuilles de montage sur lesquelles sont marquées les variations du dialogue, les foyers d'objectifs qui indiquent les différentes façons dont on a photographié les scènes, les feuilles de tirage où

1 « Ciné-drôle », *op. cit.*, p. 200.

2 Boisvyon, « Le Cinéma est-il une carrière pour la femme ? », *op. cit.*, p. 1.

3 Jean Vivié, « La prise de vues », *op. cit.*, p. 38-39.

4 Pierre Heuzé, « La Femme dans l'ombre de l'écran », *op. cit.*, p. 172.

5 Dictionnaire de l'Académie française, 8^e édition (1932-1935), version informatisée sur le site < <http://dictionnaires.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/index.htm> >, consultée le 4 novembre 2015.

s'inscrit le métrage en pellicule de chaque scène, feuilles qui, jointes aux boîtes de pellicules envoyées chaque soir à l'usine de tirage permettront de voir le lendemain, à la projection, le travail effectué dans la journée.¹

Une autre notion à relever dans les descriptions des notes prises par la script-girl est celle de « détail » : son objectif est de beaucoup écrire, et que cela soit compréhensible par tous les lecteurs.

2. LES NOTES DE LA SCRIPT-GIRL, MÉMOIRE « NON-FILM » DU FILM : QUELLES SPÉCIFICITÉS ?

Ce qui semble relever d'une spécialité de la script-girl au regard de ses consœurs secrétaires et comptables (en plus du lieu de travail qu'est le plateau ou le studio) est la nature proprement cinématographique de ses notes. En effet, la script-girl note les numéros de scènes tournées, l'emplacement des acteurs, le métrage des scènes et tous les détails « utiles si l'on est obligé de tourner à nouveau la scène ou même tout simplement pour les scènes suivantes »², « les dialogues exacts, [...] le choix des rushes, les moindres incidents du studio [...] assiste à la projection des "bouts", prépare le travail du lendemain »³ et note le numéro des prises pour pouvoir les rappeler à tout moment à l'assistant du son avant que le metteur en scène lui demande de faire « tirer la seconde et la quatrième prise »⁴, etc. Le rôle de la script-girl permet d'enregistrer ce qui ne l'est pas par la caméra ou par le micro, pour mieux se souvenir et pour *voir* plus rapidement ce qui a été enregistré.

Selon Jeanne Witta-Monrobert, il est nécessaire, pour être script-girl, d'être sténodactylo pour pouvoir taper les rapports⁵. Ce terme « rapport » est d'ailleurs employé dans la définition du métier de script-girl de la convention collective de 1950⁶. Que signifie-t-il ? Selon l'Académie française, un rapport est un :

Récit, témoignage. *Il a fait un fidèle rapport de ce qu'il a vu.* [...]

1 Jacqueline Lenoir, « Parlons un peu des "gens du cinéma" », *op. cit.*, p. 338.

2 « En couverture », *Midinette*, n° 499, 5 juin 1936, p. 3.

3 Serge Veber, « Ah ! Vous voulez être script-girl ! », *op. cit.*, p. 2.

4 J.C., « Dans l'antre de la monteuse ! », *Cinémonde*, n° 420, 5 novembre 1936, p. 806.

5 Didy Gluntz, « Les petits métiers féminins au cinéma », *op. cit.*, p. 11.

6 Conventions collectives de travail de la production cinématographique, Conventions collectives de travail-cinéma (1936-1959), 1950, Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, 65 J 329.

Il se dit aussi également du compte qu'on rend à quelqu'un de quelque chose dont on est chargé. [...] *Il en a fait son rapport. Le rapport que fait le capitaine d'un navire à son retour de voyage.* » [...]

Il se dit aussi de l'exposé dans lequel on rend compte d'un travail, d'un examen particulier fait par un comité, par une commission. [...]

Il se dit également du témoignage que rendent, par ordre de justice ou autrement, les médecins, les chirurgiens, les experts.¹

Écrire un rapport permet en effet de « rendre compte » de quelque chose à quelqu'un. Le métier de script-girl est rattaché, nous l'avons déjà dit, à un rôle d'assistant, « au service de ». J'ai trouvé, dans les archives consultées, des documents appelés « rapports image » au moins à partir de 1935 et le tournage de *Napoléon Bonaparte* d'Abel Gance². Ce rapport, qui se présente sous la forme d'un tableau imprimé, permet de prendre en note l'évolution du tournage. Les différentes colonnes sont les suivantes : « mètres ; musique ; sons ; cris loin ; cris près ; paroles distinctes ». Si cet exemplaire est vide, le rapport image (qui semble aussi être un rapport son) a pour objectif, une fois rempli, de rendre compte de la consommation de la pellicule et de fournir des informations aux collaborateurs. Les documents intitulés « scénarios de tournage » de *Napoléon Bonaparte* sont annotés d'appréciations telles « j'aime », « j'aime pas », rappelant la demande de Gance à Beaugé (qui, sur ce tournage, est en charge de la synchronisation³) de prendre en note le choix des « bonnes prises »⁴. Rappelons que dans le chapitre 1, nous avons trouvé des tableaux imprimés au moins dès 1926 et *La Folie des Vaillants* de Dulac [ill. 7]⁵. Un document semblable à un rapport de tournage a été utilisé pour le tournage de *Sous les toits de Paris* de René Clair en 1930 par exemple⁶. Il se présente sous la forme d'un tableau imprimé où les colonnes sont réservées au « contrôle ; scénario ; ordre ; décor ; plan ; indications techniques ; description ». Dans le dossier « scénaristique » du film *À*

1 Dictionnaire de l'Académie française, 8^e édition (1932-1935), version informatisée sur le site < <http://dictionnaires.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/index.htm> >, consultée le 15 janvier 2016. C'est l'auteur qui souligne.

2 *Napoléon* d'Abel Gance (1935), Bibliothèque Nationale de France, Fonds Abel Gance, 4-COL-36-561.

3 Éloïse Billois, *op. cit.*, p. 149.

4 Note d'Abel Gance à M. Ivanoff (producteur de *La Fin du Monde*), 13 décembre 1929, Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Abel Gance, GANCE 107-B42, citée dans *Ibid.*, p. 83.

5 *La Folie des vaillants* de Germaine Dulac (1926), Archives de production, scénaristiques et notes de tournage, Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Germaine Dulac, DULAC52-B5.

6 *Sous les toits de Paris* de René Clair (1930), Archives scénaristiques, Médiathèque de la Cinémathèque française, Collection Jaune, CJ1397-B182.

nous la liberté de René Clair en 1931, on trouve un tableau dactylographié intitulé « scénario cinématographique » avec les colonnes suivantes : « contrôle ; scénario ; liaison; ordre ; décor ; plan ; son ; image ; description »¹. La même année, pour *La Fée du logis*, un sketch Gaumont de Germaine Dulac, on trouve un découpage technique dactylographié en deux colonnes « images/paroles », avec des annotations comme des croix et un minutage, et des « rapports négatif » dactylographiés complétés à la main (un « images » et un « son »)². Ces rapports sont annotés. On peut y lire par exemple : « bon à tirer ». L'objectif de ces documents est de mettre par écrit l'évolution du tournage et le « hors-cadre », c'est-à-dire ce qui entoure la caméra, pour garder en mémoire la manière dont chaque plan a été fabriqué pour pouvoir reproduire le plus justement possible la même image et le même son et éviter les faux-raccords. Chacun de ces tableaux classe les informations en fonction de la technique utilisée et du collaborateur visé. Ces rapports sont pensés pour être utilisés rapidement, qu'il s'agisse de leur rédaction ou de leur lecture et doivent faciliter la collaboration et le bon suivi des étapes de fabrication du film. Pour cela, il faut garder en mémoire ce qui a été fait, le rendre intelligible pour tous les collaborateurs, et notamment ceux qui sont absents pendant la prise de vues. Au sein de toute collaboration cinématographique, il existe une division des tâches qu'il faut pouvoir lier entre elles pour garantir la continuité du film.

Nous savons qu'une script-girl a été employée pour le tournage d'*Un Grand amour de Beethoven* d'Abel Gance (tourné dans une version allemande et dans une version française), en 1936 : Paule Boutaut est créditée au générique sous le titre « script girl »³. Dans les archives du film *Un Grand amour de Beethoven*, on trouve des documents datés, rappelant l'idée de « journal de bord » évoqué plus tôt. Certains passages sont dactylographiés à l'encre rouge, en marge et parfois soulignés :

Mademoiselle Boutaut 20 juillet 1936

Flash Harry Baur à faire absolument

le plus vite possible-Mardi si possible⁴

-
- 1 Découpage technique de *À nous la liberté* de René Clair (1931), Médiathèque de la Cinémathèque française, Collection Jaune, CJ11-B1.
 - 2 *La Fée du logis* de Germaine Dulac (1931), Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Germaine Dulac, DULAC124-B11.
 - 3 *Un Grand amour de Beethoven* (Abel Gance, 1936), DVD René Chateau, 2002.
 - 4 Le passage souligné est dactylographié à l'encre rouge. *Un Grand amour de Beethoven* d'Abel Gance (1936), Bibliothèque Nationale de France, Fonds Abel Gance, 4-COL-36-564. Les prochaines citations proviennent de la même source.

Ces documents ont été probablement dactylographiés par Paule Boutaut, même si nous ne pouvons pas en être certains. Ils incarnent, toutefois, la mémoire de plateau. S'ensuit une description des scènes avec des notes en marge, comme : « repasser en projection la scène du testament avant d'exécuter le GP ». Un document s'intitule « modifications dictées par Monsieur Abel Gance le 3 août 1936 ». Et sur un autre, les raccords ont été pris en note, toujours dactylographiés :

LUCAS :

Mains pour orgue

Dos de livre cuisine-mains ouvrant-on voit portée musicale

Mains avec bague pour scènes Schuppanzigh

Ces documents sont précis, afin de donner le maximum d'informations sur tout ce qui se passe sur le plateau. La spécialité du rôle de la script-girl est « l'écriture au service de tous » et réside dans ses compétences de sténodactylographe, comptable et secrétaire. Ses notes sont polyvalentes, c'est-à-dire qu'elles peuvent aider et concerner le travail de chaque collaborateur. Il semble toutefois que la personne qui remplit ces notes – que l'on suppose être, dans ce cas précis, la script-girl Paule Boutaut – travaille de près avec le metteur en scène (ce qui est le cas, en tout cas, sur les films d'Abel Gance) et le producteur, deux personnalités qui ont le dernier mot et qui sont ses supérieurs hiérarchiques directs.

On trouve aussi dans les archives d'*Un Grand amour de Beethoven* une liste décrivant chaque bobine du film dans un dossier intitulé « scénario ». Dans le dossier « tournage » par exemple, le « plan de travail » comprend trois colonnes « dates », « décors » et « plateau ». Le nombre de documents conservant des informations à propos de ce tournage est conséquent. Ils rendent compte du déroulé de la fabrication du film et témoignent de son organisation à la minute près. Un « rapport de plateau » dactylographié répertorie les incidents qui ont provoqué du retard :

14h25 - M. Debucourt paraît seulement sur le plateau, bien qu'il ait été prévenu deux fois
-RETARD:15 MINUTES-¹

1 Le passage souligné est dactylographié à l'encre rouge.

Dans la presse française des années 1930 il est fait souvent mention que la script-girl « tient une comptabilité rigoureuse, minute par minute de ce qui se passe sur le plateau »¹ et « rédige et dessine, minute par minute, le "journal" de la production »². Le « livre de script » de la script-girl interrogée par Jacqueline Lenoir par exemple est à la destination du metteur en scène³. Ce dernier y fera inscrire :

ses remarques personnelles, ses idées du dernier moment, les explications qu'il se donne à lui-même au cours des changements de texte ou de scénario, et qu'il retrouvera au moment voulu, inscrites en marge de la journée de travail.

À ce propos, s'ajoutent sur le tournage d'*Un Grand amour de Beethoven* des « rapports sur les incidents de prises de vues ayant retardé M. Gance »⁴ et des « rapports sur les incidents de plateau » :

ces plans de Juliette en muet avec le 75 et l'Eidoscope
Faire avec cache blanc et tenant absolument tout l'écran pour I jeu de chaque⁵

Ces notes intègrent des éléments précis en fonction des choix faits par les techniciens et le metteur en scène, d'où l'enjeu de mémoire du travail effectué par la script-girl. Il s'agit d'un véritable journal de tournage et d'un témoignage de la fabrication du film.

B. LA SCRIPT-GIRL AU CŒUR DU STUDIO : ENTRE HIÉRARCHIE ET FAMILIARITÉ

Le lieu de travail de la script-girl est le studio, cet espace devenu avec l'avènement du parlant la « clé de voûte du système de production »⁶. Les termes « script-girl » ou « script-boy » sont employés, lorsqu'il ne s'agit pas d'articles qui

1 Jacqueline Lenoir, « Parlons un peu des "gens du cinéma" », *op. cit.*, p. 338.

2 S.H., « Silhouettes de coulisses : la script-girl », *op. cit.* p. 6.

3 P.c.c Jacqueline Lenoir, « En marge d'un film... Les Cahiers d'une script-girl », *op. cit.*, p. 655. Les prochaines citations proviennent de la même source.

4 *Un Grand amour de Beethoven* d'Abel Gance (1936), Bibliothèque Nationale de France, Fonds Abel Gance, 4-COL-36-564. Les prochaines citations proviennent de la même source.

5 Les passages soulignés sont dactylographiés à l'encre rouge.

6 Morgan Lefevre, « Les travailleurs des studios : modalités d'embauches et conditions de travail (1930-1939) », *op. cit.*, p. 123.

leur sont entièrement consacrés, dans des articles concernant la vie et l'actualité des plateaux de tournage (de films contemporains à la publication des articles ou non, comme des souvenirs et témoignages). Les journalistes contextualisent régulièrement leur sujet, à savoir le fonctionnement des studios de cinéma : « nous voici au studio »¹ (1932), « un coup d'œil sur l'ensemble du studio »² (1935), « reportons-nous un instant au studio »³ (1936). S'ils définissent clairement le studio comme le lieu de travail de la script-girl, ils ne précisent que rarement l'étape de la production à laquelle elle participe. Il semble en effet que cela aille de soi : la script-girl est présente pendant la prise de vues et les auteurs ne le justifient pas. Cette étape du processus de production est d'ailleurs survalorisée dans la presse, les auteurs expliquant systématiquement son rôle au moment de la prise de vues, mais pas nécessairement au moment de la préparation du tournage ou du montage.

1. UNE FAIBLE VALORISATION DU MÉTIER

Les responsabilités de la script-girl demandent, d'après la presse consultée, de la « rigueur et de l'intelligence »⁴, une « mémoire [et un] œil vif »⁵ et des « doigts agiles »⁶. Ces compétences lui doivent toutefois de « noircir inlassablement du papier »⁷ et d'écrire « sans arrêt »⁸. Si Serge Veber précise à ses lecteurs que « celles qui postulent à cet emploi ne se fassent pas d'illusions ; c'est un dur métier »⁹, le journaliste A. Richard ternit l'image des script-girls et des script-boys de « malheureux » et d'« esclaves du raccord »¹⁰. Les fonctions du métier de script-girl peuvent être perçues comme dévalorisantes et peu intéressantes.

