

Scripterie : la nébuleuse

par

Réva Peker

Mémoire rédigé dans le cadre du cursus scripte de la Fémis, promotion 2023

Tutrice : Caroline San Martin

Lundi 26 juin 2023, Paris

Sous la direction de Donatienne de Gorostarzu et Sophie Audier

« Pour l'art, être impartial signifie seulement appartenir au parti dominant ¹ ».

Bertolt Brecht

Toutes les œuvres d'art contiennent une part de politique et celles qui tentent de s'en détacher sont les plus dangereuses en ce qu'elles dissimulent leur rapport à la domination.

¹ *Petit Organon pour le théâtre* (1948), B. Brecht, trad. J. Tailleur, Paris, L'Arche, 1970, p. 73



"He took me everywhere. When we did *The Misfits* it was a very strong union and they didn't want me because I was a foreigner. His agent said, "I'll put her in your contract." I had to have a double, **a script boy who did nothing and probably got more money than I did. But that's how it was.**"

Angela Allen, "*The Misfits*", dir. John Huston, 1961

SOMMAIRE

Choix de grammaire	5
Introduction générale	6

Partie I : TROUVER ET QUESTIONNER L'HISTOIRE D'UN MÉTIER DIT
"DE FEMME" : TÉMOIGNAGE DE L'INVISIBILISATION DE CERTAINS
CORPS 17

A. Établir la généalogie d'un métier féminin : une difficile entreprise	17
B. Quelques mots d'histoire sur l'arrivée du métier en France	22
C. Réécrire l'histoire des corps invisibilisés : l'exemple de Suzanne Schiffman, corps féminin derrière la caméra	29

Partie II : POURQUOI CE MÉTIER EST-IL NOURRI DANS SA
FÉMINISATION ? QUELQUES OUTILS DE DOMINATION À L'ÉGARD DES
SCRIPTES 34

A. Le rôle de l'héritage binaire de la langue française dans la création d'un art aux professions très genrées	38
B. Les dynamiques de domination et de soumission hommes et femmes liées à la construction de l'estime de soi	41
C. Une méconnaissance du métier liée à sa dénomination	47
D. Asseoir son pouvoir par l'humour	51

Conclusion générale	55
Remerciements	58
Bibliographie	61

Tout au long de ce mémoire, je choisis d'utiliser l'écriture inclusive. La langue française est une langue vivante, non figée et, dans cette construction, je m'octroie la possibilité de poser les règles de grammaire qui me semblent les plus justes. Le métier de scripte étant à prédominance féminine depuis toujours, je me suis longuement interrogée sur le pronom à utiliser pour parler des scriptes. À ce jour, je ne suis toujours pas fixée sur la question - ce qui explique une répétition parfois un peu lourde de la formule neutre plurielle « des scriptes ». Je ne souhaiterais pas que l'utilisation du féminin invisibilise toutes les autres personnes y compris les personnes trans, non-binaires, qui ne se reconnaîtraient pas dans le pronom « elle » ou dans une terminologie binaire. Je ne souhaite pas non plus *genrer* les scriptes au masculin. Cela ne fait pour moi aucun sens. Cette règle de grammaire est obsolète et l'Académie française devrait, me semble-t-il, se mettre à la page. En somme, j'aimerais parvenir à trouver une manière d'écrire qui soit juste, neutre et inclusive pour décrire la réalité telle qu'elle existe sans invisibiliser aucune identité. Cependant, ayant pour objectif de dénoncer les abus de pouvoir dans l'industrie du cinéma, il arrivera que j'use du « il » ou du « elle » volontairement en fonction du contexte historique et social de la période et de la situation.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

