

Le Scénario américain en 1904

Patrick Loughney

Volume 26, Number 2, Fall 1993

Le scénario de film

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/501044ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/501044ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Loughney, P. (1993). Le Scénario américain en 1904. *Études littéraires*, 26(2), 47–55. <https://doi.org/10.7202/501044ar>

Article abstract

As the general fund of knowledge about the earliest years of the motion picture industry increases, one of the most interesting debates to arise in recent years is over the question of when the use of scenarios and screenplays was introduced into film production process in America. In the past it generally has been assumed that the regular use of scripts/screen plays was introduced in the middle of 1910, well after the period when narrative films had become the dominant film product. Evidence has recently come to light which suggests that certain studios began working from screenplays by 1904.

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1993

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>



LE SCÉNARIO AMÉRICAIN EN 1904

Patrick Loughney

■ L'aspect le plus méconnu du cinéma, à ses débuts, est la nature du rapport entre le texte écrit et les films narratifs. Je fais allusion à la période s'échelonnant de 1893 (année de la première production commerciale aux États-Unis) jusque vers le milieu de 1907, année où D.W. Griffith commença sa carrière dans l'industrie.

J'estime que le rapport entre le texte imprimé et le film narratif date des débuts du cinéma. Je suis en outre persuadé que les premiers cinéastes apprirent très rapidement — dès le moment où la production de films narratifs dépassa celle des films d'actualités — qu'on ne pouvait faire des films narratifs de qualité (et en quantité) qu'en utilisant des plans écrits détaillés. Empruntant un terme employé au théâtre bien avant l'invention du cinéma, les premiers producteurs appelaient *scenario* ce plan écrit. Plus tard, vers 1908

sans doute, le terme *screenplay* fut adopté, parallèlement à un certain nombre d'autres appellations (*photoplay*, par exemple) qui lui firent concurrence pendant un certain temps.

Avant d'aborder le sujet des origines du scénario cinématographique, il serait utile de rappeler ce que nous savons des premiers genres cinématographiques ainsi que de leur évolution, au fur et à mesure que l'industrie s'est détournée des actualités pour se consacrer à des sujets dramatiques et comiques. À cet égard, la meilleure source de renseignements s'avère être les registres de dépôt légal des premiers films qu'on trouve à la Library of Congress et qui ont trait à l'histoire du cinéma aux États-Unis. Une partie de ce corpus important a donné accès, à des chercheurs et cinéastes contemporains, à près de trois mille films rares produits en Europe et aux États-Unis avant 1912¹. En plus de films restaurés, que

1 Une « copie sur papier » (ou « tirage sur papier ») d'un film est une image positive sur support papier tirée à partir d'un négatif. La collection de tirages sur papier de la Library of Congress est le fruit des efforts déployés par les premiers producteurs en vue de protéger leurs droits d'auteurs. Puisque les lois américaines en matière de droits d'auteur ne reconnurent qu'en 1912 l'existence artistique du cinéma, les premiers producteurs de cette époque imaginèrent la ruse suivante : ils faisaient inscrire leurs œuvres à titre de « photographies », en tirant des images positives sur papier à partir de négatifs originaux, un peu comme des images photographiques. Or ces dernières étaient reconnues depuis 1868 comme des œuvres pouvant faire l'objet de droits d'auteur. À la Library of Congress, la collection de copies sur papier fait partie de la Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division.

les spécialistes connaissent sous le nom de Library of Congress Paper Print Collection, on trouve dans cette collection les registres de dépôt légal contenant des informations visuelles et écrites détaillées sur plus de quinze mille films déposés jusqu'à la fin de 1915.

À l'époque où la bibliothèque reçut ces tirages, il s'agissait purement de documents à caractère juridique. Pour les chercheurs de notre époque, ces films constituent de véritables archives des débuts de l'histoire du cinéma américain. Ils sont l'équivalent d'un échantillonnage aléatoire et scientifique de l'ensemble des films commerciaux réalisés et distribués en Amérique du Nord pendant cette période. En analysant ce corpus, on en apprend beaucoup sur les genres cinématographiques ou les sujets de prédilection des films produits au cours des premières décennies de l'histoire du cinéma. De plus, ces registres nous montrent que la production varie d'année en année, les premiers producteurs tentant de s'adapter aux préférences d'un public qui, dès 1900, se désintéresse des films d'actualités². Plus de six mille films furent ainsi déposés entre 1893 et la fin de 1907. Si on se penche sur les grandes catégories ou genres auxquels on peut associer les films des principaux producteurs, on en apprend plus long sur l'époque où les comédies et drames narratifs prirent leur essor et où l'on fit un usage plus important des scénarios.