Les illustrations des articles consultés montrent toutes les script-girls en poste sur un plateau de tournage, proches de la caméra [ill. 18 et 22 à 30]. La script-girl est au cœur même du dispositif de tournage de par sa place proche de l'appareil de prise

1 Pierre Heuzé, « La Femme dans l'ombre de l'écran », *op. cit.*, p. 172.

2 Jean Vivié, « La prise de vues », *op. cit.*, p. 38-39.

3 J.C., « Dans l'antre de la monteuse ! », *op. cit.*, p. 806.

4 Dominique Dereure, « Satellites de stars, une machine vivante : la script-girl », *Le Populaire*, n° 5904, 17 avril 1939, p. 2.

5 Pierre Heuzé, « La Femme dans l'ombre de l'écran », *op. cit.*, p. 172.

6 « L'Algérie, premier studio du monde », *L'Afrique du nord illustrée*, n° 712, 22 décembre 1934, p. 8.

7 Jacqueline Lenoir, « Parlons un peu des "gens du cinéma" », *op. cit.* p. 338.

8 A. Richard, « Les mille et un métiers du film parlant », *Pour Vous*, n° 343, 13 juin 1935, p. 14.

9 Serge Veber, « Ah ! Vous voulez être script-girl ! », *op. cit.*, p. 2.

10 A. Richard, « Les mille et un métiers du film parlant », *op. cit.*, p. 14.

de vues, et par là-même des collaborateurs, techniciens et artistes. Sur une photographie de l'article de Jacqueline Lenoir « En marge d'un film... Les Cahiers d'une script-girl » par exemple, une script-girl est en plein travail et collabore avec l'ingénieur du son en lui montrant ses notes [ill. 25]¹. Mais son statut de collaboratrice, s'il légitime un peu plus son caractère « de cinéma », peut être toutefois rabaissé à un poste « au service de ». En témoignent des expériences de plateau comme celle-ci publiée en 1932 :

- Monsieur Dranem ! Votre gilet de flanelle !
 - Eh bien !... quoi... mon gilet de flanelle ?
 - Ce n'est pas le même qu'hier !
 - Naturellement, ce n'est pas le même qu'hier, réplique Dranem, avec cet accent gouailleur que vous lui connaissez, je change tous les jours de gilet de flanelle mon enfant !
 - Quel malheur ! Répliqua la "script girl", votre gilet d'hier avait deux boutons...celui d'aujourd'hui en a trois !
- Alors, Dranem se campa devant elle, exprimant la plus vive admiration :
- Quel cerveau ! Toi, ma petite, si jamais tu quittes le cinéma, je t'engagerai comme gouvernante !²

Le comédien marque sa supériorité envers la script-girl en voulant l'embaucher comme gouvernante, en l'appelant « mon enfant » et « ma petite » – notons qu'il la tutoie et qu'elle le vouvoie – quand il lui explique avec un certain mépris qu'effectivement, il se change tous les jours. La script-girl doit alors se justifier une troisième fois et donc lui expliquer son rôle. En 1933, dans un article de René Study, c'est une comédienne qui, cette fois, propose à une script-girl de l'engager comme femme de chambre si elle perd sa place au studio³. Les dialogues retranscrits dans ces deux articles (de revues, dates et auteurs différents) sont presque identiques. L'expérience du journaliste (c'est au moins l'impression qu'il veut donner) permet une mise en contexte du rôle de la script-girl pour le rendre intéressant.

Le statut de la script-girl est perçu par ses pairs comme similaire à celui d'une gouvernante ou d'une femme de chambre. La script-girl n'est alors plus une collaboratrice, mais une employée dévouée à l'autorité d'une tierce personne et priée

1 Jacqueline Lenoir, « En marge d'un film... Les Cahiers d'une script-girl », *op. cit.*, p. 655.

2 « Ciné-drôle », *op. cit.*, p. 200.

3 René Study, « Les beaux Films et les vedettes de l'Écran », 1^{er} janvier 1933, Recueil factice d'articles de presse sur les techniciens de cinéma (1921-1943), Bibliothèque Nationale de France, Collection Rondel, 8-RK-817.

de se tenir à cette place, comme en témoigne Serge Veber :

J'ai connu une script-girl qui, un jour, sur le set, entendant un acteur dire : « J'irai à Calcutta. En Amérique on se débrouille toujours... », s'approcha du metteur en scène et risqua timidement : « Calcutta, je crois, n'est pas en Amérique, mais dans l'Inde anglaise, c'est-à-dire en Asie. » Il y eut une longue discussion entre tous les gens de la production. On fit apporter un Larousse. On découvrit que la script girl avait raison, et trois jours après, elle était renvoyée. Certaines insolences ont tout de même des limites !¹

Des codes hiérarchiques sont en place, à l'image de ce souvenir de tournage d'une script-girl, entre autres articles révélateurs de l'image dévalorisée du métier de script-girl :

Au premier jour d'un film que je commençai avec un metteur en scène connu pour ses... mettons loufoqueries, je fus saisie par lui, au détour d'un couloir tandis qu'il me disait, autoritaire : « Toi, si tu n'es pas cafardeuse, tout ira bien ; mais si je m'aperçois que tu joues les espionnes, je te préviens, la vie te sera dure sur le plateau... » Deux ans plus tard, j'en reste encore stupéfaite ! Mais n'allez pas imaginer que l'atmosphère soit toujours aussi tendue.²

Ici se joue l'idée d'une script-girl collaboratrice du producteur et non plus du metteur en scène, pouvant entraîner un conflit avec ce dernier. La script-girl est toujours au service d'une hiérarchie. Car le travail effectué par la script-girl pendant le tournage, en plus de ses enjeux esthétiques (raccords, rapports pour le montage, etc.), a des enjeux administratifs (calculs du métrage de la pellicule, journal de bord à la minute, etc.) :

Joignez à cela un tableau d'heures réclamé par le directeur de production, en grand mystère. Cinq minutes par cinq minutes, il faut que je note ce qui se passe en détail. Pourquoi on recommence une scène. Pourquoi on « tire » la seconde plutôt que la troisième... C'est une sorte de petit espionnage du plateau à l'usage des producteurs...

Ses notes peuvent être utilisées par le producteur pour vérifier le déroulement du tournage et de fait le travail des autres collaborateurs. En témoignent les remarques,

1 Serge Veber, « Conseils à une bachelière », *Pour Vous*, n° 412, 8 octobre 1936, p. 2.

2 P.c.c. Jacqueline Lenoir, « En marge d'un film... Les Cahiers d'une script-girl », *op. cit.*, p. 655. La prochaine citation provient de la même source.

relevées plus haut et parfois en rouge, sur le tournage d'*Un Grand amour de Beethoven*.

De plus, le faible salaire illustre une faible valorisation de son rôle. Rappelons qu'en 1924, le poste de secrétariat de mise en scène du devis du film *Feu Mathias Pascal* de Marcel L'Herbier était le plus faible¹. Le métier de script-girl, dans les années 1930, reste l'un des moins bien rémunérés. Dans la convention collective de 1937, la script-girl touche le plus bas salaire au même titre que le maquilleur second, le costumier, l'accessoiriste ou l'aide décorateur, et juste devant l'aide monteur (500) et l'habilleuse (400), des métiers eux aussi féminisés². La script-girl gagne peu (40% de moins que son collègue le deuxième assistant par exemple). Ces chiffres témoignent d'une image peu reconnue et sous-valorisée.

La script-girl, cette « surveillante-comptable »³, note, souligne et peut pointer du doigt celles et ceux qui, selon un producteur, ne rempliraient pas correctement leur contrat. La présence d'une script-girl n'est donc pas un avantage pour tout le monde ; « Abel Gance surnommait ainsi, avec animosité, une script-girl qu'on lui avait imposée : "l'œil de Moscou"... »⁴. Elle fait d'ailleurs preuve de discrétion et peut tout voir dans l'ombre, à l'image du majordome, ce « chef du service intérieur de la maison d'un souverain »⁵, pour poursuivre la métaphore domestique qui a fait son apparition dans les anecdotes précitées où elle est rabaisée au statut de gouvernante. Dans toutes les illustrations consultées [ill. 18 et 22 à 30], les script-girls écrivent sur des feuilles et non sur une encombrante (et bruyante) machine à écrire. La discrétion semble de mise et est un impératif avec le parlant puisqu'elle doit pouvoir écrire pendant la prise de vues. Lorsque la photographie englobe l'ensemble de l'équipe de prise de vues, il faut généralement chercher au bord du cadre pour la trouver, démontrant une présence en retrait, quoique essentielle [ill 24]. En effet la script-girl, « assise sur son pliant, derrière le metteur

1 Devis des dépenses de *Feu Mathias Pascal* de Marcel L'Herbier (1924), Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Albatros, B 19 ALB F 130-157, ALB F 132, cité dans Priska Morrissey, *op. cit.*, p. 540.

2 Conventions collectives de travail-cinéma (1936-1959), 15 novembre 1937, Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, 65 J 329.

3 S.H., « Silhouettes de coulisses : la script-girl », *op. cit.*, p. 6.

4 P.c.c. Jacqueline Lenoir, « En marge d'un film... Les Cahiers d'une script-girl », *op. cit.*, p. 655.

5 Dictionnaire de l'Académie française, 8^e édition (1932-1935), version informatisée sur le site < <http://dictionnaires.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/index.htm> >, consultée le 3 novembre 2015.

en scène »¹ prend « peu de place »². Mais c'est parce qu'elle est une « espionne en miniature »³, dans l'ombre de tout un système, que le producteur voit en elle un moyen de contrôler le film sans être présent sur le plateau de tournage.

2. UNE PLACE PRIVILÉGIÉE AUX CÔTÉS DES METTEURS EN SCÈNE

Au service de tous, elle est aussi en contact avec l'ensemble des collaborateurs. Notons par exemple qu'il est dit que les script-girls « connaissent tous les artistes par leurs noms et surnoms et, très souvent, les tutoient »⁴. Car si les script-girls semblent subir la hiérarchie, ce n'est pas une généralité. En effet, d'après Boisyvon, leur table est « l'une de celles à laquelle on ne se permettrait jamais de toucher », car les script-girls sont des « personnages extrêmement importants » dont les décisions sont « parfois sans appel »⁵. Car « son témoignage, en toutes circonstances, fait foi. Il est aussi indiscutable que celui de l'arbitre sur un terrain de football »⁶ car « personne ne se permettrait à son endroit la moindre observation puisque son départ provoquerait un désastre »⁷.

Cependant, c'est avant tout sa proximité avec le metteur en scène qui est valorisée par la presse, comme le souligne Schencke dans *l'Hebdomadaire du cinéma dans la région Sud-Ouest* en 1933, selon qui le metteur en scène est « accompagné d'un véritable état-major et de l'indispensable script-girl »⁸. Cette relation favorise l'image de la script-girl puisqu'il met en lumière sa place essentielle auprès du metteur en scène. En 1934, dans *Cinéma*, Jacqueline Lenoir signe une série d'articles sur les « gens du cinéma », dont (dans l'ordre) le metteur en scène, l'opérateur (selon elle, le premier collaborateur du metteur en scène), le décorateur et la script-girl. Suivront ensuite l'assistant opérateur, le maquilleur, l'assistant metteur

1 Jacqueline Lenoir, « Parlons un peu des "gens du cinéma" », *op. cit.*, p. 338.

2 Pierre Heuzé, « La Femme dans l'ombre de l'écran », *op. cit.*, p. 172.

3 P.c.c. Jacqueline Lenoir, « En marge d'un film... Les Cahiers d'une script-girl », *op. cit.*, p. 655.

4 Boisyvon, « Les physionomies du studio : la dactylo », *op. cit.*, p. 4.

5 Boisyvon, « Pourquoi l'on désire venir au Cinéma et pourquoi l'on y reste ? », *Mon Ciné*, 23 août 1934, reproduit dans *Chantecler Revue*, n°21, 6 octobre 1934, p. 1.

6 S.H., « Silhouettes de coulisses : la script-girl », *op. cit.*, p. 6.

7 Dominique Dereure, « Satellites de stars, une machine vivante : la script-girl », *op. cit.*, p. 2.

8 J.-G. Schencke, « L'art de faire un film », *Hebdomadaire du cinéma dans la région Sud-Ouest*, n° 240, 12 mai 1933, p. 10.

en scène et l'accessoiriste¹, le monteur, le directeur de production et l'ingénieur du son², l'habilleuse, le régisseur et les « sans-grades »³. La quatrième place du paragraphe concernant la script-girl dans cet article souligne, à mon sens, l'importance du poste au sein de l'équipe de tournage par rapport à celui du metteur en scène. À l'image de l'article de Richard qui, quant à lui, place le paragraphe « la script-girl en Europe, script-boy en Amérique » juste après celui consacré au metteur en scène et avant ceux dédiés à l'ingénieur du son, au monteur sonore, au doublage, à l'acteur de doublage, au préparateur des textes et au bruiteur⁴. Si l'on en croit ces classements, la script-girl serait considérée comme un des proches collaborateurs du metteur en scène. Dans la convention collective de 1937, la script-girl se situe après le metteur en scène, le premier assistant metteur en scène et le deuxième assistant. Ce classement n'est ni alphabétique ni réalisé en fonction des salaires : cette position par rapport aux autres métiers montre qu'elle est rattachée au metteur en scène. Jean Vivié inclut d'ailleurs la script-girl dans « l'état-major » du metteur en scène avec l'opérateur, l'assistant et l'éclairagiste par exemple⁵. Cette place n'est pas sans rappeler celle d'une secrétaire, dont l'image sociale, d'après Françoise Battagliola, « dépend du statut du patron auquel elle est attachée »⁶.

La relation entre le metteur en scène et la script-girl, régulièrement soulignée par les journalistes, ne l'est pas seulement d'un point de vue technique ou organisationnel puisqu'ils aiment préciser qu'elle ne peut pas s'arrêter à une collaboration purement professionnelle. En effet, certaines script-girls sont « attachées à un metteur en scène »⁷. Selon le journaliste Marcel Blitstein, la script-girl « vit » près des metteurs en scène et producteurs : elle est une collaboratrice privilégiée. Si elle est proche du réalisateur, elle est également au service du producteur. On a vu qu'elle pouvait incarner « l'œil de Moscou », mais elle peut également être directement à son service : « Le producteur travaille en plein air, dicte des lettres à la *script-girl* (la scribe-girl, dit Doumel), quand elle a une

1 Jacqueline Lenoir, « Parlons un peu des "gens du cinéma" », *Cinémonde*, n° 289, 3 mai 1934, p. 366.

2 Jacqueline Lenoir, « Parlons un peu des "gens du cinéma" », *Cinémonde*, n° 290, 10 mai 1934, p. 380.

3 Jacqueline Lenoir, « Parlons un peu des "gens du cinéma" », *Cinémonde*, n° 291, 17 mai 1934, p. 401.

4 A. Richard, « Les mille et un métiers du film parlant », *op. cit.*, p. 14.

5 Jean Vivié, « La prise de vues », *op. cit.*, p. 38-39.

6 Françoise Battagliola, *op. cit.*, p. 67.

7 Boisvyon, « Le Cinéma est-il une carrière pour la femme ? », *op. cit.*, p. 1.

minute libre »¹. La précision « quand elle a une minute » permet de nuancer son attachement au producteur. La script-girl est, *a priori*, en priorité au service du film. Sa relation avec le producteur semble plus complexe et ambiguë, avec notamment cette idée « d'espionne ». Ses liens avec le metteur en scène sont présentés de manière plus positive, même si cela peut déborder sur un titre « au service de ».