L'industrie du cinéma est profondément marquée par le sexisme. J'ose croire un peu sèchement qu'il n'est pas nécessaire d'explicitier ce postulat de départ. Je le pose ici comme tel et n'importe quel adoucissement des angles me semblerait être une aberration. Qu'il s'agisse du manque de représentation des femmes à l'écran, des rôles stéréotypés que l'on écrit et propose pour elles, des écarts salariaux, du manque de diversité derrière la caméra, de la difficulté pour elles d'accéder aux postes de « cheffe », cela conduit à une perpétuation des normes sociales, des représentations genrées, de la domination du patriarcat, et, bien sûr, du *male gaze*. J'ajoute à cette liste non exhaustive les pressions esthétiques liées aux normes de beauté irréalistes pour les femmes qui existent depuis le début de l'industrie du cinéma : rappelons l'existence de la dictature de la chirurgie esthétique qui a conduit les comédiennes d'Hollywood à devoir faire refaire des parties de leur corps pour correspondre à une image fantasmée des femmes par les hommes : Marilyn Monroe et sa rhinoplastie, Rita Hayworth et son implantation capillaire... Ou qu'il s'agisse de harcèlement sexuel et de discrimination dont l'industrie du cinéma est un théâtre d'une richesse démesurée créant des espaces de travail hostiles et inégalitaires. Depuis 2017, grâce au mouvement #MeToo porté initialement par des actrices, le sujet s'est mondialisé, des voix se sont libérées et d'importantes accusations ont été ouvertement portées contre des personnalités publiques (l'affaire Weinstein et tous les autres innombrables scandales, le plus récent en date en France étant la mise en garde à vue de Nicolas Bedos, accusé d'agression sexuelle), donnant enfin du poids aux prises de paroles féminines contre les agresseurs sexuels. Jusqu'à lors, il était difficilement concevable de parler des violences subies sur un plateau de tournage. Les abus sont bien trop courants et les personnes qui les exercent sont hiérarchiquement trop puissantes pour oser leur faire face. Les femmes dans ces situations ont trop à perdre, leurs mots sont passés sous silence et ce sont les agresseurs, que l'on croira - ou que l'on ne soupçonnera pas. À la suite de cette

libération de la parole, d'autres formes d'oppression - sexistes, racistes, notamment - ont cessé d'être complètement tues. Cette année, le Festival de Cannes a été assommé de plusieurs actions militantes féministes. Le collectif *Tapis Rouge Colère Noire*, créé par des cinéastes et technicien·nes de cinéma, s'unit pour refuser de perpétuer la complicité du milieu du cinéma envers les agresseur·se·s et les harceleur·se·s sexuel·les, physiques et moraux. *Tapis Rouge Colère Noire* a utilisé les murs de la ville de Cannes, dans la lignée du mouvement des colleuses, pour inscrire des messages collés aux murs sur des feuilles de papier A4. La ville, durant le Festival, a donc été tapissée de messages militants ; il s'agit d'un geste très fort : personne n'a pu fermer les yeux. Cette année encore, la sélection officielle du Festival a réaffirmé le choix de son camp. Plutôt que d'être à l'écoute et de soutenir toutes les personnes victimes de comportements abusifs et violents, Cannes choisit de mettre en lumière les agresseur·se·s. Les scandales se sont orientés autour de Johnny Depp et de Catherine Corsini. On se retrouve face à une complaisance, un déni et une banalisation de la violence, qui est presque ouvertement valorisée et justifiée comme étant nécessaire pour nourrir un mythe autour du génie et de la création artistique. De nombreuses personnalités du cinéma comme Adèle Haenel, un collectif d'acteur·ices, le collectif 50/50, les communiqués du SPIAC ² se lient pour lutter contre ces dynamiques sexistes et ces violences patriarcales. Aujourd'hui, nous savons que les films peuvent être faits autrement, dans des conditions de travail justes qui ne nécessitent ni souffrance, ni humiliation, ni domination. L'art ne peut en aucun cas justifier de telles dynamiques de travail. Par ailleurs, le monde évolue et il est important aussi de faire émerger de nouveaux récits. Chaque identité a le droit d'exister, d'être racontée, partagée, vue, entendue. Le cinéma ne peut plus continuer d'être constitué uniquement de personnes dominantes qui véhiculent des idées dominantes. Il est temps d'accepter que l'on peut faire rêver le monde autrement. L'industrie cinématographique a longtemps donné la pleine puissance aux puissants et reconduit les rapports de force présents dans la société. Le cinéma