Au tout début, la quasi-totalité des films tournés était faite de bandes d'actualités. Des

70 films déposés en 1896 par les chefs de file américains, Edison et Biograph, 68 (soit 97 %) traitent de sujets qui en font des films d'actualités : faits divers, industries, parades militaires, films dits « de nouveautés », défilés, personnalités, voyages et sports. Les deux films n'appartenant pas à cette catégorie étaient des comédies. En 1897, Edison, Biograph et Lubin réunis déposèrent 199 films dont 187 (91 %) étaient des films d'actualités. Leurs seize autres productions étaient des comédies.

En 1898, la répartition est semblable : Edison, Biograph et Hollaman & Eaves (*Passion Play*) déposèrent 210 films dont 182 (86 %) étaient des bandes d'actualités. En 1899, des 101 titres déposés, 85 (84 %) étaient des films d'actualités, les autres étant des comédies. En 1900, la répartition des titres amorce un changement plus rapide : 80 titres sont inscrits par Edison, Biograph et Lubin, mais seulement 57 de ces films (71 %) sont des bandes d'actualités ; tous les autres, à une exception près, sont des comédies. Pour l'année 1901, les films d'actualités représentent toujours 71 % de tous les dépôts, mais en 1902, le changement s'installe pour de bon : 375 titres sont déposés, mais les films d'actualités n'en constituent plus que la moitié. À la fin de 1903, l'âge d'or des bandes d'actualités est révolu. Des 753 films déposés cette année-là, 54 % appartiennent aux grandes catégories du drame et de la comédie.

Toutefois, à en juger d'après les registres de dépôt légal, c'est en 1904 que les films narratifs effectuent leur première véritable percée aux

2 Pour plus d'informations, voir ma thèse de doctorat, 1988, p. 366-372.

États-Unis. Cette année-là, 429 titres furent déposés dont 31 % de films d'actualités et 69 % de comédies et de drames. Cette tendance se maintint en 1905 puisque pour cette période de 12 mois, on recense 229 dépôts de grandes maisons de production dont 23 % seulement de bandes d'actualités.

On sait que l'industrie cinématographique américaine traversa une dépression entre 1904 et 1907 : le nombre de dépôts légaux confirme cette thèse. En outre, les registres pour cette période montrent que les producteurs profitèrent de ce creux pour rajuster leur tir et élaborer les prototypes des formules comiques et dramatiques qui allaient dominer l'industrie jusque dans les années 1960. Rien n'illustre mieux le déclin de la bande d'actualités, pendant ces années, que le fait qu'à la fin de 1907, la maison Biograph avait entièrement abandonné les actualités pour se consacrer aux films comiques et dramatiques.

Avec l'essor de la production de films narratifs en 1904, le scénario devint une préoccupation de premier plan pour les producteurs.

Que savons-nous de l'utilisation de scénarios au cinéma avant 1904? Premièrement, nous savons que le premier *screenplay* fut écrit et déposé par un dénommé Salmi Morse en 1879, soit quatorze ans avant la réalisation et le dépôt légal du premier film à caractère commercial par W.K.L. Dickson, au nom de la Thomas Edison Company, le 6 octobre 1893³.