Ces précisions sur les relations de la script-girl avec sa hiérarchie et notamment le metteur en scène, contribuent à valoriser le rôle de collaborateur de la script-girl, en le définissant par ce qu'il a d'exceptionnel et d'enviable pour les lecteurs et lectrices. Toutefois, il semble évident qu'un traitement isolé aurait aussi contribué à valoriser le poste en le rendant plus autonome. D'après Jacqueline Lenoir par exemple, « neuf fois sur dix, il y a entre le metteur en scène et sa script-girl une étroite collaboration amicale qui facilite les choses »². L'emploi d'un adjectif possessif doit ici être souligné. S'il accentue la familiarité entre les deux postes, il révèle l'infériorité et la dépendance de la script-girl. Le sentiment de proximité et la dimension familière qui ressortent de ces articles valorisent-ils l'image de la script-girl ? Car ce regard sympathique et proche peut aussi toutefois être interprété comme méprisant ou témoignant d'une certaine supériorité. Là encore, on est plus que tenté de considérer que cette dernière est peut-être et avant tout victime de son genre. De nombreux indices (être « au service de » ou les références à la gouvernante) renvoient en effet à une vision genrée du métier.

C. DISCOURS ET REPRÉSENTATIONS DE LA SCRIPT-GIRL COMME MIROIR DE LA CONDITION FÉMININE

1. D'UNE « FÉMINITÉ » DU MÉTIER DE SCRIPT-GIRL

Selon Richard en 1935, la script-girl se distinguerait du script-boy par sa nationalité³ : elle serait le modèle européen du script-boy américain. S'il ne justifie pas son propos, notons que, s'il parle d'« eux » au début de l'article, il poursuit sans

1 Jean Rollot, « De Ramatuelle à Saint-Tropez avec "Balthazar" », *Pour Vous*, n° 474, 15 décembre 1937, p. 6. C'est l'auteur qui souligne.

2 P.c.c. Jacqueline Lenoir, « En marge d'un film... Les Cahiers d'une script-girl », *op. cit.*, p. 655.

3 A. Richard, « Les mille et un métiers du film parlant », *op. cit.*, p. 14.

transition en employant seulement le terme « script-girl », comme si la réalité du métier l'avait rattrapé. On constate d'ailleurs que, sur la photographie illustrant l'article, l'actrice et la script-girl sont les seules femmes de l'équipe, entourées de onze hommes [ill. 24]. La script-girl posséderait aussi des qualités humaines jugées « féminines », qui peuvent en faire la bonne amie du plateau, voire une figure maternelle, toujours souriante et prête à aider :

Souriante comptable de l'image et du son, adjudante aux gaffes, pense-bête de tout le monde, ange gardien du film qui va naître, la script-girl est l'auxiliaire indispensable pleine de bonne volonté, sur qui tout un chacun passe sa mauvaise humeur.¹

Serge Veber, sans toutefois parler de « féminité » à l'égard du rôle de la script-girl, précise qu'« il lui faut de la mémoire, de la rapidité, de l'intelligence, de la patience, de la précision, de la souplesse ». Et au studio, selon Boisyvon, la table de la script-girl,

porte le découpage du scénario, le dialogue, le bloc sténographique qui fait foi de tous les ordres reçus, le chronomètre, emblème de la puissance mesurée à la seconde, les feuilles de travail où les moindres incidents sont relatés, et, naturellement, le sac à main, le rouge à lèvres et parfois un vase de fleurs où, chaque jour, une main discrète renouvelle les roses et les oeillets.²

Cet exemple illustre les préjugés et stéréotypes entourant le métier, par une soi-disante évidence que le titulaire de cette table et donc de ce poste est *une* titulaire. Pour Pierre Heuzé, en 1932, le fait que le poste soit majoritairement occupé par des femmes se justifie naturellement, car « il faut dans cet emploi une psychologie toute féminine »³. D'après René Study, en 1933, la script-girl est d'ailleurs une « assistante féminine »⁴.

L'emploi régulier de l'adverbe « tout », associé à ses compétences et responsabilités, témoigne de l'un des visages supposés de la script-girl, celui d'une amie, voire d'une mère, d'une femme au foyer, qui s'occupe de « tout » et qui peut

1 Serge Veber, « Ah ! Vous voulez être script-girl ! », *op. cit.*, p. 2. La prochaine citation provient de la même source.

2 Boisyvon, « Pourquoi l'on désire venir au cinéma et pourquoi l'on y reste ? », *op. cit.*, p. 1.

3 Pierre Heuzé, « La Femme dans l'ombre de l'écran », *op. cit.*, p. 172.

4 René Study, « Les beaux Films et les vedettes de l'Écran », *op. cit.*

rendre service à « tout le monde ». Nous avons vu plus tôt que les autres postes qu'une script-girl pourrait occuper d'après certains collaborateurs, comme femme de chambre ou gouvernante, sont toujours des métiers féminisés et responsables de tâches ménagères, quotidiennes et domestiques. Dans la presse consultée, la féminité est érigée en qualité requise pour occuper le poste de script-girl. Ces exemples créent une vision très stéréotypée et genrée du métier. Nous avons vu plus tôt que le statut de la script-girl dépend de sa relation avec le metteur en scène et/ou le producteur, illustrant le statut de la femme dans les années 1930, qui doit être « mère de », « épouse de » et « collaboratrice de ». D'ailleurs, nous dit-on :

Les script-girls sont souvent des femmes d'opérateurs, de décorateurs, d'assistants que le cinéma a tentées à leur tour et qui s'ennuient d'attendre la rentrée improbable de leurs maris pour dîner vers dix heures du soir.

Ainsi se vengent-elles en prenant, elles aussi, cette liberté indiscutable que donne le travail...¹

Étant « femme de », le métier devient une occupation pour éviter la solitude (et insinue que ces femmes ne travaillent pas pour gagner de l'argent et acquérir une autonomie).

Dans les articles consultés, les script-girls sont souvent nommées par leur seul prénom (Ingrid², Marguerite³, Maïa⁴), voire leur surnom (Mimi⁵, Chiffon⁶). À cela, s'ajoute l'utilisation de titres comme « mademoiselle » ou « madame ». On retrouve cette tendance dans la presse, mais aussi dans les archives où il est question par exemple de « madame Marguerite »⁷ et « Mlle Suzanne »⁸. Ces éléments familiers accentuent l'image genrée du métier. Il arrive toutefois que les script-girls soient, au moins dès 1932, nommées par leurs noms et leurs prénoms, ce qui les identifie et individualise et marque une étape importante dans l'évolution de leur statut.

1 Jacqueline Lenoir, « Parlons un peu des "gens du cinéma" », *op. cit.*, p. 338.

2 Thérèse Delrée, « Bêtes et gens qui s'aiment », *Pour Vous*, n° 265, 14 décembre 1933, p. 17.

3 Raymond Lange, « L'imprimerie au studio : Jean Renoir tourne "Sur la cour" », *Pour Vous*, n° 363, 31 octobre 1935, p. 10.

4 Boisvyon, « Pourquoi l'on désire venir au Cinéma et pourquoi l'on y reste ? », *op. cit.*, p.1.

5 *Ibid.*

6 Serge Berline, « Carnet de Bal », *Pour Vous*, n° 445, 27 mai 1937, p. 7.

7 Note d'Abel Gance à M. Ivanoff (producteur de *La Fin du Monde*), 13 décembre 1929, Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Abel Gance, GANCE 107-B42, citée dans Éloïse Billois, *op. cit.*, p. 83.

8 *Toni* de Jean Renoir (1934), Archives de production, Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Pierre Gaut, GAUT11-B1.

En 1940 par exemple, Marcel Blitstein publie dans *Pour Vous* les portraits de cinq script-girls¹. Elles sont toutes nommées entièrement et ont droit à un portrait, en plus d'une photographie sur leur lieu de travail [ill. 30].

2. LA SCRIPT-GIRL ET L'IMPORTANCE DU PHYSIQUE DANS LA CARRIÈRE D'UNE FEMME

En 1940, Marcel Blitstein se place du côté des défenseurs de la script-girl et écrit un article dans le but de démentir les préjugés sur une prétendue insignifiance du poste :

Elles ont préféré rester script-girls, s'occuper des « raccords », numéroter les scènes, faire répéter les artistes, détailler sur le papier les prises de vues. Pourquoi ? Mais pourquoi ? Écoutez-les plutôt, et jugez.²

Si Blitstein participe aussi avec cet article à l'identification et l'individualisation des script-girls, il propose cependant, au début de chaque portrait, une description de leur physique. Il introduit son article par un court paragraphe où il précise que les script-girls dont il va parler sont jeunes et ravissantes. Les script-girls sont en effet également souvent qualifiées de « jeunes filles » : « avec sa mine de petite fille rousse »³ (1931), « charmante enfant brune »⁴ (1935), « jeune femme qui écrit »⁵ (1937). Une place importante est accordée à la jeunesse et au physique des script-girls (« la blondeur de la "script girl" »⁶ (1936)), et surtout à leur beauté. La script-girl est « ravissante »⁷ (1932), « charmante »⁸ (1933), « délicieuse »⁹ (1933), « aimable et jolie »¹⁰ (1938), « fort jolie, très gaie »¹¹ (1938), etc. Pour Jacqueline

1 Marcel Blitstein, « Ces cinq jeunes femmes auraient pu devenir des vedettes... Elles ont préféré être script-girls », *op. cit.*, p. 7.

2 *Ibid.*

3 Jean Vidal, « Avec Elisabeth Bergner et Gaby Morlay », *Pour Vous*, n° 154, 29 octobre 1931, p. 6.

4 Raymond Lange, « L'imprimerie au studio : Jean Renoir tourne "Sur la cour" », *op. cit.*, p. 10.

5 S.H., « Silhouettes de coulisses : la script-girl », *op. cit.*, p. 6.

6 Serge Veber, « Un jour au studio avec Harry Baur », *Pour Vous*, n° 390, 7 mai 1936, p. 3.

7 Robert Bré, « Pagnol, Marc Allégret, Raimu et "Fanny" à Marseille », *op. cit.*, p. 11.

8 Michelle Deroyer, « Le peintre Kisling est partisan du cinéma en couleurs », *Pour Vous*, n° 239, 15 juin 1933, p. 7.

9 Thérèse Delrée, « Bêtes et gens qui s'aiment », *op. cit.*, p. 17.

10 T.D., « Un enfant frappé d'amnésie... », *Pour Vous*, n° 510, 24 août 1938, p. 10.

11 Thérèse Delrée, « De l'éducation d'un jeune prince à la mort d'une amoureuse », *Pour Vous*, n° 510, 24 août 1938, p. 10.

Lenoir, la script-girl « est généralement charmante, jolie et intelligente »¹ et pour Boisyvon, la dactylo du studio est « généralement jolie [...] charmante, toujours ; elle est la providence des journalistes et des enquêteurs [...] vous pensez bien, en effet, qu'elle n'aurait jamais eu l'idée de faire du cinéma si son visage contemplé dans la glace ne l'avait pas rassurée sur son avenir »².

Une carrière de femme au cinéma nécessiterait donc avant tout un physique avantageux, y compris derrière et à l'ombre des caméras. Cette beauté permet à ceux avec qui elle travaille, qu'elle admire et ceux à qui elle va parfois demander des autographes pour les poser sur son bureau d'être gentils avec elle³. En ce sens, revient également à plusieurs reprises, dans la presse, l'idée qu'une script-girl peut perturber les techniciens, justement en raison de sa beauté :

Il est des metteurs en scène qui choisissent de préférence des « script » jeunes et d'aspect agréable, mais j'en connais aussi qui aiment mieux pour ce rôle engager de peu troublantes dames, afin que leurs collaborateurs ne soient pas distraits pendant les prises de vues. J'ai souvenir d'une ravissante petite secrétaire, à Vienne, dont tout le studio était amoureux. Chaque fois que le metteur en scène était prêt à tourner, il manquait toujours un des acteurs, ou l'opérateur, ou l'auteur, ou un assistant ou le chef électricien, mais on était sûr de les retrouver dans un coin, derrière un décor, en train de flirter avec la secrétaire. Il fallut la renvoyer... Au milieu de femmes maquillées durement pour l'écran, une fille fraîche et sans fard présente évidemment beaucoup d'attraits. Donc, il n'est pas nécessaire d'être jolie pour être script-girl. Et en tous les cas, ça ne suffit pas !⁴

En précisant à ses lecteurs qu'un physique agréable n'est « donc » pas un critère d'embauche, Veber révèle ce à quoi les femmes sont réduites : leur physique. La script-girl est, par exemple, un « adjudant en jupon »⁵. Si la tenue de la script-girl est rarement le sujet des articles consultés, notons que Jacqueline Lenoir compare le chronomètre accroché à son cou à un collier⁶. Le caractère genré du métier est mis en avant et souligne la féminisation du poste : si les script-boys existent, la féminité est, dans les images de la script-girl proposées par la presse des années 1930, intrinsèque de la fonction. Ce caractère genré – parfois souligné jusqu'à la caricature – doit à ses

1 Jacqueline Lenoir, « Parlons un peu des "gens du cinéma" », *op. cit.*, p. 338.

2 Boisyvon, « Les physionomies du studio : la dactylo », *op. cit.*, p. 4.

3 *Ibid.*

4 Serge Veber, « Ah ! Vous voulez être script-girl ! », *op. cit.*, p. 2.

5 S.H., « Silhouettes de coulisses : la script-girl », *op. cit.*, p. 6.

6 Jacqueline Lenoir, « Parlons un peu des gens du cinéma », *op. cit.*, p. 338.

métiers d'origine, déjà très genrés (secrétaire, sténographe, dactylo, comptable, monteuse) et est accentué par l'emploi du terme états-unien « script-girl ». Les représentations du métier de script-girl dans la presse consultée reflètent l'image de la femme française des années 1930. Cette construction identitaire et l'identification de ce métier est assez présente pour engendrer une (modeste) institutionnalisation du métier. C'est ce que nous allons voir dans la dernière sous-partie du mémoire.