² Syndicat des Professionnels des Industries de l'Audiovisuel et du Cinéma CGT mentionner l'adresse web du site

fonctionne selon un mode de production très hiérarchisé à l'intérieur duquel les relations de pouvoir sont très présentes. Les chef·fes de poste n'hésitent pas à user toutes les couleurs de leur palette de pouvoir et ces chef·fes ont longtemps été représenté·es par une classe dominante d'hommes blancs. Le Collectif 50/50 réalise des études très parlantes à ce sujet. Entre 1976 et 2017 - soit 42 cérémonies, sur les 670 Césars remportés toutes catégories confondues, seulement 134 récompenses ont été attribuées à des femmes. 536 hommes ont été récompensés par leur travail. Notons que les hommes occupent en majorité les postes éligibles à des récompenses. Il n'existe pas de César de la meilleure assistante caméra / son / mise en scène / scripte.

Je découvre le métier de scripte à peu près par hasard. Lorsque je comprends que je veux travailler sur des tournages, je pense d'abord que je souhaite être cheffe opératrice. Mon attrait pour l'image et le cadre est vif ; je ne pense pas pouvoir faire autre chose. Je n'ai cependant jamais été sur un plateau et je n'ai qu'une vague idée de ce que cela peut être en pratique. Lorsque je peux participer à un tournage pour la première fois, j'aide à la lumière et j'observe les dynamiques de travail de chaque poste à la caméra. C'est une évidence : ce n'est pas pour moi. J'ignore à ce stade s'il s'agit d'une ambiance étrange propre à ce plateau ou s'il s'agit d'un rapport hiérarchique bien ancré dans l'industrie mais une chose est sûre : je ne me retrouve pas dans l'équipe image. Elle ne me ressemble pas - je ne lui ressemble pas ou je ne souhaite pas lui ressembler. Je n'aime pas le fait que l'on considère les chefs opérateurs comme les rois du plateau, je n'aime pas le ton sur lesquels ils parlent aux autres techniciens. Un peu naïvement, je ferme les portes de cette voie et je découvre dans le même temps le métier de scripte. J'en avais entendu brièvement parler mais je n'avais pas vraiment d'images à mettre sur ce métier. Je sais que la scripte gère les raccords, rien de plus. Sur ce même premier tournage, je vois une personne, un peu plus âgée que moi, le chronomètre autour du coup, les stylos en vrac accrochés à un cordon, un iPad, des carnets, une curiosité, des yeux pétillants et des pas dynamiques. Elle navigue un peu partout sur le plateau, marchant de façon

assurée, elle sait toujours où aller. Elle glisse des mots à l'oreille des techniciens qui lui répondent bien volontiers, elle semble savoir se faire entendre, se faire écouter, et écouter aussi. Je l'observe travailler et je sais très vite que c'est cela que j'ai envie d'apprendre. Que fait-elle, comment travaille-t-elle, qui est-elle sur le plateau ? Ce métier mystérieux s'impose alors à moi et j'ai eu l'impression d'avoir à le rencontrer. D'ailleurs, plus tard, alors que je suis en train d'apprendre ce métier, dès lors que j'interroge des scriptes, je remarque que l'histoire est toujours assez similaire. « Le métier, je l'ai découvert par hasard, ce n'était pas une vocation, il est venu à moi, je l'ai appris et je l'ai aimé ». Évidemment, ça me questionne. Pourquoi tombe-t-on sur ce métier par hasard ? Comment se fait-il que le grand public n'ait pas idée de l'existence de ce travail ? Les informations que l'on peut trouver sur lui, sur internet par exemple, sont si éparées, brèves, floues, diverses, qu'il est difficile de se projeter. Frustrée d'avoir l'impression de ne pas le saisir totalement, je m'inscris au concours de la Fémis. Cela me semble être la seule voie possible pour le comprendre vraiment. J'ai grandi loin de tout milieu artistique, loin de tout art, j'ai *regardé*³ mes premiers films en 2017 et je n'ai pas de relations qui pourraient m'ouvrir les portes d'autres tournages. Intégrer la Fémis était à ce stade quelque chose d'impensable mais pourquoi pas essayer ? Je prépare le concours : j'achète les deux livres références, *La scripte d'aujourd'hui* de Zoé Zurstrassen (1988) et *La scripte-girl* (1995) de Sylvette Baudrot. Je regarde *La Nuit Américaine* (1973) de François Truffaut et j'apprécie immédiatement l'image que je découvre du métier. Je passe la première épreuve, la deuxième épreuve. À l'oral, on me demande pourquoi je souhaite faire ce métier. On me demande si je suis sûre que je n'ai pas plutôt envie d'être réalisatrice. On me demande si je sais être discrète, si je n'ai pas des problèmes d'égo. J'entre à l'école, j'y passe trois ans, je termine l'école.