Nous savons aussi que Morse a, sans le savoir, écrit le scénario de *A Million and One*

Nights, de Terry Ramsaye. Ce dernier explique que Morse était un dramaturge peu prospère de San Francisco, hanté presque tout au long de sa carrière par un projet grandiloquent. Il voulait en effet monter au théâtre, d'après sa propre pièce *Passion Play*, un spectacle s'inspirant de la vie du Christ. Salmi se rendit à New York et finit par convaincre le célèbre producteur Henry E. Abbey de réaliser ce projet. On loua une vieille église de la 23^e Rue. On acheta même les terrains adjacents aux deux côtés de l'édifice pour permettre la construction d'un espace scénique pouvant accueillir une distribution (humaine et animale) d'une ampleur sans précédent. Les costumes furent confectionnés par Albert G. Eaves, qui s'était également laissé persuader d'investir de l'argent dans la production, et on commença à répéter en vue de donner le coup d'envoi à la saison théâtrale 1880-1881. Le glas fut sonné par le maire de New York qui fit interdire la pièce en raison de la désapprobation de certaines instances religieuses. Abbey abandonna l'église qu'il avait fait rénover, et Eaves fit entreposer les costumes, ainsi que son exemplaire de la pièce. Morse sombra dans l'obscurité ; selon Ramsaye, il mit fin à ses jours quelques années plus tard (Ramsaye, p. 368).

Le temps passa. Le cinéma naquit et, dès 1898, présentait un intérêt financier certain. Ramsaye raconte qu'un jour, Rich G. Hollaman, directeur du Eden Musée, apprit que ses concurrents Klaw & Erlanger avaient repris à leur

3 L'inscription se lit de la façon suivante : « *Passion — a miracle play in 10 acts, by S. Morse, rev. by Joseph S. Alemany. San Francisco, Edward Bosqui & Co., 1879* ».

compte son projet de réaliser une version cinématographique de la Passion montée chaque année dans le village de Horitz, en Bohême. Hollaman, qui avait soif de vengeance, se souvint de la pièce de Morse, alla voir son ami Albert G. Eaves et le persuada d'investir dans une « Passion » de son cru, qui s'inspirerait du scénario de Morse et serait tournée à New York. Eaves accepta, et le film fut tourné, sous la direction de L.J. Vincent, sur le toit du Grand Central Palace. La direction photo fut assurée par l'Anglais William J. Paley, et les rôles principaux furent tenus par Frank Russell (le Christ), Frank Gaylor (Judas) et Fred Strong (Ponce Pilate). Le film achevé ⁴ mesure plus de six cents mètres (*ibid.*, p. 366).

En outre, Ramsaye parle brièvement des *reporters* qui faisaient état des premières productions cinématographiques dans leurs chroniques de variétés et qui, dès 1898, commencèrent à soumettre eux-mêmes des scénarios aux maisons de production. Il fait mention de George Terwilliger et de Roy M^cCardle, qui signaient régulièrement des scénarios (p. 513). Dans ses souvenirs, parus en 1912 dans *The Moving Pictures World*, M^cCardle raconte qu'il commença par écrire des scénarios pour les films de cinquante pieds (seize mètres) produits par la Biograph Company en 1897. Auparavant, relate-t-il, la scénarisation était confiée à n'importe quelle personne disponible au sein de l'équipe de la maison de production. M^cCardle affirme qu'à la fin de 1897, il se joignit à l'équipe de la Biograph et qu'entre ce

moment et la fin de 1912, il écrivit plus de quatre cents « scripts », en plus de ses toutes premières comédies (p. 1075).

Il reste peu de traces documents ayant servi à la réalisation des premiers films muets, et ce, pour deux raisons : la prépondérance des films d'actualités à cette époque, et la disparition des archives documentaires des grandes maisons de production. On trouve çà et là des indices suggérant l'utilisation de scénarios. W.K.L. Dickson, qui fut un inventeur de la première heure dans le domaine cinématographique et s'avéra être le premier théoricien du cinéma, présentait le rôle essentiel que joueraient au cinéma les scénarios et le film narratif. Dans sa biographie d'Edison, parue en 1894, Dickson terminait en ces termes un chapitre consacré à l'évolution du cinéma :

Jusqu'ici, nous nous sommes bornés à saisir des sujets isolés, mais à présent nous présenterons brièvement un de nos projets les plus ambitieux, dont ces pantomimes éparpillées ne sont que les précurseurs. Nous caressons depuis longtemps l'idée d'augmenter le nombre d'acteurs et de multiplier les installations scéniques, afin de pouvoir présenter, dans le cadre qui lui convient, une pièce en entier.