D. UNE MODESTE INSTITUTIONNALISATION DU MÉTIER DE SCRIPT-GIRL

1. UNE FORMATION POUR DEVENIR SCRIPT-GIRL ?

En 1934, selon Boisyvon, il faut avoir été seconde script-girl ou secrétaire pour devenir script-girl¹. Cette expérience de terrain fonctionnerait donc comme un espace de formation. En 1940, pour son article publié dans *Pour Vous*², Marcel Blitstein interroge cinq script-girls sur leur parcours. Suzanne Bon était secrétaire chez un producteur et déclare être devenue « naturellement » script-girl, comme Andrée Feix. Jacqueline Audry, quant à elle, a suivi son désir de devenir actrice, qui l'a conduite au cinéma : c'est finalement le métier de script-girl qui est devenue sa « passion ». Françoise Gourdji (Françoise Giroud) a commencé sa carrière au cinéma grâce à un ami de la famille, Marc Allégret, qui la fait travailler comme script-girl sur le tournage de son film *Fanny* en 1932. Jacqueline Audry et Françoise Gourdji exercent également le métier d'assistante. Jacqueline Audry deviendra metteur en scène et Françoise Gourdji scénariste-dialoguiste, journaliste et femme politique : le métier de script-girl constitue donc lui-même un lieu de formation, une sorte de métier-tremplin qui pourrait permettre d'envisager une autre carrière. Rappelons ici le cas de Denise Tual qui fut assistante-scripte avant de devenir monteuse³. Une expérience de script-girl peut donc déboucher sur un autre métier.

Nous avons vu plus tôt qu'il existe toutefois, au moins depuis 1931, une formation de script-girl proposée par Vladimir Zederbaum à l'école universelle par

1 Boisyvon, « Le Cinéma est-il une carrière pour la femme ? », *op. cit.*, p. 1.

2 Marcel Blitstein, « Ces cinq jeunes femmes auraient pu devenir des vedettes... Elles ont préféré être script-girls », *op. cit.*, p. 7.

3 Denise Tual, *op. cit.*, p. 58.

correspondance de Paris. Celle-la propose des cours de technique générale du cinéma¹. Cette école par correspondance qui forme aux « carrières et grandes écoles du cinéma » propose des leçons pour devenir directeur de production ou réalisateur, scénariste, script-girl, photographe, opérateur de prise de vues ou de prise de sons, projectionniste, architecte-décorateur, dessinateur-créditeur de costumes, maquilleur et chef de publicité. Comme la script-girl, le réalisateur et le scénariste se trouvent, eux aussi – avec le directeur de production et le chef de publicité –, dans la catégorie des « situations administratives ». Cette catégorisation est toutefois à relativiser, car dans un spécimen de devis proposé en exemple dans le cours, ils sont tous indiqués comme relevant du « personnel technique ».

Cette formation propose aux futures script-girls des « cours d'organisation du bureau moderne, cours de classement, cours de technique cinématographique générale, cours de dactylographie, cours de sténographie (méthode et vitesse) »². Elle est censée leur apprendre à être organisé(e)s et rapides dans leurs prises de notes. Les élèves sont aussi censé(e)s approcher la technique cinématographique, afin de comprendre la fabrication d'un film, mais aussi pour se faire comprendre de ses pairs. Pour devenir script-girl, il faut donc une formation cinématographique et une formation aux métiers du secrétariat et de l'écriture.

On apprend aussi que la script-girl partage la responsabilité du contrôle des raccords avec le régisseur. Toutefois, la prise en note des raccords et même la prise en note de manière générale, reste à la charge de la script-girl. Selon Vladimir Zederbaum, c'est un « homme spécial (en anglais : "the clackman") » qui annonce le numéro de la scène et du son et qui actionne la claquette.

Si cette formation pour devenir script-girl existe en 1931, cela ne suffit pas à affirmer la naissance d'une profession de script-girl. On ne peut pas encore compter sur une définition « officielle » du métier. Il n'est pas encore totalement institutionnalisé et les script-girls semblent être surtout formées sur le terrain. En l'absence d'archives supplémentaires, nous pouvons juste noter que cette formation atteste d'une identification du métier, de sa progressive institutionnalisation et, peut-être, d'un désir de la part de jeunes femmes de travailler dans le cinéma, qui devient dans les années 1920-1930 une forme d'eldorado (si l'on en croit les revues de l'époque).

1 Vladimir Zederbaum, *op. cit.*

2 *Ibid.*, p. 11.

2. SYNDICAT, CONVENTIONS COLLECTIVES ET GÉNÉRIQUES : LA RECONNAISSANCE EN DEMI-TEINTE DE LA SCRIPT-GIRL

En juin 1933, est créé le Syndicat du Personnel Français de la Production Cinématographique. Il regroupe des régisseurs, accessoiristes, assistants-réalisateurs, administrateurs de production, maquilleurs, costumiers, habilleuses et des script-girls¹. Leur regroupement au sein d'une organisation syndicale marque une nouvelle étape dans la professionnalisation de la script-girl en France. La première convention collective du cinéma est signée en juin 1936, et entre cette date et décembre 1937, « pas moins de cinq conventions collectives voient le jour afin de régler les conditions de travail et de rémunération de l'ensemble des travailleurs des studios »². La présence de la script-girl dans les conventions collectives de 1937 participe également du processus d'institutionnalisation du métier³.

Dans ces conventions collectives, la script-girl est citée en annexe dans le tableau des salaires minima. Nous avons vu que le faible salaire de la script-girl témoigne du peu de valorisation à son égard. En 1938, d'après un article de la revue *Pour Vous*, cela ne change pas. La script-girl est troisième dans la liste des salaires, mais reste la collaboratrice la moins payée, avant l'habilleuse :

PERSONNEL TECHNIQUE

| | |
|---|--------|
| Premier assistant metteur en scène..... | 14.000 |
| Deuxième assistant metteur en scène..... | 8.000 |
| Script-girl ou secrétaire de plateau..... | 5.000 |
| Chef monteur..... | 6.000 |
| Assistant monteur..... | 8.000 |
| Décorateur..... | 40.000 |
| Assistant décorateur..... | 10.000 |
| Costumier..... | 10.000 |

1 Morgan Lefeuve, *De l'Avènement du parlant...*, *op. cit.*, p. 564.

2 Morgan Lefeuve, « Les travailleurs des studios... », *op. cit.*, p. 145.

3 Conventions collectives de travail de la production cinématographique, Conventions collectives de travail-cinéma (1936-1959), 15 novembre 1937, Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, 65 J 329.

| | |
|---|--------|
| Chef opérateur ou premier opérateur (lumière)..... | 60.000 |
| Second opérateur (cadrage)..... | 20.000 |
| Premier assistant opérateur (caméra)..... | 6.000 |
| Deuxième assistant opérateur (chargement bouts d'essai)..... | 6.000 |
| Photographe..... | 6.000 |
| Maquilleur-coiffeur..... | 15.000 |
| Habilleuse..... | 3.000 |

227.000 fr.¹

En 1939, dans l'article 11 du contrat collectif des techniciens et spécialistes de la production du film, une script-girl doit être rémunérée au moins 1 000 francs par semaine². La script-girl est toujours, dans ce contrat collectif de 1939, troisième dans la grille des salaires minima des emplois, juste après le metteur en scène et l'assistant du metteur en scène. Une script-girl gagne alors autant que l'assistant à la prise de vues, le chef sculpteur, le costumier, le maquilleur second, le monteur du dubbing et détecteur, et le monteur Truca. Si l'on s'appuie sur cette hiérarchie des salaires, le statut de la script-girl semble donc mieux reconnu à la fin des années 1930. Cette convention collective des techniciens et spécialistes de la production du film de 1939 contient une partie de « définitions d'Emplois »³ : si le réalisateur de films, l'assistant metteur en scène, les opérateurs de prises de vues (le chef opérateur, le second opérateur et l'office opérateur), l'assistant opérateur de prises de vues, l'assistant stagiaire, le photographe, le décorateur, l'assistant décorateur, l'assistant décorateur stagiaire, le chef sculpteur, le chef sculpteur décorateur, le régisseur général, le régisseur d'extérieurs, le monteur, le maquilleur et l'habilleuse, ont leur définition, la script-girl n'y est cependant pas définie.

Dans le contrat collectif de 1939, l'équipe minimum obligatoire « pour un film normal et d'un travail constant » devra compter une script-girl⁴ dont le nom de la spécialiste devra en effet « obligatoirement figurer au générique ainsi que sur les programmes de présentation du film »⁵. On distingue, sur les photographies de

1 « Un producteur dispose de : 4.000.000 fr. Voici comment il établit le budget de son film », *op. cit.*, pp. 8-9.

2 Syndicat Général des Travailleurs de l'Industrie du Film (1939), Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Germaine Dulac, DULAC297-B20, p. 14.

3 *Ibid.*, pp. 16-24.

4 *Ibid.*, p. 5.

5 *Ibid.*, p. 13.

tournage de *L'Atalante* de Jean Vigo en décembre 1933, un homme et une femme écrivant pendant la prise de vues [ill. 33]¹. Si aucune script-girl ou aucun script-boy n'est crédité au générique du film, on sait qu'un poste de « script » était pourtant occupé sur ce tournage par Jacqueline Morland et Fred Matter². En 1936, Abel Gance semble donc être l'un des premiers à reconnaître le rôle de script-girl. Jean Renoir crédite Françoise Gourdji au générique de *La Grande Illusion* en 1937³, ce qui semble aussi assez rare. En 1938, le journaliste Michel Duran écrit qu'« on nous embête, on nous barbe, on nous assomme avec ces génériques interminables. Plus ça va, et plus on nous les allonge [...] On y ajoute depuis peu le nom de la script-girl »⁴.

La reconnaissance du métier de script-girl, dans les années 1930, reste donc modeste. Le métier est (re)connu mais souffre d'une faible valorisation. Ceci s'explique, selon nous, en grande partie par son caractère genré et à la comparaison systématique aux métiers de secrétaire et dactylo dont l'identité est bien ancrée dans les mentalités. Sa place au sein du studio est perçue comme celle d'une collaboratrice avant tout au service des autres, qu'il s'agisse du metteur en scène, du producteur ou du monteur, pour ne citer que les principaux.

La visibilité et la reconnaissance de la script-girl se jouent d'une part dans la presse, où, si elle est rapidement reconnue comme une collaboratrice, son statut reste ambigu tout au long des années 1930. Son apparition au générique semble prendre du temps, même si l'on trouve le nom de Paule Boutaut en 1936. L'institutionnalisation du métier de script-girl, si elle débute dans les années 1930, ne semble alors pas véritablement à l'ordre du jour. L'organe de formation qu'est cette école par correspondance de Paris y participe, mais, seule, ne peut garantir l'émergence d'une réelle profession. La reconnaissance du métier de script-girl dans la convention collective de 1937 marque un pas dans son institutionnalisation. Il semble alors qu'avec cette simple nomination, la script-girl soit intégrée à l'industrie cinématographique et reconnue comme une collaboratrice autonome et systématique, en dépit de son faible salaire. Mais la convention collective de 1939, où la script-girl

1 Photographies de tournage dans les bonus du DVD *L'Atalante* de Jean Vigo (1934), DVD Gaumont, 2007.

2 *L'Atalante* de Jean Vigo (1934), dossier de presse, Cinémathèque suisse.

3 *La Grande Illusion* de Jean Renoir (1937), DVD Studio Canal, 2012.

4 Michel Duran, « On s'en fout ! », *Le Canard enchaîné*, reproduit dans *Les spectacles d'Alger*, n° 1129, 1938, p. 1.

n'est qu'un mot et un chiffre, sans définition à la hauteur de celles accordées aux autres collaborateurs, prend à revers cet élan de reconnaissance.

CONCLUSION

L'invention du métier de script-girl, en France, se joue à plusieurs niveaux. D'une part, la période de transition qu'est l'arrivée de l'enregistrement du son voit l'adoption du modèle états-unien du métier de « script girl » en France. Car ce basculement technique et esthétique qu'est le passage au cinéma « parlant » nécessite, pour une meilleure division des tâches, la prise en charge d'une mémoire de plateau au sein du studio. Cet espace, qui est alors en pleine reconstruction, permet l'affirmation du métier de script-girl en France. La persistance de l'emploi du terme « script-girl » traduit l'héritage états-unien du métier par la production française. D'autre part, le rôle de la script-girl est lié à l'évolution du rôle de la monteuse, métier alors en cours de professionnalisation. Cette hybridité participe peut-être du flou entourant le statut de la script-girl dans les années 1930. Si son rôle semble rapidement indispensable et par là même reconnu et intégré à la fabrique du film, le métissage de ses origines, la diversité de ses compétences et, peut-être avant tout, son caractère genré, ralentissent son institutionnalisation. Nous avons vu, toutefois, que la script-girl est bel et bien responsable de la conservation d'une mémoire de plateau.

En 1930, un(e) journaliste écrivait dans la revue *Comœdia* :

Mlle Charlotte Lefevre – dont ce sont là les débuts – remplit les fonctions de "script-girl". Le terme américain n'a pas sa correspondance en français : une script girl est à la fois une collaboratrice, une secrétaire, une assistante.¹

Lise Elina, journaliste à la revue *Pour Vous*, reprendra cette définition mot pour mot en 1936² qui est ainsi, selon moi, assez éclairante et permet de clore ce chapitre avec l'idée que le terme « script-girl » est peut-être adopté aussi en France pour sa capacité à regrouper plusieurs rôles qui ont en commun leur place au cœur du dispositif cinématographique et qui sont au service des collaborateurs. Un rôle existant depuis au moins les années 1910 a pu s'affirmer comme métier grâce à l'adoption d'un terme qui, par définition, est cinématographique. En revanche, c'est un héritage non-cinématographique et féminisé qui doit à ce nouveau métier ce

1 « Petites et grandes nouvelles », *Comœdia*, n°6385, 11 juillet 1930, p. 4.

2 Lise Elina, « Studios en plein air », *Pour Vous*, n°411, 1^{er} octobre 1936, p. 11.

caractère genré et, probablement, sa modeste reconnaissance. De la secrétaire de plateau à la script-girl, on reste face à un métier de l'écriture sous-valorisé et dont le statut, au regard de son absence dans la liste des définitions d'emplois de la convention collective de 1939, reste à définir.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Aux États-Unis comme en France, la conservation d'une mémoire de plateau est une préoccupation pour l'industrie du cinéma et ce, probablement, au moins dès les années 1910. Les États-Unis trouvent une solution en inventant un nouveau métier : la script-girl qui, dès la fin des années 1910, incarne alors cette mémoire de plateau.