La première année à la Fémis est exceptionnelle en termes d'apprentissages. Chaque jour confirme mon attrait pour le cinéma, chaque jour confirme mon envie

³ j'ai vu beaucoup de film avant 2017 mais je ne les regardais pas avec un oeil attentif, je n'avais, je crois, pas encore saisi ce qu'un film pouvait m'apporter jusqu'à lors — je me réjouis d'avoir encore tout à découvrir

d'être là, j'ai toujours plus d'énergie pour être partout à la fois et je ne me sens jamais fatiguée. Comme toutes les premières fois, je n'y vois que le beau et je me sens magiquement renouvelée. Après mes quatre années de philosophie à l'Université, j'ai enfin la satisfaction de pouvoir manipuler des outils pour créer des choses visuelles et sonores concrètes. J'apprécie la découverte de tous les postes du plateau et je commence à comprendre les mécanismes et les enjeux de chaque métier, tant dans leur exercice que dans la considération et le regard que chacun porte sur les autres. Les intervenant·e·s ⁴ qui nous enseignent à l'école ne sont pas toujours très « fin·e·s » quand il s'agit de parler des scriptes. Souvent, leurs avis sur le métier sont tranchés. « Scripte, c'est chiant ». On nous donne des surnoms, on n'aime pas toujours travailler avec nous, notre travail est une perte de temps. « Qu'on continue de colorier tranquillement sur nos iPad dans notre coin plutôt que d'ouvrir sa bouche pour parler de mise en scène... » Au fil des années, je constate beaucoup de comportements qui m'interpellent. Je savais que ce métier n'était pas particulièrement valorisé mais je ne le pensais pas aussi critiqué et méprisé. Je commence à m'interroger. Deuxième année d'école. Les mois défilent, tout passe vite, je suis scripte sur des courts-métrages, je fais mon premier stage avec Donatienne de Gorostazu (directrice du département scripte à la Fémis), je découvre d'autres dynamiques de plateau. Tout à coup, les questions et les *a priori* que j'ai entendus sur mon métier se dissipent. J'aime observer le travail de Donatienne, car elle incarne tout ce pourquoi le métier m'intéresse. S'il existe autant de manières d'être scripte que de scriptes, c'est sans aucun doute sa manière de travailler qui, pour moi, représente le mieux le métier. De ce que j'ai pu voir sur les deux tournages que nous avons faits ensemble, Donatienne travaille réellement en étroite collaboration avec le réalisateur ou la réalisatrice. Je la vois aborder toutes les questions relatives à la fabrication du film auprès du ou de la directeur·ice de production, des comédien·nes, des chef·fes opérateur·ices, monteur·euses, ingénieur·es du son... On sent le travail immense qui est fait en

⁴ j'écris ce mot à l'inclusif mais je dois préciser que je n'ai eu que très peu d'intervenantes féminines hormis les scriptes qui sont venues sont enseigner. les femmes que nous avons croisé ont toujours été très respectueuses (casting, assistanat réalisation, perchwoman, costumière)

amont tant artistiquement que techniquement. Il est question de tout : continuité, découpage, repérages, intentions de jeux, réécriture de scénario... Son rôle est immense et tout le monde en a pleinement conscience. Ses collègues lui font confiance. C'est épatant. Son travail sur le plateau est visible, évident, son prénom est le plus prononcé. Elle remplit les rapports montage et son assistante se charge des rapports image et production. Si la production demande un rapport horaire, c'est aussi à son assistante qu'elle le confie. Ses connaissances techniques sont pointues et son regard artistique est consulté. Tout s'entremêle pour que l'histoire écrite soit racontée en images le mieux possible. C'est cela que je découvre en deuxième année, et c'est pour ça que j'ai souhaité poursuivre mon apprentissage. Si toutes les scriptes ne travaillent pas d'une manière que je trouve stimulante, la façon de travailler de Donatienne me rappelle pourquoi j'ai choisi ce métier jusqu'à présent.