On peut exploiter cette idée à l'infini et l'appliquer à toute situation qu'on désire reproduire, à l'intérieur ou à l'extérieur. Nos méthodes laissent présager le succès, et chaque jour notre projet gagne en assurance et en rapidité. Peu importe qu'elle soit très animée ou complexe, toute scène se prêtera bientôt à la reproduction (p. 318).

La première preuve valable de l'utilisation des scénarios dans la réalisation des films subsiste dans le matériel publicitaire produit pour la cuvée 1897 de films de la Biograph. C'est au

4 Il est possible de trouver des copies de *Passion Play* dans plusieurs collections d'archives aux États-Unis.

cours de cette année que des cartes publicitaires fabriquées pour l'équipement Mutoscope commencèrent à comporter des messages invitant les spectateurs à soumettre des idées de scénarios, et promettant la somme de cinq dollars pour les propositions retenues. L'une de ces cartes, qui se trouve avec le film Mutoscope *Three Jolly Girls* dans les archives de la Library of Congress, comporte le message suivant :

5 dollars pour une idée. — Les propriétaires payeront la somme de 5 dollars pour l'utilisation d'une bonne scène qu'ils auront adoptée pour la Biograph ou le Mutoscope. Les scènes proposées doivent être décrites minutieusement. Scènes comiques, de préférence. Dans l'éventualité où deux personnes proposeraient la même idée, cette somme sera payée à la personne dont la suggestion aura été reçue en premier lieu⁵.

À ma connaissance, les premières preuves documentaires de l'existence du scénario sont les quelques scénarios déposés à la Library of Congress en 1904-1905. Parmi ces inscriptions, on retrouve celles pour l'œuvre *The Serenaders*, par William Selig. Ce texte s'accompagne d'un avis expliquant que le scénario convient aussi bien à une production théâtrale qu'à une production cinématographique. Le scénario de *The Serenaders* comprend des didascalies, de même que les dialogues complets de tous les personnages.

À ce jour, on n'a pas trouvé, dans les archives du dépôt légal américain, de série plus importante de scénarios datant de cette époque que celle des six dépôts effectués par Frank Marion et Wallace M^cCutcheon pour la Biograph, de la fin de 1904 au milieu de 1905⁶. En plus de constituer des témoignages de la période de transition du film d'actualités au film narratif, ces documents attestent les efforts déployés par des gestionnaires dans toutes les entreprises de production en vue d'industrialiser le processus de réalisation des films⁷. Autrement dit, ces documents nous portent à croire que l'usage de scénarios (ou de *screenplays*) était une amélioration logique aux yeux des gestionnaires, dont la principale fonction était d'exploiter au maximum les ressources des studios dans le but de faire paraître des films à intervalles réguliers.

Les scénarios de la Biograph sont d'un raffinement étonnant et indiquent qu'ils remplissaient deux rôles : d'abord, ils servaient de documents de planification pendant la pré-production et ensuite, ils guidaient le réalisateur et les comédiens pendant le tournage. D'un point de vue historique, le plus intéressant de ces scénarios est *Tom, Tom the Piper's Son*, une comédie de poursuite, assez typique

5 Voir les archives de manuscrits, Film and Television Reference Section, Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division, Library of Congress.

6 Voir mon article, 1984. Le rôle de Marion dans l'histoire du scénario au cinéma prit une drôle de tournure après qu'il eut quitté la Biograph et qu'il fut devenu président de la Kalem Company. La Kalem fit l'objet de la première poursuite d'envergure pour non-respect des droits d'auteurs lorsqu'un procès lui fut intenté par la société Harper Brothers pour l'utilisation non autorisée du roman *Ben Hur*, à partir duquel la Kalem réalisa un film en 1907. La cause se rendit jusqu'à la Cour suprême américaine, qui donna gain de cause à la Harper Brothers et imposa une amende de 25 000 \$ à la Kalem.

7 Les premiers directeurs des maisons de production se considéraient comme des industriels, des fabricants de divertissements populaires. À preuve, les noms de ces premières entreprises : la Edison Film Manufacturing Company et la Lubin Film Manufacturing Company.

et peu réussie, qui s'inspirait d'une comptine anglaise et fut tournée en 1905. Son importance historique tient au fait qu'il s'agit, pour cette époque, du film américain pour lequel on a trouvé la documentation la plus complète. La Library of Congress détient le scénario original, la copie sur papier remise en dépôt légal (reproduction intégrale du négatif d'origine, y compris les chutes) et, d'une autre source, une copie presque intégrale de la copie d'exploitation tirée en 1905.