Les origines du rôle de la script-girl, en France, remontent au moins à 1915, date à laquelle on trouve des traces de l'existence d'une mémoire de plateau et de sa mise par écrit. Un poste de secrétaire de mise en scène, en 1924, témoigne lui aussi des prémices d'une future « script-girl », les expressions « secrétariat de mise en scène », « dactylo du studio » ou « secrétaire de plateau » servant, toujours, dans les années 1930, de synonymes, traductions et définitions du mot « script-girl ». On trouve donc les origines de la script-girl dans des métiers féminisés comme ceux de secrétaire, comptable, sténodactylo mais aussi monteuse, ainsi que dans les métiers d'assistant et de régisseur. Ces postes ont pour point commun d'être au service du metteur en scène et/ou du producteur. La script-girl émerge du regroupement de plusieurs facettes de ces métiers pour répondre aux nouvelles méthodes de production et de tournage qui appellent à la mise en place systématique et rationalisée d'une mémoire « non-film » des vues tournées.

L'archéologie de la script-girl, c'est cette période où l'organisation d'une mémoire de plateau tend à prendre forme grâce à la création d'une aire de compétences, à savoir le contrôle et la prise en note des raccords, le calcul de la consommation de la pellicule et le suivi de l'évolution de la prise de vues dans le but de veiller au respect de la continuité du scénario. Une aire de compétences et de responsabilités se met en place autour de la conservation de cette mémoire de plateau, dont la responsabilité est alors partagée entre les collaborateurs. Le metteur en scène, l'opérateur, l'assistant, l'accessoiriste ou le régisseur peuvent ainsi être amenés à être en charge de cette mémoire « non-film » du film. Cette même période (1915-1930) est aussi marquée par l'influence d'Hollywood et le début d'un transfert technique et culturel vers la France.

Les premiers pas du métier de script-girl en France doivent à l'affirmation d'un nouveau système de production (avec une rationalisation de la production et une

division des tâches) inspiré des studios hollywoodiens et provoqué par l'arrivée de l'enregistrement du son et par les échanges franco-américains (eux-mêmes accélérés par le cinéma « parlant »). C'est dans ce contexte que la France adopte le terme « script-girl ». L'arrivée du son sur les plateaux de tournage demande à la fois une réorganisation de l'effectif et une prise en charge systématique d'une mémoire de plateau. On décèle, en ce début de décennie, un double mouvement. D'une part, le modèle hollywoodien du métier de script-girl arrive en France et des collaborateurs sont formés à ce poste. C'est le cas de Jeanne Witta-Montrobert, qui est alors traductrice à la Paramount à Paris. D'autre part, la mémoire de plateau peut être prise en charge par d'autres collaborateurs dont ce n'est pas le métier. En effet, son rôle n'est pas encore systématique et nous sommes encore dans une phase de transition durant laquelle, d'un côté, le métier de script-girl états-unien s'intègre à la production française et, d'un autre côté, un poste de future script-girl peut être occupé par des monteuses ou des chefs plateau, qui doivent alors parfois déléguer ce rôle à des assistants. C'est le cas des monteuses Marguerite Beaugé et Marguerite Houllé-Renoir. Ces derniers exemples témoignent de l'importance du rôle de la future script-girl dans l'étape du montage.

Les années 1930 sont celles de l'invention du métier de script-girl en France. Le passage de la « secrétaire de plateau » à la « script-girl » signifie l'adoption du rôle par le cinéma et son affirmation en tant que métier « de cinéma ». L'adoption est donc double : celle du modèle états-unien du métier, et celle des métiers du secrétariat et de l'écriture par le cinéma.

La « secrétaire » devient « script-girl » car son espace de travail est le plateau de tournage et qu'elle est au service de métiers du cinéma. Son statut est très particulier car elle est la collaboratrice de tous du fait qu'elle doit tout connaître du fonctionnement du tournage et de la production (son outil de base étant le scénario et l'étape du montage dépendant de son travail par exemple). La script-girl collabore de près avec le metteur en scène et le producteur, regroupant un certain nombre d'informations utiles à ses supérieurs. Collaboratrice privilégiée, mémoire « non-film » du plateau, elle est aussi la « petite main » du metteur en scène et l'« espionne » du producteur. Cette place participe de sa visibilité au sein du studio. Toutefois, ce statut ne lui permet pas une totale reconnaissance de son statut. L'institutionnalisation du métier de script-girl reste modeste dans les années 1930.

Car si la script-girl est connue, son statut semble ambigu. La script-girl est une « secrétaire de cinéma » et s'affirme comme telle et est reconnue par ses pairs : elle est nommée dans les conventions collectives de 1937, apparaît dans une formation dès 1931, aux génériques de films durant la décennie et dans des articles qui lui sont consacrés dans la presse et les ouvrages consacrés aux métiers du cinéma.

Si l'écriture est sa compétence principale, sa responsabilité est la continuité du film. La script-girl se distingue des métiers du secrétariat et de l'écriture par son savoir cinématographique et sa place au cœur du studio. Son travail apporte un point de vue esthétique à l'équipe de mise en scène et de montage, et joue un rôle administratif pour la production : le métier de script-girl est au service du film et de sa fabrication.

Les fonctions du métier de script-girl définies par la convention collective de 1950 sont le calcul de la consommation de pellicule pendant le tournage, le contrôle du respect de la continuité du scénario et l'écriture de rapports pour chaque journée de tournage¹, ce qu'indiquent aussi les archives de tournage des années 1930 comme les articles de presse qui vulgarisent le métier. Dès les années 1930, ces tâches sont donc déjà sous sa responsabilité. Si le dispositif de mémoire de plateau des années 1910 et 1920 semble alors s'affirmer comme un métier, la professionnalisation de la script-girl reste encore modeste. L'importance de son rôle est reconnue, mais il est fort à parier que son caractère genré et son héritage non-cinématographique ne jouent pas en faveur de son image. Elle est reconnue comme une femme qui écrit pendant la prise de vues et souffre d'ailleurs, définitivement, de son caractère genré (son faible salaire en témoigne). C'est la femme derrière le poste qui peine à être reconnue. Le présent travail est donc loin d'avoir épuisé l'intérêt entourant le métier de script-girl et son histoire. Il a mis au jour de nouvelles pistes, ainsi devons-nous présenter les principaux axes de recherche qui nous sembleraient désormais intéressants à appréhender.

J'espère avoir contribué à l'histoire de ce métier même de manière incomplète, et, modestement, à l'histoire des femmes. L'une des pistes les plus stimulantes qui s'offrent à nous serait d'élargir l'étude à l'histoire du genre dans l'histoire des métiers cinématographiques. Une étude comparative de l'histoire de la

¹ Conventions collectives de travail de la production cinématographique, Conventions collectives de travail-cinéma (1936-1959), 1950, Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, 65 J 329.

script-girl avec les métiers de monteuse, habilleuse, costumière, etc., pourrait être révélatrice. L'histoire de la script-girl pourrait aussi être menée selon une perspective genrée en comparant d'une part les différents lieux comme la France, les États-Unis ou d'autres pays, et d'autre part selon les époques. Notons par exemple qu'en 2016, le métier de script-girl est toujours genré. En effet, il est toujours en grande majorité exercé par des femmes et le terme « scripte » est souvent employé *naturellement* au féminin. Il a par exemple fallu attendre 2014 pour qu'un homme soit admis au département « scripte » de la Fémis¹. Faute de chiffres officiels, prenons pour exemple ceux de l'association Les Scriptes Associés, créée en 2005, qui regroupe des scriptes pour qu'ils puissent échanger et être solidaires, qui promeut leur fonction, protège leurs qualités et conditions de travail. Sur les 83 scriptes de l'association répertoriés sur le site Internet de l'association, on compte seulement trois hommes².

Un travail d'approfondissement pourrait aussi consister en une analyse du rôle de la script-girl dans le choix des prises qui sont montées. La prise de notes est le matériau qui permet à la script-girl de mémoriser ce qui a été tourné. Passées aux mains des monteurs, ces notes permettent de choisir plus facilement et plus rapidement les plans à monter. Le travail de la script-girl est donc impliqué dans le choix de la « bonne prise ». On sait que la script-girl entoure certains métrages après leur enregistrement pour indiquer « les scènes choisies parmi les meilleures et qu'il faudra développer »³. Jeanne Witta-Montrobert indique par exemple « quelle est la meilleure version d'une scène dont on prend toujours plusieurs vues »⁴. Cette sélection est préparée en amont du montage, pendant le tournage. Si le premier avis donné pendant la prise de vues est *a priori* celui du metteur en scène, il l'est en collaboration avec les techniciens, et notamment la script-girl pour les questions de raccord par exemple. C'est bien pour améliorer le travail au montage qu'Abel Gance souhaite que Marguerite Beaugé prenne en charge sur le plateau de tournage la responsabilité de mémoriser les « bonnes » et les « mauvaises » prises. Les « scénarios de tournage » de *Napoléon Bonaparte* par exemple (Abel Gance, 1935) sont annotés d'appréciations telles « j'aime », « j'aime pas », rappelant la demande

1 Bilan du concours 2014 de la Fémis, < http://www.femis.fr/IMG/pdf/bilan_concours_2014_web-2.pdf >, consulté le 26 mai 2015.

2 Les scriptes associés, < lesscriptesassocies.org >, consulté le 8 février 2016.

3 P.c.c. Jacqueline Lenoir, « En marge d'un film... Les Cahiers d'une script-girl », *op. cit.*, p. 655.

4 Didy Gluntz, « Les petits métiers féminins au cinéma », *op. cit.*, p. 11.

de Gance à Beaugé – qui, sur ce tournage, est en charge de la synchronisation¹ – de prendre en note le choix des « bonnes prises »².

L'incontestable manque de ce travail est l'absence de dépouillement systématique d'un plus grand nombre de revues pour dresser, dans son entier, le visage de la script-girl des années 1930. Limitée à la France, cette enquête peut aussi donner lieu à un prolongement géographique, et notamment du côté des États-Unis, mais aussi de l'Allemagne et du Royaume-Uni, à travers la presse et les archives, pour une histoire comparée du métier. En 1930 à Londres, d'après un journaliste de la revue *Pour Vous*, le rôle d'une « continuity girl » est similaire à celui d'une script-girl par exemple³. Rappelons que l'Allemagne comme le Royaume-Uni échangent aussi avec Hollywood à cette même période et le transfert technique et culturel avec les États-Unis n'est pas réservé à la France, notamment grâce aux versions multiples. Henri Diamant-Berger⁴ et le journaliste A. Richard⁵ prétendent, par exemple, qu'aux États-Unis, le poste est occupé par un homme. Qu'en est-il réellement ?

Nous pouvons imaginer que dans le transfert du métier de script-girl en France, une escale a lieu en Allemagne ou au Royaume-Uni. Car les relations intra-européennes sont aussi fructueuses à cette période. Quand les premiers films sonores états-uniens arrivent en France, en 1929, les autres films étrangers visibles par le public français sont essentiellement allemands et britanniques et, pour la plupart, il s'agit de versions françaises tournées dans les studios berlinois et londoniens, mais aussi romains, selon le principe des versions multiples⁶. Il y a une « entraide internationale sur les plateaux européens pour tourner des films en plusieurs langues, avec des équipes venant de toute l'Europe »⁷. Si des cinéastes français rejoignent Hollywood, c'est aussi à Berlin ou à Londres qu'ils voyagent pour débiter rapidement leur carrière sonore⁸. Selon Arletty, Berlin est alors la

1 Éloïse Billois, *op. cit.*, p. 149.

2 Note d'Abel Gance à M. Ivanoff (producteur de *La Fin du Monde*), 13 décembre 1929, Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Abel Gance, GANCE 107-B42, citée dans Éloïse Billois, *op. cit.*, p. 83.

3 H. Pattinson-Knight, « Visite à Elstree, le petit Hollywood anglais », *Pour Vous*, n° 93, 28 août 1930, p. 7.

4 Henri Diamant-Berger, *op. cit.*, pp. 86-87.

5 A. Richard, « Les mille et un métiers du film parlant », *op. cit.*, p. 14.

6 Jean-François Cornu, *op. cit.*, p. 73.

7 Martin Barnier, « L'identité nationale des versions multiples. », *op. cit.*, p. 82.

8 Morgan Lefeuve, *De l'Avènement du parlant...*, *op. cit.*, pp. 93-94.

« capitale incontestée » du cinéma européen au début du parlant¹. L'Allemagne semble avoir adopté plus rapidement les méthodes américaines par exemple. Qu'en est-il d'une influence allemande ? La question reste ouverte. Il serait intéressant de comparer l'histoire du métier de script-girl en France avec son histoire dans d'autres pays comme l'Allemagne et la Grande-Bretagne, mais aussi la Belgique et la Suisse par exemple. On sait en effet que le futur metteur en scène belge Henri Storck a été « script-boy » au début des années 1930 sur des tournages de Jean Grémillon et de Jean Vigo². Le metteur en scène suisse August Kern emploie une script-girl en 1934 sur le tournage de *Die weissen Teufel*³. L'histoire européenne de la script-girl pourra faire l'objet d'une étude à part entière, car cette périodisation n'est pas propre à la France.

L'histoire de la script-girl en France se poursuit évidemment au-delà des années 1930. Une question persistante reste celle du terme employé pour désigner le métier, que ce soit d'un pays à un autre, ou d'une époque à l'autre. Qu'en est-il en France par exemple du passage définitif de la « script-girl » à la « scripte » ? L'emploi de ce terme « francisé » signifie-t-il une forme de reconnaissance ou de professionnalisation de la script-girl en France ? Si oui, à quelle période pouvons-nous estimer la généralisation ce changement ? Cette histoire prend-elle place dans le contexte d'après-guerre et la professionnalisation des métiers du cinéma qui se joue alors en France ? L'histoire de la script-girl se poursuit dans la deuxième moitié du XX^e siècle avec des mémoires, des sources orales et aussi des représentations y compris dans des films de fiction. En effet le caractère genré de la script-girl, mais aussi son image de manière globale, pourraient être étudiés pour le cas français, par exemple, à travers ses représentations dans les films de fiction, comme dans *La fête à Henriette* de Julien Duvivier (1952), *Un homme et une femme* de Claude Lelouch (1966) ou *La Nuit américaine* de François Truffaut (1973).

1 Arletty en août 1988, dans Christian Gilles, *Le Cinéma des années trente par ceux qui l'ont fait, Tome II, L'Avant-Guerre : 1935-1939, op. cit.*, p. 21.

2 Zoé Zurstrassen, « L'évolution du métier de scripte », La Cinémathèque Française, Les conférences du Conservatoire des techniques cinématographiques, 8 février 2013, 137 minutes, < http://www.canalu.tv/video/cinematheque_francaise/l_evolution_du_metier_de_scripte_conference_de_sylvette_baudrot_et_zoe_zurstrassen.14105 >, consulté le 19 octobre 2014.