La troisième année d'école est marquée par quelques projets, des doutes, par un stage sur un long métrage et par la rédaction de ce mémoire. Mes incertitudes reviennent et les phrases critiques que j'entends tournent en rond dans ma tête.

Les scriptes, ça peut être utile, mais c'est le poste qui sera supprimé si le budget est faible.

T'es scripte ? C'est à dire, t'écris des scénarios ?

Tu peux m'apprendre à faire scripte ? J'aimerais bien aider ma pote.

Franchement c'est le seul métier du plateau que je ne comprends pas.

De toute façon y aura bientôt plus de scripte sur les tournages ça ne sert à rien d'apprendre ce métier. On fait plein de film sans scripte.

Si t'es scripte et que tu veux réaliser plus personne ne t'appellera.

On ne te paiera pas ton temps de préparation avant le tournage.

*On ne te défraiera pas ton iPad, **outil de travail**.*

Tu viens aux réunions, mais c'est pas payé, on a plus de budget. Par contre, un renfort à l'image, pas de soucis.

Pas con pour une scripte !

Ça t'embête de gérer les costumes aujourd'hui ?

Une assistante, ça coute trop cher. Une stagiaire aussi.

Ah non, moi je bosse sans scripte, t'es fou ou quoi ?

Moi je veux que ma scripte elle puisse me canaliser, me rassurer, me soutenir

Dis-donc, tu fais des beaux coloriages toi ! - en parlant de mes plans au sol.

Voici une minuscule liste des choses que j'ai pu entendre. Sans parler du fait que nos noms sont toujours oubliés lorsqu'il s'agit de remercier son équipe technique. Ces propos répétitifs me questionnent sur la place que l'on a et sur l'origine de toutes ces pensées. Il faut les dénoncer. Qui viendrait demander aux autres chef·fes de poste pourquoi ils ou elles sont là ? Pourquoi, même après trente ans de métier, les technicien·nes ne comprennent toujours pas ce qu'on fait ? Pourquoi y a-t-il un tel désintérêt pour ce métier ? Quels sont nos héritages et pourquoi trainons-nous avec eux une image parfois peu aimable de sa pratique et de ce qu'ils représentent ? Autant de questionnements qui m'ont poussée à m'intéresser à l'histoire du métier de manière plus poussée. Je ne m'imaginais pas l'exercer sans savoir d'où il vient précisément. Alors que je vais bientôt quitter cette École, il est temps pour moi d'essayer de vous l'expliquer en profondeur pour espérer voir les choses évoluer. Nous n'avons plus besoin d'attendre l'aval des personnes qui détiennent le pouvoir pour avancer. Nous en avons suffisamment en nous.

L'histoire s'écrit, sans quoi les choses du monde disparaissent avec les esprits qui s'éteignent. Longtemps, les historiens et rapporteurs de paroles furent des hommes ; ce sont eux qu'on a lus, écoutés et valorisés dans leurs mots. Ils sont ceux qu'il fallait admirer, c'est pour eux que les femmes ont dû se rendre disponibles. Ils ont donné leurs clés pour que l'histoire du cinéma s'écrive de leur point de vue. Cependant, il n'existe pas qu'une histoire. Et si aujourd'hui on cherche à mettre en avant des réalisatrices, n'oublions pas que le cinéma, c'est aussi des technicien·nes qui ont chacun·e leur histoire. Même s'il est un art à qui l'on souhaite attribuer un·e auteur·e niant souvent l'entreprise collective, il s'agit dans ce mémoire de tenter de redonner au travail des femmes la place qu'on ne lui a pas donné. Les femmes, et plus spécifiquement les scriptes, ont existé à la

technique dès les premiers temps du cinéma et n'ont cessé, jusqu'aujourd'hui encore, de faire évoluer le métier, se rendant de plus en plus indispensables à la fabrication d'un film. Pourtant, pour le plus grand nombre, le métier demeure incompris, invisibilisé et peu valorisé. C'est en réécrivant notre histoire, et en écrivant nous-mêmes l'histoire à venir que nous pourrions occuper dans l'esprit de tous·tes, la place que l'on occupe déjà en pratique. Je crois en la pérennité de notre métier et c'est pour cela qu'il faut montrer que le discours commun à son propos est faux : ni dans le passé, ni dans le présent, ni dans le futur, nous n'accepterons de nous soumettre. L'idée de ce mémoire naît donc à travers cette envie de comprendre d'où viennent les stéréotypes liés à notre métier, pourquoi ils persistent et comment faire pour s'en défaire.