Dès sa première page, le scénario tapuscrit de *Tom, Tom*⁸ tente de transmettre en termes simples des renseignements préliminaires pouvant venir en aide à ceux à qui il incombera de faire la planification préalable que requiert le passage de la page à la pellicule. Vient ensuite la liste des personnages, qui indique même le nombre d'acteurs et d'actrices à engager. Puis vient une série de renseignements importants à l'intention du scénographe (ou, à cette époque, du chef menuisier) et du coordonnateur des costumes afin de permettre de définir l'esthétique du film : « L'action se déroule dans l'Angleterre de la Renaissance. Les costumes, les accessoires et les dispositifs scéniques datent à peu près de l'époque de Shakespeare ». Viennent enfin des directives décrivant au scénographe les décors à construire pour chaque scène.

Scène 1 : Fête foraine anglaise, adaptée du célèbre *Chatsworth Fair* de Hogarth.

Scène 2 : Extérieur, chaumière de Tom.

Scène 3 : Intérieur, maison de Tom.

Scène 4 : Comme à la scène 2.

Scène 5 : Intérieur d'une grange, avec des meules de foin.

Scène 6 : Extérieur, chaumière déserte, avec clôture à l'arrière-scène.

Scène 7 : Intérieur, chaumière déserte.

Scène 8 : Cour de ferme, avec vieux puits au centre. Bâtimens de ferme à l'arrière-plan.

Une dernière phrase définit le laps de temps sur lequel s'échelonnent les événements du film : « L'action est continue, s'étendant sur des moments consécutifs de l'après-midi d'une seule journée ».

Les éléments nécessaires à la pré-production et à la technique de scène ayant été déterminés, le document propose ensuite des descriptions distinctes des actions que doivent représenter les acteurs principaux et les comédiens tenant les rôles secondaires dans chaque scène du film. Les directives destinées aux comédiens dans des rôles de soutien suggèrent des situations typiques et l'atmosphère générale servant de toile de fond aux actions des personnages principaux. La description de la scène 1 est représentative des directives données aux comédiens tenant des rôles de soutien dans les huit scènes du film :

À la fête foraine de Chatsworth. La scène s'ouvre sur une fête foraine typique de l'époque de Shakespeare qui bat son plein. Des stands montés à l'arrière-scène offrent des attractions gobe-sous. Une funambule fait son numéro. Un bouffon qui jongle attire la foule, et un fakir fait des tours de passe-passe et tente lui aussi d'attirer l'attention. Une foule de campagnards se promène d'attraction en attraction. Heure : le début de l'après-midi.

⁸ Tapuscrit inédit se trouvant dans les archives de manuscrits de la Film and Reference Section, Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division, Library of Congress. Toutes les citations subséquentes proviennent de ce document de seize pages.

À l'intention des comédiens principaux, et sans doute du réalisateur, on donne aussi des indications narratives et atmosphériques :

La première scène se déroule lors d'une fête foraine de la Renaissance anglaise, où des attractions typiques battent leur plein. Il y a une funambule, un clown qui jongle, un fakir qui fait des tours de passe-passe, une enfant-oie, et une grande foule de campagnards. Parmi eux apparaît Simon, qui tente de goûter aux tartes du pâtissier ; d'un côté, le joueur de pipeau aveugle joue joyeusement de son instrument, pendant que son fils Tom cherche des *pennies* du regard. Un paysan arrive, tenant un petit cochon au bout d'une corde. Il s'arrête pour observer les tours de passe-passe, qui occasionnent une bagarre. Le gendarme du village arrête le joueur, la foule s'agite. Pendant ce temps, le paysan a confié le cochon à un garçonnet, qui se laisse absorber par l'agitation générale et laisse la corde lui échapper. Tom profite de l'occasion pour s'emparer du cochon et partir en courant. *Le maître du cochon se met à crier et part à la poursuite de Tom. La foule le suit* (c'est moi qui souligne).