3 Budget, *Die weissen Teufel* de August Kern (1934), Cinémathèque suisse, Fonds August Kern, 62/4.

ANNEXES

SOURCES

BIBLIOGRAPHIE

TABLE DES ILLUSTRATIONS

A. Archives

1. Cinémathèque suisse

Fonds August Kern

CSL.21 Correspondance, articles de presse, documentation
diverse

Dossiers de presse

CHAPLIN Charlie : *Le Cirque* (1928), *Les Lumières de la Ville* (1931)

COCTEAU Jean : *Le sang d'un poète* (1930)

EPSTEIN Jean : Dossier biographique, *La Chute de la maison Usher* (1928),
Finis Terrae (1929)

HAWKS Howard : Dossier biographique, *Une fille dans chaque port* (1928),
La Patrouille de l'Aube (1930)

MURNAU Friedrich Wilhelm : Dossier biographique, *L'Intruse* (1930), *Tabou* (1931)

TOURNEUR Maurice : Dossier biographique

VIGO Jean : *L'Atalante* (1934)

2. Bibliothèque nationale de France (BnF) – département Arts du spectacle

Fonds Abel Gance

4-COL-36-150 Marguerite Beaugé

4-COL-36-551 *J'accuse* (1919)

4-COL-36-553 *Au secours* (1923)

4-COL-36-554-13 *Napoléon* (1927)

4-COL-36-555 *Autour de Napoléon* (1928)

4-COL-36-556 *Marine* (1928)

| | |
|------------------------|--|
| 4-COL-36-558 | <i>La fin du monde</i> (1930) |
| 4-COL-36-559 | <i>Mater Dolorosa</i> (1932) |
| 4-COL-36-560-1 | <i>Le maître de forges</i> (1933) |
| 4-COL-36-560-2 | <i>Le maître de forges</i> (1933) |
| 4-COL-36-561 | <i>Napoléon Bonaparte</i> (1935) |
| 4-COL-36-562 | <i>Le roman d'un jeune homme pauvre</i> (1935) |
| 4-COL-36-563 | <i>Jérôme Perreau et Lucrece Borgia</i> (1935) |
| 4-COL-36-564 | <i>Un grand amour de Beethoven</i> (1936) |
| 4-COL-36-942 | <i>Napoléon</i> (1927) |
| 4-COL-36-945-1 à 945-8 | <i>Napoléon Bonaparte</i> (1935) |

3. Cinémathèque française

Fonds Société des Films Albatros

| | |
|-----------------|---|
| ALBATROS312-B27 | <i>Les Nouveaux messieurs</i> de Jacques Feyder (1928) |
| ALBATROS347-B30 | <i>La Proie du vent</i> de René Clair (1926) |
| ALBATROS407-B34 | <i>La Tour</i> de René Clair (1928) |
| ALBATROS425-B34 | <i>Un chapeau de paille d'Italie</i> de René Clair (1927) |

Fonds Pierre Caron

| | |
|-----------|---|
| CARON4-B1 | <i>L'Homme qui vendit son âme au diable</i> de Pierre Caron(1920) |
|-----------|---|

Collection Jaune

| | |
|-------------|--|
| CJ0011-B1 | <i>À nous la liberté</i> de René Clair (1931) |
| CJ0557-B71 | <i>La Faute d'orthographe</i> de Jacques Feyder (1919) |
| CJ0645-B87 | <i>Le Grand jeu</i> de Jacques Feyder (1933) |
| CJ1063-B143 | <i>Les Nouveaux messieurs</i> de Jacques Feyder (1928) |
| CJ1397-B182 | <i>Sous les toits de Paris</i> de René Clair (1930) |

Archives de la Commission de Recherches Historiques

CRH23-B1 Réunion du 7 mai 1945 « Le cinéma muet et début du parlant en France » avec Henri Langlois, Jean-George Auriol, Ève Francis, Alphonse Gibory, Jacques Manuel et Robert Boudrioz.

Fonds Louis Delluc

DELLUC73-B5 *La Femme de nulle part* de Louis Delluc (1921)
DELLUC79-B11 *La Fête espagnole* de Germaine Dulac (1919)
DELLUC82-B5 *Fièvre* de Louis Delluc (1921)
DELLUC86-B11 *Fumée noire* de Louis Delluc et René Coiffard (1919)
DELLUC87-B5 *L'inondation* de Louis Delluc (1923)
DELLUC107-B6 *Paris* de Louis Delluc (1919-1920)

Fonds Germaine Dulac

DULAC15-B2 *Antoinette Sabrier* de Germaine Dulac (1926)
DULAC17-B2 *Arabesques* de Germaine Dulac (1928)
DULAC18-B2 *Arabesques* de Germaine Dulac (1928)
DULAC52-B5 *La Folie des vaillants* de Germaine Dulac (1926)
DULAC53-B5 *Géo le mystérieux ou La vraie richesse* de Germaine Dulac (1916)
DULAC56-B6 *Gossette* de Germaine Dulac (1923)
DULAC77-B9 *Les soeurs ennemies* de Germaine Dulac (1915)
DULAC93-B10 *Ceux qui ne s'en font pas* de Germaine Dulac (s.d.)
DULAC124-B11 *La Fée du logis* de Germaine Dulac (1931)
DULAC295-B19 Syndicat des Techniciens de la Production Cinématographique (1938-1942)
DULAC296-B20 Syndicat général des Artisans du Film (1937)
DULAC297-B20 Syndicat Général des Travailleurs de l'Industrie du Film (1939)

DULAC298-B20 Syndicat Général du Cinéma

Fonds Yvette et Henri Etiévant

ETIEVANT3-B1 *Crépuscule d'épouvante* de Henri Etiévant (1921)

Fonds Pierre Gaut

GAUT11-B1 *Toni* de Jean Renoir (1934)

GAUT12-B1 *Toni* de Jean Renoir (1934)

Fonds Lazare Meerson

MEERSON13-B2 *Les Nouveaux messieurs* de Jacques Feyder (1928)

Fonds Jean Renoir

RENOIR23-B7 *Nana* de Jean Renoir (1925)

4. Archives départementales de la Seine-Saint-Denis (Bobigny)

Fonds de la Fédération nationale du spectacle (FNS) 1900-1988 65 J

65 J 329 Conventions collectives de travail-cinéma (1936-1959)

65 J 332 Projets de conventions collectives (s.d.)

Conventions collectives nationales du spectacle
(1937-1971)

Commentaires sur la réglementation du travail (1965)

Rapports concernant les procédures de négociations
salariales (s.d.)

5. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

- Dossiers de production : dossiers administratifs et juridiques, bordereaux, correspondances

| | |
|-----------------|---|
| HIST-F-00000310 | Comptabilité - 10 (1929-1935) |
| HIST-F-00000314 | Secrétariat général – 3 (1931-1933) |
| HIST-F-00000350 | <i>Le Vitrail</i> (1929) |
| HIST-F-00000351 | <i>Chiqué</i> et <i>La Leçon de musique</i> de Pierre Colombier (1930) |
| HIST-F-00000352 | <i>Orchestre argentin</i> de Pierre Colombier (1930) |
| HIST-F-00000353 | <i>Radieux concert (Je t'adore, mais pourquoi)</i> de Pierre Colombier (1930) |
| HIST-F-00000354 | <i>Mon gosse de père</i> de Jean de Limur (1930) |
| HIST-F-00000355 | <i>L'Affaire des Folies Montmartre (Accusée, levez-vous)</i> de Maurice Tourneur (1930) |
| HIST-F-00000356 | <i>Maison de danse(s)</i> de Maurice Tourneur (1930) |
| HIST-F-00000357 | <i>L'Arlésienne</i> de Jacques de Baroncelli (1930) |
| HIST-F-00000358 | <i>Le Rêve</i> de Jacques de Baroncelli (1930-1931) |
| HIST-F-00000359 | <i>Le Roi des resquilleurs</i> de Pierre Colombier (1930) |
| HIST-F-00000360 | <i>La Petite Lise</i> de Jean Grémillon (1930) |
| HIST-F-00000361 | <i>La Chute dans le bonheur (Chacun sa chance)</i> de Hans Steinhoff (1930-1931) |
| HIST-F-00000362 | <i>La Maison jaune de Rio</i> de Karl Grüne (1930-1931) |
| HIST-F-00000364 | correspondance entre Pathé-Cinéma et Fabiano et Moreau, correspondance (1933) |

- Une correspondance entre Abel Gance et Charles Pathé

| | |
|----------------|--|
| Correspondance | Correspondance entre Charles Pathé et Abel Gance (1918-1921), 2 boîtes |
|----------------|--|

B. Sources imprimées

1. Les périodiques

a. Presse états-unienne

La presse américaine a été consultée sur le site internet Media History Digital Library (à l'adresse url < <http://mediahistoryproject.org/> >) au moyen de recherches plein texte avec les termes « continuity », « continuity clerk », « continuity girl », « continuity script », « continuity supervisor », « continuity writer », « script assistant », « script boy », « script clerk », « script girl », « script secretary », « script supervisor » et « secretary ».

b. Presse française

- Revue de cinéma dépouillée intégralement

Ciné-Miroir [1922-1953] : dépouillement sur version papier de janvier 1927 (n°113) à décembre 1934 (n°508)

- Revues de cinéma consultées au moyen d'une recherche plein texte

Cinéa-Ciné pour tous réunis [1923-1932] (revue partiellement numérisée sur Gallica à l'adresse url < <http://gallica.bnf.fr/> >) : consultation au moyen d'une recherche plein texte avec les termes « continuité », « continuity », « dactylo », « raccord », « script », « secrétaire » et « sténographe » du 12 janvier 1923 (n°83 de *Cinéa*) au 15 décembre 1924 (n°27 de *Cinéa-Ciné pour tous*), du 1^{er} janvier 1926 (n°52) au 15 décembre 1927 (n°99), du 1^{er} janvier 1929 (n°124) à décembre 1931 (n°20) et de février (n°22) à avril 1932 (n°24)

Cinémagazine [1921-1935] (revue numérisée sur Cinéressources à l'adresse url < <http://www.cineressources.net> >) : consultation au moyen d'une recherche plein texte avec les termes « continuité », « continuity », « raccord », « script » et

« secrétaire » de janvier 1927 à mai 1935

Pour Vous – L’Intran, l’hebdomadaire du cinéma [1928-1940] (revue numérisée sur la bibliothèque numérique de la Cinémathèque de Toulouse à l’adresse url < <http://www.lacinemathequedetoulouse.com/> >) : consultation au moyen d’une recherche plein texte avec les termes « continuité », « continuity », « dactylo », « raccord », « script », « script boy », « script girl », « secrétaire de plateau » et « sténographe » de novembre 1928 (n°1) à juin 1940 (n°603)

- Articles ou revues isolés trouvés au fil des recherches

La presse française a été aussi consultée sur Gallica au moyen d’une recherche plein texte avec le terme « script-girl » concernant les revues *Ce soir* [1937-1953], *Chantecler revue* [s.d.], *Ciné France* [1936-1938], *Comœdia* [1907-1944], *L’Aéro* [depuis 1904], *La Croix* [1880-1968], *La Revue de l’écran* [1928-1944], *La Voix du combattant* [1919-1976], *Le Figaro* [depuis 1954], *Le Journal* [1892-1944], *Le Matin* [1884-1944], *Le Monde illustré* [1957-1938], *Le Petit Parisien* [1876-1944], *Le Populaire* [1916-1970], *Le Temps* [1861-1942], *L’Homme libre* [1913-1957], *L’Humanité* [depuis 1904], *Marianne* [1932-1940], *Midinette* [s.d.], *Paris-soir* (1923-1944), *Ric et Rac* [1929-1944].

Cinéma Architecture : novembre 1931 (n°1)

Cinématographe [1973-1987] : mai 1979 (n°47)

Cinémonde [1928-1971] : 1^{er} janvier 1932 (n°180), 26 avril 1934 (n°288), 3 mai 1934 (n°289), 17 mai 1934 (n°291), 2 août 1934 (n°302), 27 juin 1935 (n°349), 22 août 1935 (n°357), 5 novembre 1936 (n°420)

La Cinématographie Française [1936-1939] : 21 décembre 1929 (n°581), 31 mai 1930 (n°604), 7 juin 1930 (n°605), 22 novembre 1930 (n°629), 10 janvier 1931 (n°636), 17 janvier 1931 (n°637), 7 février 1931 (n°640), 14 février 1931 (n°641), 28 février au 14 mars 1931 (n°643 au n°645), 28 mars 1931 (n°647), 11 avril 1931

(n°649), 25 avril 1931 au 20 juin 1931 (n°651 au n°659)

L'action cinématographique : 25 février 1937 (n°23)

L'Écran Français [1943-1952] : décembre 1946 (n°77 au n°79), 1947 (n°80 au n°94), 23 septembre 1947 (n°117), 3 février 1948 (n°136), 7 juin 1949 (n°206), 24 avril 1950 (n°251), mai/juin 1951 (n°308)

Le Reporter du studio : 27 novembre 1937, 4 décembre 1937, 11 décembre 1937

2. Recueil factice d'articles

Collection Auguste Rondel (Bnf)

8-RK-817 Recueil factice d'articles de presse sur les techniciens
de cinéma (1921-1943)

3. Écrits antérieurs et contemporains

- Écrits consacrés au cinématographe

COISSAC G.-Michel, *Les Couloirs du cinéma*, Paris, Les Éditions Pittoresques, 1929.
NAUMBURG Nancy (dir.), *Silence ! On tourne, Comment nous faisons les films par vingt artistes et techniciens de Hollywood*, préface et traduction de J.-George Auriol, Paris, Payot, 1938.

- Anthologies et recueils de textes

DULAC Germaine, *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, Paris, Éditions Paris Expérimental, coll. « Classiques de l'Avant-Garde », 1994.

DELLUC Louis, *Louis Delluc et le cinéma français*, édition établie par Pierre Lherminier, Paris, Ramsay, coll. « Ramsay Poche Cinéma », 2008.

FONDANE Benjamin, *Écrits pour le cinéma : le muet et le parlant*, textes réunis et

- présentés par Michel Carassou, Lagrasse, coll. « Verdier Poche Cinéma », 2007.
- GANCE Abel, *Prisme, Carnets d'un cinéaste*, Bucarest, EST-Samuel Taster Éditeur, 2010.
- GANCE Abel, *Un soleil dans chaque image*, Paris, CNRS Éditions/Cinémathèque Française, 2002.
- LAPIERRE Marcel, *Anthologie du cinéma, Rétrospective par les textes de l'art muet qui devient parlant*, Paris, La Nouvelle Édition, 1946.
- RENOIR Jean, *Écrits (1926-1971)*, édition établie par Claude Gauteur, Paris, Ramsay, coll. « Ramsay Poche Cinéma », 2006 [1974].

4. Mémoires et témoignages publiés après la période consacrée

- AUTANT-LARA Claude, *Hollywood Cake-Walk (1930-1932)*, Paris, Éditions Henri Veyrier, 1985.
- COLPI Henri et HUREAU Nathalie, *Lettres à un jeune monteur*, Paris, Séguier, 2006 [1996].
- DIAMANT-BERGER Henri, *Il était une fois le cinéma*, Paris, Éditions Jean-Claude Simoën, coll. « L'illusion d'optique », 1977.
- GILLES Christian, *Le cinéma des années trente par ceux qui l'ont fait, Tome I, Les débuts du Parlant (1929-1934)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2000.
- GILLES Christian, *Le cinéma des années trente par ceux qui l'ont fait, Tome II, L'Avant-Guerre (1935-1939)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2000.
- RENOIR Jean, *Ma vie et mes films*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Contre-Champs », 1987 [1974].
- TRUFFAUT François, *Hitchcock/Truffaut* (entretiens avec Alfred Hitchcock), Paris, Gallimard, 1993 [1966].
- WITTA-MONTOBERT Jeanne, *La lanterne magique : mémoires d'une script*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Le temps Éclaté », 1980.