Voici alors le cœur de mon mémoire : au fond, quel est mon métier, et surtout, en quoi le regard sur le métier de scripte est-il problématique ? Et dans quelle mesure ce métier perpétue-t-il un discours patriarcal ? Pour ma part, je refuse que mon métier serve à perpétuer une vision périmée du monde où certain·es ont plus de valeur que d'autres ; je refuse que mon métier soit un lieu où l'on accepte les assises bancaires d'un discours patriarcal.





**Comment le métier de scripte, quasi-exclusivement féminin, a-t-il pu naître,
s'imposer et grandir en continu dans une industrie du cinéma profondément
marquée par le sexisme ?**

PARTIE I

TROUVER ET QUESTIONNER L'HISTOIRE D'UN MÉTIER DIT "DE FEMME" : TÉMOIGNAGE DE L'INVISIBILISATION DE CERTAINS CORPS

A. Établir la généalogie d'un métier féminin : une difficile entreprise

En trois ans à la Fémis, l'histoire du métier de scripte n'a jamais été un sujet plus précis qu'un "avant, les scriptes, c'était des secrétaires" ! Je comprends au cours de mes recherches que l'histoire du métier est quasi-inaccessible, l'historicité inexistante. Si l'on veut s'intéresser à la question, il faut cultiver le temps, l'arroser et s'armer de patience pour trouver des réponses. Les ressources sont extrêmement rares et les quelques sources écrites que l'on trouve en France sont bien trop silencieuses.

Certaines personnes sont parvenues à recréer une histoire du métier, ou plutôt à assembler des pièces du puzzle pour former un ensemble cohérent mais pas complet. Beaucoup d'éléments nous échappent car ils n'ont jamais eu l'occasion de sortir de l'esprit des gens qui la vivaient. La source silencieuse, c'est l'histoire qui ne dit mot de nous. La source silencieuse, c'est aussi la scripte en tant que puits de savoir silencieux. Cependant, le cinéma étant un art récent, certain·e·s témoins encore vivant·e·s peuvent partager leurs expériences, notamment si l'on s'intéresse précisément à certains courants comme celui de la Nouvelle Vague. Ce sont bien souvent les femmes elles-mêmes qui se chargent de récolter ces précieux témoignages.

Si l'on prend le problème à un niveau plus général, il faut rappeler que les femmes ont longtemps été invisibilisées dans l'histoire - et de fait, dans l'histoire du cinéma. D'abord, les récits historiques ont souvent été écrits par des hommes qui avaient une vision biaisée et limitée de la place des femmes dans la société. Celles-ci étaient exclues de nombreux domaines comme la politique, la science, la philosophie, l'art, la littérature... Leur visibilité était bien limitée, on leur

conférait ni pouvoir ni crédibilité. Elles étaient reléguées à des rôles cachés, subalternes, tels que les soins à la famille et à la maison. Comme si les femmes n'avaient rien d'autre à offrir en dehors de ces rôles privés du fait de leur infériorité physique, intellectuelle, mais aussi de leur instabilité émotionnelle... La domination masculine était nourrie par la culture et la religion, ce qui lui donnait d'autant plus de légitimité. En d'autres termes, on a donné un visage aux gens qui ont le pouvoir et ceux qui n'ont pas ce visage n'ont que très rarement pu y accéder.