En lisant ce document, on a l'impression que Marion et M^cCutcheon se sont appliqués à développer la trame narrative du film afin de fournir des directives détaillées à tous ceux qui participeraient à sa réalisation. Néanmoins, malgré toutes les précautions prises par les auteurs, le scénario n'était pas assez clair pour éviter au réalisateur d'éprouver des difficultés en cours de tournage. Ces difficultés — et la solution improvisée par le réalisateur — sautent aux yeux lorsqu'on compare la copie sur papier à la copie d'exploitation qui a survécu.

Ces difficultés tiennent à un problème narratif contenu à la fin des indications données pour la scène 1 : « *Le maître du cochon se met à crier et part à la poursuite de Tom. La foule le suit* ». Les phrases soulignées amorcent une série de gestes qui ont entraîné le problème narratif spécifique éprouvé par le réalisateur.

En effet, le garçon qui campe le maître du cochon suit Tom et le cochon de près pendant qu'ils quittent les lieux. Après un moment, les autres campagnards partent eux aussi à la poursuite de Tom et suivent Tom, le cochon et le maître hors-champ. C'est ainsi que la scène se termine.

On passe à la scène 2. Pour les personnages principaux, les didascalies sont les suivantes :

La deuxième scène montre l'extérieur de la maison de Tom, une petite chaumière pourvue d'une grande cheminée en pierre. *Tom se précipite dans la chaumière, le jeune garçon le suit de près et, à peine la porte fermée, la foule arrive*. Ils tentent de pénétrer de force, mais en vain, et on envoie chercher le forgeron du village. Peu de temps après, il arrive accompagné de ses assistants ; ils sont armés de massues et défoncent la porte (souligné par moi).

Après ce passage, les auteurs ne font plus aucune mention du jeune garçon, ce qui n'est guère problématique à la lecture du texte. Cependant, pour un réalisateur qui tente d'illustrer dans l'ordre toutes les situations prévues par le scénario, que faire d'un personnage qui poursuit un voleur de cochons d'une scène à l'autre, qui se retrouve enfermé avec l'enleveur dans une maison assiégée, et dont il n'est plus du tout fait mention dans la suite du scénario ? Le réalisateur du film tenta de résoudre le problème en intercalant une scène « à l'envers » dans laquelle le garçon assume le rôle du complice de Tom. En d'autres mots, une fois qu'on voit le garçon enfermé avec Tom et le cochon, il n'agit plus comme s'il pourchassait Tom, mais bien comme s'il était lui aussi poursuivi par la foule entourant la chaumière.

La scène truquée existe bel et bien dans la copie sur papier, mais elle n'a pas été retenue

dans la copie d'exploitation finale. En guise d'explication de cette omission, on s'imagine que le trucage survient de façon abrupte et illogique, interrompant le rythme narratif d'un film de poursuite comique plutôt classique. Par ailleurs, la scène truquée ne réussit pas non plus à expliquer un autre problème fondamental : comment justifier ce personnage modifié, ou comment s'en débarrasser ? En fin de compte, Biograph laissa donc sortir le film avec son défaut. La solution retenue fut de laisser le jeune garçon conserver tout au long du film le rôle du complice de Tom, pour s'enfuir hors-champ à la toute fin, juste avant que la foule ne s'empare de Tom et ne le ridiculise en public⁹.

Tom, Tom the Piper's Son est un exemple important de l'utilisation des « scripts » et scénarios par les cinéastes au cours des premières années du cinéma. D'autres documents attestent également l'existence de scénarios datant d'après 1905. Ainsi, à la Library of Congress, on trouve, entre autres documents, un dépôt légal effectué en 1906 par George M. Anderson pour le scénario intitulé *Train Wreckers of the Black Diamond Express*, écrit à la fois en vue d'un spectacle théâtral et d'un film. Anderson est mieux connu des spécialistes sous le « nom de cinéma » qu'il emprunta plus tard, Broncho Billy. Aucune recherche systématique n'a encore été effectuée en ce qui le concerne, mais les conservateurs et bibliothécaires avec qui

je me suis entretenu au fil des années m'ont signalé la découverte de plusieurs documents au sein de nombreuses collections.