C. Sources audiovisuelles et iconographiques

1. Bibliothèque nationale de France (BnF) – département Arts du spectacle

Fonds Abel Gance

| | |
|-----------------|--|
| 4-ICO CIN-1981 | <i>La fin du monde</i> (1930) |
| 4-ICO CIN-2295 | <i>Un grand amour de Beethoven</i> (1936) |
| 4-ICO CIN-2834 | <i>Jérôme Perreau et Lucrece Borgia</i> (1935) |
| 4-ICO CIN-3267 | <i>Jérôme Perreau et Lucrece Borgia</i> (1935) |
| 4-ICO CIN-3856 | <i>Napoléon</i> (1927) |
| 4-ICO CIN-4412 | <i>Poliche</i> (1934) |
| 4-ICO CIN-4801 | <i>Le roman d'un jeune homme pauvre</i> (1935) |
| 4-ICO CIN-4842 | <i>La roue</i> (1923) |
| 4-ICO CIN-6242 | <i>Mater Dolorosa</i> (1932) |
| 4-ICO CIN-6471 | <i>La dame aux camélias</i> (1934) |
| FOL-ICO CIN-194 | <i>Mater Dolorosa</i> (1932) |
| FOL-ICO CIN-266 | <i>La roue</i> (1923) |

2. Cinémathèque française

- Photographies de plateau

| | |
|-----------|---|
| PO0008284 | <i>Mistigri</i> d'Harry Lachman (États-Unis, 1931) |
| PO0009230 | <i>Le Lord Ouvrier</i> d'Henri Diamant-Berger (France, 1915) |
| PO0018502 | <i>L'Epervier</i> de Robert Boudrioz (France, 1924-1925) |
| PO0025093 | <i>La Bataille</i> de Edouard Emile Violet (France, 1923) |

- Photographies de tournage

| | |
|-----------|---|
| PO0003120 | <i>La Fin du monde</i> d'Abel Gance (France, 1930-1931) |
| PO0008163 | <i>Le Vertige</i> de Marcel L'Herbier (France, 1926) |

PO0008285 *Mistigri* de Harry Lachman (États-Unis, 1931)
PO0026212 *Nana* de Jean Renoir (France, 1925-1926)

3. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

- Photographie de décor

PHO-F-1576 *L'Aventurier* de Marcel L'Herbier (1935)

- Photographies de plateau

PHO-F-3181 *La Roue* d'Abel Gance (1922)
PHO-F-3182 *La Roue* d'Abel Gance (1922)
PHO-F-3183 *La Roue* d'Abel Gance (1922)
PHO-F-3184 *La Roue* d'Abel Gance (1922)
PHO-F-3185 *La Roue* d'Abel Gance (1922)
PHO-F-3186 *La Roue* d'Abel Gance (1922)
PHO-P-00003197 *La Roue* d'Abel Gance (1922)
PHO-P-00003311 *La Roue* d'Abel Gance (1922)
PHO-P-00004078 *Napoléon* d'Abel Gance (1927)
PHO-F-1573 *L'Aventurier* de Marcel L'Herbier (1935)
PHO-F-1574 *L'Aventurier* de Marcel L'Herbier (1935)
PHO-F-1575 *L'Aventurier* de Marcel L'Herbier (1935)
PHO-F-1578 *L'Aventurier* de Marcel L'Herbier (1935)
PHO-F-1579 *L'Aventurier* de Marcel L'Herbier (1935)
PHO-F-1580 *L'Aventurier* de Marcel L'Herbier (1935)
PHO-F-1581 *L'Aventurier* de Marcel L'Herbier (1935)
PHO-F-1820 *La Cinquième empreinte* d'Anton Karl (1934)
PHO-F-1821 *La Cinquième empreinte* d'Anton Karl (1934)

- Photographies de tournage

PHO-P-00002927 *La Roue* d'Abel Gance (1922)

| | |
|----------------|---|
| PHO-P-00002928 | <i>La Roue</i> d'Abel Gance (1922) |
| PHO-F-1577 | <i>L'Aventurier</i> de Marcel L'Herbier (1935) |
| PHO-F-1822 | <i>La Cinquième empreinte</i> d'Anton Karl (1934) |
| PHO-P-607 | <i>Cagliostro</i> de Richard Oswald (1929) |

4. Institut national de l'audiovisuel

INA Atlantique (Rennes)

« Françoise Giroud », France Inter, *Radioscopie*, 21 septembre 1970.

« Cinéma mensonge cinéma vérité », Antenne 2, *Apostrophes*, 20 mars 1981.

« À Montreuil un studio de cinéma : Albatros ou l'école russe », France Culture, *Les îles de France*, 4 décembre 1995.

ina.fr

Le site internet de l'INA a été consulté au moyen d'une recherche avec les termes « scripte », « script-girl » et « script-boy » le 5 novembre 2015.

« Louis Daquin et les acteurs du film à propos de "Le voyageur de la Toussaint" », ORTF, *Au cinéma ce soir*, 4 février 1971, < <http://www.ina.fr/video/I05007955/louis-daquin-et-les-acteurs-du-film-a-propos-de-le-voyageur-de-la-toussaint-video.html> >

« 1936 : les 20 ans de Françoise Giroud », Antenne 2, *On n'a pas tous les jours 20 ans*, 19 août 1981, < <http://www.ina.fr/video/CPB81053086/1936-les-20-ans-de-francoise-giroud-video.html> >

« Scripte sur La Grande Illusion de Jean Renoir », Antenne 2, *Cinéma Cinémas*, 20 mai 1986, < <http://www.ina.fr/video/CPB86010065/scripte-sur-la-grande-illusion-de-jean-renoir-video.html> >

« Passion de jeunesse : qu'avez vous fait de vos vingt ans? », France 3 et Pathé Télévision, 11 février 1994, < <http://www.ina.fr/video/CPC94001477/1936->

francoise-giroud-video.html >

« La Traversée du miroir », France 5, 20 mars 2011,
< <http://www.ina.fr/video/4424644001/francis-perrin-et-grand-corps-malade-video.html> >

5. Documentaires

Autour de La Fin du monde d'Eugène DESLAW (1930), version présente sur le DVD fourni avec la revue « Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945 », *1895 revue d'histoire du cinéma*, n°65, hiver 2011.

40 ans de cinéma de Louis S. LICOT (1935), version présente sur le DVD fourni avec la revue « Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945 », *1895 revue d'histoire du cinéma*, n°65, hiver 2011.

6. Génériques de films

Échantillonnage aléatoire de films classés par ordre chronologique (les films datés de la même année sont classés par ordre alphabétique).

- États-Unis

Années 1910

Naissance d'une Nation (David W. Griffith, 1915) ; DVD Lobster (2006)

Intolérance (David W. Griffith, 1916) ; DVD Aventi (2007)

Années 1920

Les Dix Commandements (Cecil B. DeMille, 1923) ; DVD Paramount (2006)

Post No Bills (Ralph Cedar, 1923) ; DVD Lobster (2008)

The Pest (Jess Robins, 1923) ; DVD Lobster (2008)

The Jazz Singer (Alan Crosland, 1927) ; DVD Warner (2008)

Années 1930

- Makin' 'Em Move* (John Foster, 1931) ; DVD Lobster (2008)
Freaks (Tod Browning, 1932) ; DVD Warner (2005)
King Kong (Cooper et Schoedsack, 1933) ; DVD Éditions Montparnasse (2007)
Balloonland (Ub Iwerks, 1935) ; DVD Lobster (2008)
Le Magicien d'Oz (Victor Fleming, 1939) ; DVD Warner (2000)
Ninotchka (Lubitsch, 1939) ; DVD Warner (2005)
Vers sa destinée (John Ford, 1939) ; DVD GCTHV (2005)

Années 1940

- Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) ; DVD Éditions Montparnasse (2003)
Dr Jekyll et Mr Hyde (Victor Fleming, 1941) ; DVD Warner (2004)
To be or not to be (Lubitsch, 1942) ; DVD Édition FSF (2000)
Les enchaînés (Hitchcock, 1946) ; DVD Aventi (2007)
La Dame de Shanghai (Orson Welles, 1947) ; DVD Sony (2010)
Macbeth (Orson Welles, 1948) ; DVD Wild Side (2005)
Le Troisième homme (Carol Reed, 1949) ; diffusion sur Arte le 28 septembre 2015

Années 1950

- Fenêtre sur court* (Hitchcock, 1954) ; DVD Universal (2006)
La nuit du chasseur (Charles Laughton, 1955) ; DVD MGM (2008)
Sueurs froides (Hitchcock, 1958) ; DVD Universal (2009)
La Mort aux trousses (Hitchcock, 1959) ; DVD Warner (2000)

Années 1960

- Psychose* (Hitchcock, 1960) ; DVD Universal (2006)
Les Oiseaux (Hitchcock, 1963) ; DVD Universal (2006)

- France

| |
|-------------|
| Années 1920 |
|-------------|

El Dorado (Marcel L'Herbier, 1921) ; DVD Gaumont (2002)
Les Trois Mousquetaires (Henri Diamant Berger, 1921) ; DVD Roissy Films (2002)
Mauprat (Jean Epstein, 1926) ; DVD La Cinémathèque française (2014)
La Glace à trois faces (Jean Epstein, 1927) ; DVD La Cinémathèque française (2014)
La Chute de la Maison Usher (Jean Epstein, 1928) ; DVD La Cinémathèque française (2014)
L'Argent (Marcel L'Herbier, 1928) ; DVD Carlotta (2008)
Six et demi, onze (Jean Epstein, 1928) ; DVD La Cinémathèque française (2014)
Cagliostro (Richard Oswald, 1929) ; DVD Potemkine (2011)

| |
|-------------|
| Années 1930 |
|-------------|

À propos de Nice (Jean Vigo, 1930) ; DVD Gaumont (2007)
Grégor et ses Grégoriens (Roger Lion, 1930) ; DVD Lobster (2008)
Le sang d'un poète (Jean Cocteau, 1930) ; DVD Studio Canal (2003)
Prix de Beauté (Augusto Genina, 1930) ; DVD Carlotta (2004)
Sous les toits de Paris (René Clair, 1930) ; DVD L.C.J (2007)
À Nous la Liberté ! (René Clair, 1931) ; DVD L.C.J (2007)
La Natation Par Jean Taris (Jean Vigo, 1931) ; DVD Gaumont (2007)
Boudu Sauvé des eaux (Renoir, 1932) ; DVD René Château (2004)
Les Croix de Bois (Raymond Bernard, 1932) ; DVD ADAGP (2014)
Zéro de conduite (Jean Vigo, 1933) ; DVD Gaumont (2007)
L'Atalante (Jean Vigo, 1934) ; DVD Gaumont (2007)
Lucrece Borgia (Abel Gance, 1935) ; DVD Studio Canal (2014)
Toni (Jean Renoir, 1935) ; DVD Gaumont (2010)
Le Roman d'un Tricheur (Sacha Guitry, 1936) ; DVD Gaumont (2007)
Les Bas-fonds (Renoir, 1936) ; DVD René Chateau (2002)
Un grand amour de Beethoven (Abel Gance, 1936) ; DVD René Chateau (2002)

Drôle de drame (Marcel Carné, 1937) ; DVD Éditions Montparnasse (2000)
La Grande Illusion (Jean Renoir, 1937) ; DVD Studio Canal (2012)
La Bête humaine (Jean Renoir, 1938) ; DVD Studio Canal (2004)
Les Perles de la couronne (Sacha Guitry, 1938) ; DVD Gaumont (2007)
Quai des Brumes (Marcel Carné, 1938) ; DVD Studio Canal (2004)
La Règle du Jeu (Jean Renoir, 1939) ; DVD Éditions Montparnasse (1998)
Le Jour se lève (Marcel Carné, 1939) ; DVD Studio Canal (2004)

| |
|-------------|
| Années 1940 |
|-------------|

Remorques (Jean Grémillon, 1941) ; DVD Mk2 (2002)
La Féline (Jacques Tourneur, 1942) ; DVD Éditions Montparnasse (2003)
L'Homme Léopard (Jacques Tourneur, 1943) ; DVD Éditions Montparnasse (2003)
Vaudou (Jacques Tourneur, 1943) ; DVD Éditions Montparnasse (2003)
Les Enfants du paradis (Marcel Carné, 1945) ; DVD Pathé (2006)
La Belle et la Bête (Jean Cocteau, 1946) ; DVD Studio Canal (2002)

| |
|-------------|
| Années 1950 |
|-------------|

Le Fleuve (Renoir, 1951) ; DVD Beta (2007)
Les Diaboliques (Henri-George Clouzot, 1955) ; diffusion sur Arte le
13 septembre 2015
Ordet (Carl Theodor Dreyer, 1955) ; DVD Mk2 (2010)
Le Testament d'Orphée (Jean Cocteau, 1959) ; DVD Studio Canal (2003)
Pickpocket (Rober Bresson, 1959) ; DVD Mk2 (2005)

A. Dictionnaires et encyclopédies

ALBERA François et GILI Jean A. (dir.), « Dictionnaire du cinéma français des années vingt », *1895 revue d'histoire du cinéma*, n°33, juin 2001, version consultable sur internet à l'adresse url < <http://1895.revues.org/103#tocto1n1> >, consulté le 11 novembre 2015.

AUMONT Jacques et MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2011 [2008].

BAPTISTE Michel (dir.), *Dictionnaire mondial du cinéma*, Paris, Larousse, 2011.

BESSY Maurice et CHARDANS Jean-Louis, *Dictionnaire du cinéma et de la Télévision, Tome IV*, Paris, Jean-Jacques Pauvert Éditeur, 1965-1971.

LOURCELLES Jacques, *Dictionnaire du cinéma : les films*, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1992.

PESSIS Georges et PESSIS PASTERNAK Guitta, *Dictionnaire français-anglais/anglais-français, Cinéma-Audiovisuel-Multimédia-Internet*, Paris, Dixit, 2001.

PINEL Vincent, *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008.

PINEL Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Nathan Université », 1999.

ROY André, *Dictionnaire général du cinéma, Du cinématographe à internet*, Montréal, Fides, 2007.

B. Références méthodologiques et théoriques

1. Histoire : généralités et réflexions

FARGE Arlette, *Le Goût de l'archive*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1997 [1989].

FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2002 [1969].

FOUCAULT Michel, « Sur les façons d'écrire l'histoire » (entretien avec R. Bellour), *Les Lettres françaises*, n° 1187, 15-21 juin 1967, pp. 6-9, dans Daniel Defert, François Ewald et Jacques Lagrange (dir.), *Foucault, Dits et écrits I (1954-1975)*, Paris, Gallimard, 2001 [1994], pp. 613-628.

GOETSCHEL Pascale, JOST François et TSIKOUNAS Myriam (dir.), *Lire, voir, entendre. La réception des objets médiatiques*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Histoire contemporaine », 2010.

ORY Pascal, *L'Histoire Culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2011.

2. Sociologie du travail

DESCOLONGES Michèle, *Qu'est-ce qu'un métier ?*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1996.

DUBAR Claude et TRIPIER Pierre, *Sociologie des professions*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2003 [1998].

3. Sociologie de l'art

BECKER Howard S., *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, coll. « Art, Histoire, Société », 2010 [1982].

DARRÉ Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2000.

HEINICH Nathalie, *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2004.

4. Histoire du cinéma : généralités et réflexions

COMOLLI Jean-Louis, *Technique et idéologie (1971-1972)*, Lagrasse, Verdier, 2009.

GAUDREAU André, *Cinéma et attraction, Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

5. Écrire l'histoire du cinéma

BESSIÈRE Irène et GILI Jean A. (dir), *Histoire du cinéma. Problématique des sources*, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art/Maison des Sciences de l'Homme/Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2002.

FERRO Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Histoire », 1993 [1977].

LAGNY Michèle, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma et audiovisuel », 1992.

C. Histoire du travail des femmes en France

BATTAGLIOLA Françoise, *Histoire du travail des femmes*, Paris, La Découverte et Syros, coll. « Repères », 2000.

DEWERPE Alain, *Le Monde du Travail en France (1800-1950)*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 1989.

GARDEY Delphine, *La Dactylographe et l'expéditionnaire, Histoire des employés de bureau (1890-1930)*, Paris, Belin, coll. « Modernités », 2001.

RIPA Yannick, *Les femmes, actrices de l'Histoire, France (1789-1945)*, Paris, Armand Colin, coll. « Campus », 1999.

D. Histoire du cinéma

1. Histoire générale du cinéma

BARDÈCHE Maurice et BRASILLACH Robert, *Histoire du cinéma*, Paris, Denoël et Stelle, 1935.

FORD Charles et JEANNE René, *Histoire encyclopédique du cinéma, Tome I, Le cinéma français : 1895-1929*, Paris, R. Laffont, 1947.

FORD Charles et JEANNE René, *Histoire encyclopédique du cinéma, Tome II, Le cinéma muet (suite) : Europe (sauf France), Amérique (sauf U.S.A.), Afrique, Asie : 1895-1929*, Paris, S.E.D.E., 1953.

- FORD Charles et JEANNE René, *Histoire encyclopédique du cinéma, Tome IV, Le cinéma parlant (1929-1945, sauf U.S.A.)*, Paris, R. Laffont, S.E.D.E., 1958.
- SADOUL Georges, *Histoire générale du cinéma 5 : L'Art muet (1919-1929), Tome I, L'Après-Guerre*, Paris, Denoël, 1975 [1950].
- SADOUL Georges, *Histoire générale du cinéma 5 : L'Art muet (1919-1929), Tome II, Hollywood, La fin du muet*, Paris, Denoël, 1975 [1950].
- SALT Barry, *Film style and technology : history and analysis*, Londres, Starword, 2009 [1983].

2. Relations cinématographiques entre la France et les États-Unis

- BARNIER Martin, *Des films français made in Hollywood : les versions multiples (1929-1935)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 2008.
- BARNIER Martin et MOINE Raphaëlle (dir.), *France-Hollywood : échanges cinématographiques et identités nationales*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 2002.
- BENGHOZI Pierre-Jean et DELAGE Christian (dir.), *Une histoire économique du cinéma français (1895-1995) : regards croisés franco-américains*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 1997.
- VIVIANI Christian (dir.), *Hollywood, les connexions françaises*, Paris, Nouveau Monde Éditions, coll. « Cinéma & Cie », 2007.

3. Hollywood

- BORDWELL David, STAIGER Janet et THOMPSON Kristin, *The Classical Hollywood Cinema : Film Style & Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press, 1985.
- GOMERY Douglas, *Hollywood, L'âge d'or des studios*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1987.

4. Histoire de l'arrivée de l'enregistrement du son au cinéma

- BARNIER Martin, *En route vers le parlant, Histoire d'une évolution technologique*,

économique et esthétique du cinéma (1926-1934), Liège, Éditions du CEFAL, coll. « Travaux et thèses », 2002.

BELAYGUE Christian (dir.), *Le passage du muet au parlant, Panorama mondial de la production cinématographique (1925-1935)*, Rencontres cinématographiques du Festival d'Avignon, Cinémathèque de Toulouse/Éditions Milan, 1988.

CORNU Jean-François, *Le doublage et le sous-titrage, Histoire et esthétique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2014.

ICART Roger, *La Révolution du parlant, Vue par la presse française*, Institut Jean Vigo, coll. « Les Cahiers de la Cinémathèque », 1988.

MASSON Alain, *Image et la parole (l') : avènement du cinéma parlant*, Paris, La Différence, 1989.

MASSON Alain (dir.), « Du muet au parlant », *Positif*, n°520, juin 2004, pp. 76-102.

VEZYROGLOU Dimitri, *Le cinéma en France à la veille du parlant*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Cinéma & Audiovisuel », 2011.

5. Histoire des studios

DUTHEIL DE LA ROCHÈRE Anne-Elizabeth, *Les Studios de la Victorine (1919-1929)*, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma/Cinémathèque de Nice, 1998.

LEFEUVRE Morgan, *De l'Avènement du parlant à la Seconde Guerre mondiale : Histoire générale des studios de cinéma en France (1929-1939)*, thèse de doctorat en histoire du cinéma, sous la direction de Michel Marie, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2013.

6. Histoire des métiers du cinéma

BILLOIS Éloïse, *Marguerite Beaugé, parcours et statut d'une chef-monteuse dans l'histoire du cinéma français (1892-1977). Les difficultés d'un métier à exister (1907-1937)*, mémoire de master en études cinématographiques, sous la direction de Priska Morrissey et Laurent Le Forestier, Université Rennes 2-Haute-Bretagne, 2014.

LE FORESTIER Laurent et MORRISSEY Priska (dir.), « Histoire des métiers du cinéma en

France avant 1945 », *1895 revue d'histoire du cinéma*, n° 65, hiver 2011.

MORRISSEY Priska, *Naissance d'une profession, invention d'un art : l'opérateur de prise de vues cinématographiques de fiction en France (1895-1926)*, thèse de doctorat en Histoire de l'Art (études cinématographiques), sous la direction de Jean A. Gili, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2008.

PENFORNIS Evan, *Du Féminin pluriel au masculin singulier ou la professionnalisation du monteur en France (1927-1933)*, mémoire de master en études cinématographiques, sous la direction de Priska Morrissey, Université Rennes 2-Haute-Bretagne, 2015.

7. À propos de quelques personnalités du cinéma des années 1920 et 1930

BERTIN Célia, *Jean Renoir, cinéaste*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard : cinéma », 1994.

DARIA Sophie, *Abel Gance, hier et demain*, Paris-Genève, La Palatine, 1959.

8. À propos de quelques notions abordées dans le mémoire ou concernant la période étudiée

JUAN Myriam, « *Aurons-nous un jour des stars ?* », *une histoire culturelle du vedettariat cinématographique en France (1919-1940)*, thèse de doctorat en Histoire, sous la directions de Pascal Ory, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2014.

TYLSKI Alexandre, *Le générique de cinéma : histoire et fonctions d'un fragment hybride*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Amphi 7 Arts Visuels », 2008.

E. Le métier de script-girl

1. Généralités

BAUDROT Sylvette et ZURSTRASSEN Zoé, « L'évolution du métier de scripte », La Cinémathèque française, Les conférences du Conservatoire des techniques

cinématographiques, 8 février 2013, 137 minutes,
< http://www.canal-u.tv/video/cinematheque_francaise/l_evolution_du_metier_de_scripte_conference_de_sylvette_baudrot_et_zoe_zurstrassen.14105 >, consulté le 17 décembre 2015.

BENOÎT Lauren et DAIRE Joël, « La scripte, mémoire du film », La Cinémathèque française, 2 octobre 2015, 114 minutes,
< <http://www.cinematheque.fr/video/705.html> >, consulté le 21 novembre 2015.

FEUILLETTE Anaïs, *Le métier de scripte*, mémoire de sociologie (version abrégée et remaniée), consultable au format pdf sur le site internet de Les Scriptes Associées, à l'adresse url < [http://www.lesscriptesassocies.org/IMG/pdf/me_moire_le_m_tier_de_scripte.p df](http://www.lesscriptesassocies.org/IMG/pdf/me_moire_le_m_tier_de_scripte.pdf) >, 2004, 53 pages, consulté le 17 décembre 2015.

MARET Céline, *L'image de la scripte : de la réalité professionnelle aux films de fiction*, mémoire de maîtrise en arts, sous la direction de François Thomas, Université Rennes 2-Haute-Bretagne, 2000.

2. Méthodologie

BAUDROT Sylvette et SALVINI Isabel, *La Script-girl, cinéma et vidéo*, Paris, La Fémis, coll. « Colloques », 1989.

CLÉRIS Marie-Thérèse, *La Scripte*, Paris, IDHEC, coll. « Sciences et Techniques », 1975.

COSTE Catherine, *Scripte, pratique du métier en mono ou multi-caméras*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Cultures et techniques audiovisuelles », 2002.

MILLER Pat P., *Script supervising and film continuity*, Boston/Londres, Focal Press, 1986.

ZURSTRASSEN Zoé, *La scripte d'aujourd'hui*, Paris, Éditions Dujarric, 1989.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Le numéro de page indiqué est celui de la page précédent l'illustration.

1. Archives scénaristiques de *Les Sœurs ennemies* de Germaine Dulac (1915), Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Germaine Dulac, DULAC77-B9..... 34
2. Découpage souple de *La Faute d'orthographe* de Jacques Feyder (1919), Médiathèque de la Cinémathèque française, Collection Jaune, CJ557-B71. 41
3. Découpage souple de *La Fête espagnole* de Germaine Dulac (1919), Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Louis Delluc, DELLUC79-B11..... 41
4. Découpage technique de *Gossette* de Germaine Dulac (1923), Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Germaine Dulac, DULAC56-B6..... 42
5. Archives scénaristiques d'*Un chapeau de paille d'Italie* de René Clair (1927), Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Société des Films Albatros, ALBATROS425-B34..... 42
6. Archives scénaristiques de *Le Grand Jeu* de Jacques Feyder (1933), Médiathèque de la Cinémathèque française, Collection Jaune, CJ645-B87..... 42
7. Découpage technique de *La Folie des vaillants* de Germaine Dulac (1926), Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Germaine Dulac, DULAC52-B5..... 43
8. Notes de tournage de *La Folie des vaillants* de Germaine Dulac (1926), Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Germaine Dulac, DULAC52-B5..... 43
9. Découpage technique d'*Antoinette Sabrier* de Germaine Dulac (1926), Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Germaine Dulac, DULAC15-B2..... 44
10. P.c.c. Jacqueline Lenoir, « En marge d'un film... Les Cahiers d'une script-girl », *Cinémonde*, n° 357, 22 août 1935, p. 655..... 44
11. Trois photographies de tournage de *Nana* (Jean Renoir, 1925-1926), Iconothèque de la Cinémathèque française, PO0026212..... 46

12. Photographie de tournage de *Le Vertige* (Marcel L'Herbier, 1926), Iconothèque de la Cinémathèque française, PO0008163..... 47
13. Note de tournage d'*Arabesques* de Germaine Dulac (1928), Médiathèque de la Cinémathèque française, Fonds Germaine Dulac, DULAC18-B2..... 48
14. *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 53, 15 janvier 1926, p. 23..... 49
15. *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 55, 15 février 1926, p. 23..... 49
16. Continuity script de *The Raider's* (Jan Hunt, 1913), David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema, Film Style & Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press, 1985, pp. 112-113..... 57
17. Dorothy Quston Booth, « Personalities behind the screen », *Pictures and Picturegoer*, mai 1924, pp. 20-21..... 60
18. Didy Gluntz, « Les petits métiers féminins au cinéma », *L'Image*, n° 75, 18 août 1933, p. 10..... 83
19. Éloïse Billois, *Marguerite Beaugé, parcours et statut d'une chef-monteuse dans l'histoire du cinéma français (1892-1977). Les difficultés d'un métier à exister (1907-1937)*, mémoire de master en études cinématographiques, sous la direction de Priska Morrissey et Laurent Le Forestier, Université Rennes 2-Haute-Bretagne, 2014..... 88
20. Captures du film *Autour de la Fin du monde* d'Eugène Deslaw (1930), version présente sur le DVD fourni avec la revue « Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945 », *1895 revue d'histoire du cinéma*, n° 65, hiver 2011 [13'26 et 13'30]..... 88
21. Photographie de tournage de *La Fin du monde* (Abel Gance, 1930), Iconothèque de la Cinémathèque française, PO0003120..... 88
22. Marcel Sauvage, « Dans les décors des "Misérables" avec Raymond Bernard, André Lang et deux mille figurants », *Pour Vous*, n° 233, 4 mai 1933, p. 3. 100
23. Jacqueline Lenoir, « Parlons un peu des "gens du cinéma" », *Cinémonde*, n° 288, 26 avril 1934, p. 338..... 100
24. A. Richard, « Les mille et un métiers du film parlant », *Pour Vous*, n° 343, 13 juin 1935, p. 14..... 100
25. P.c.c. Jacqueline Lenoir, « En marge d'un film... Les Cahiers d'une script-girl », *Cinémonde*, n° 357, 22 août 1935, p. 655..... 100

26. Tamara Loundine, « Une journée au studio », *Pour Vous*, n° 472, 1^{er} décembre 1937, p. 37..... 100
27. Gisèle de Bieville, « Silence ! M. Lubitsch est sur le "set" », *Pour Vous*, n° 484, 23 février 1938, p. 8..... 100
28. « Vu, entendu, croqué : "Pour Vous" dans les studios », *Pour Vous*, n° 538, 8 mars 1939, p. 8..... 100
29. Dominique Dereure, « Satellites de stars, une machine vivante : la script-girl », *Le Populaire*, n° 5904, 17 avril 1939, p. 2..... 100
30. Marcel Blitstein, « Ces cinq jeunes femmes auraient pu devenir des vedettes... Elles ont préféré être script-girl » *Pour Vous* , n° 587, 14 février 1940, p. 7. 100
31. Claude Janhl, « Quand j'étais figurante », *Ciné-Miroir*, n° 438, 25 août 1933, p. 534..... 100
32. Photographie de tournage de *L'Aventurier* (Marcel L'Herbier, 1935), Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, 9 PHO. F..... 100
33. Captures d'écran des photographies de tournage de décembre 1933 dans les bonus (Documents, Galerie de photos) du DVD de *L'Atalante* (Jean Vigo, 1934), DVD Gaumont, 2007..... 122