En se penchant sur la carrière de D.W. Griffith, on peut avoir une idée du rôle indispensable de l'écrit dans la formation et les méthodes de production de celui qui fut un des pionniers du cinéma. Griffith fit ses débuts à titre d'acteur, puis tenta de passer à la postérité en tant que dramaturge. Ramsaye et d'autres sources nous apprennent que Griffith décrocha son premier emploi au cinéma en tant que scénariste pour le compte de la Edison Company en 1907. Il quitta la Edison pour se joindre à l'équipe de la Biograph à titre de comédien et de scénariste. Tout semble indiquer que Griffith continua d'écrire des scénarios tout au long de sa carrière au sein de la Biograph. Les registres de dépôt légal tenus avant août 1912 n'indiquent pas les noms des scénaristes, mais après cette date, les noms des scénaristes figurent bel et bien dans les registres. Griffith est reconnu comme étant l'auteur de vingt-deux des films déposés par la Biograph entre août 1912 et la fin de 1913, y compris le film *Judith of Bethulia*.

Parmi les autres trouvailles dans les archives du dépôt légal, mentionnons aussi les quarante et un scénarios déposés par la Gaumont Company dans les années 1912-1913, pour la division Alice Guy Blache qui était alors située à Flushing (New York).

⁹ La copie sur papier et la copie d'exploitation de *Tom, Tom the Piper's Son* sont toutes deux disponibles dans la Film and Television Reference Section de la Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division, à la Library of Congress. Le tirage sur papier 16 mm porte le numéro FLA 5750, tandis que la copie d'exploitation en format 35 mm porte le numéro FEB 0511.

LE SCÉNARIO AMÉRICAIN EN 1904

Il serait prématuré de proposer, à partir des documents que nous venons d'examiner, de grandes conclusions quant aux pratiques des premiers cinéastes. Il est néanmoins possible de faire des commentaires passablement exacts.

Tout d'abord, il serait temps de renoncer une fois pour toutes à une notion qui a la vie dure et qui voudrait que les cinéastes prédécesseurs de Griffith n'aient eu aucune vision des possibilités du cinéma. La brève incursion de Dickson dans le domaine de la théorie du cinéma en 1894 (voir plus haut) dément cette notion. Il faudrait également balayer, du même revers de la main, l'idée que la plupart des films — même à l'âge d'or des bandes d'actualités, au XIX^e siècle — étaient des productions montées à la hâte ou improvisées. Certaines mai-

sons de production fonctionnèrent sans doute de cette façon, mais elles durent rapidement apprendre à raffiner leur produit, sous peine de devoir fermer leurs portes.

Le dernier point sur lequel je voudrais insister, en guise de conclusion, est que le scénario fut adapté pour le cinéma narratif dès les débuts de ce dernier, parce que les cinéastes d'alors étaient confrontés aux questions qui préoccupent les cinéastes de notre époque : où obtenir de l'argent pour faire un film ? quelle histoire raconterons-nous quand nous aurons l'argent désiré ? combien nous en coûtera-t-il ? comment procéderons-nous pour tourner le film ? La réponse est la même de nos jours qu'en 1904 : commencez par le scénario !

Références

- DICKSON, W.K.L. et Antonia, *The Life and Inventions of Thomas Alva Edison*, New York, Thomas Y. Crowell, 1894. *Dramatic Compositions Copyrighted in the United States 1870 to 1916*, Washington D.C., Government Printing Office, 1918, 2 vol.
- LOUGHNEY, Patrick (1984), « In the Beginning was the Word. Six Pre-Griffith Motion Picture Scenarios », dans *Iris*, 2 (printemps 1984), p. 17-32.
- (1988), *A Descriptive Analysis of the Library of Congress Paper Print Collection and Related Copyright Records*, thèse de doctorat, Washington, George Washington University.
- MARION, Frank J. et Wallace M^cCUTCHEON, *Tom, Tom the Piper's Son: An Original American Comedy in 8 Scenes*, 1905.
- M^cCARDLE, Roy, *The Moving Picture World*, 14, 11, 1912.
- RAMSAYE, Terry, *A Million and One Nights*, New York, Simon & Schuster, 1898.