Les femmes sont alors longtemps exclues des sphères publiques. Pourtant, c'est cette sphère publique qui intéresse, de même que dans l'industrie du cinéma, cultiver le star-système est plus rentable que valoriser le travail des techniciens. Pourquoi alors les hommes parleraient-ils des autres ? Il ne leur semblait pas utile de parler des femmes en tant qu'êtres qui leur permettent, par leur soumission, d'être là où ils sont, à savoir à une place de pouvoir. Les hommes détiennent le capital⁵. Ils n'auraient aucun intérêt à participer au changement de la représentation que l'on a du pouvoir. La documentation et les archives historiques ont été sélectives dans le choix des récits, dans la présentation et préservation des événements, des personnes marquantes. La sous-représentation des femmes et de leurs contributions à l'histoire est un sujet qui n'est plus soumis au débat, c'est un fait que les femmes d'aujourd'hui contrebalancent en prenant la parole et le pouvoir pour celles d'avant et celles d'aujourd'hui. Car si elles sont absentes des

⁵ Dans *Le Capital* (1867) Marx analyse la nature du capitalisme, les relations de classe et les mécanismes économiques qui sous-tendent la concentration du pouvoir entre les mains de la bourgeoisie. Il examine le rôle de l'État dans la préservation du système capitaliste et l'exploitation des travailleuses. Selon Marx, la société est divisée en classes sociales antagonistes. Dans le capitalisme, les deux classes principales sont la bourgeoisie (les capitalistes qui possèdent les moyens de production) et le prolétariat (les travailleurs qui vendent leur force de travail). La bourgeoisie détient le pouvoir économique en contrôlant les moyens de production, tandis que le prolétariat est dépossédé de ces moyens et dépend de la vente de sa force de travail pour survivre. La puissance économique de la bourgeoisie lui confère également un pouvoir politique considérable. Marx soutenait que l'État était un instrument de classe utilisé par la bourgeoisie pour maintenir son pouvoir et protéger ses intérêts. L'État capitaliste est donc un appareil répressif qui sert à maintenir l'exploitation des travailleurs et à perpétuer les inégalités sociales. Dans cette perspective, le pouvoir et la puissance chez Marx sont intrinsèquement liés à la propriété des moyens de production et à l'organisation de la société en classes sociales. La classe dominante, en contrôlant les ressources économiques et politiques, exerce une influence et un pouvoir sur la classe dominée.

récits, cela ne veut pas dire qu'elles étaient absentes de fait. Les femmes ont toujours été partout et se sont toujours battues pour l'être. La question du métier de scripte s'inscrit entièrement dans cette problématique. Les scriptes en France ont été pendant un siècle quasiment exclusivement des femmes et c'est pour cette raison qu'elles ont été exclues des récits historiques et que leur histoire est si difficile à retracer.

Grâce à la Cinémathèque française, cette quête d'histoire intraversable a pris une sorte de tournant. Sylvette Baudrot, une des premières scriptes françaises, a fait don de ses archives de tournage à la Cinémathèque. Un certain nombre de scriptes depuis ont répété le geste. C'est sur ces documents retraçant l'histoire de tournages de 1950 à 2015 que la chercheuse Lauren Benoît a travaillé afin d'écrire son mémoire conséquent sur *les méthodes singulières de travail des scriptes*. D'autres avant cela ont bien entendu travaillé et étudié le métier, notamment dans le cadre des TFE (Travaux de fin d'études) de la Fémis, mais jamais, à ma connaissance, l'histoire n'a été étudiée et rédigée de manière précise. Depuis, la Cinémathèque a donné un coup de projecteur sur le métier en organisant l'exposition « Dossier scriptes » en 2015, avec l'aide de Lauren Benoît notamment. Naît alors un premier lieu d'archives accessibles consacré exclusivement à notre travail, contribuant à la visibilité et assurant une forme de rupture au problème de sources lacunaires. La scripte au moment du tournage collecte un grand nombre de documents dont voici une liste non exhaustive : les bibles de tournage, les notes de lecture de scénario, les pré-minutages, les continuités chronologiques, les chronologies, les dépouillements (costumes, décors, par personnage, par séquence, véhicules, effets spéciaux...), les storyboards, les plans de travail, les feuilles de service, les découpages, les plans au sol, les scénarios annotés, les photos raccords, les listes de plans tournés et plans manquants, les rapports montages, les rapports images, les rapports horaires (mouchards) et les rapports de production, les comptes de pellicule... Tous ces documents font partie des archives de tournage d'une scripte et l'on comprend alors qu'il s'agisse de trésors pour qui voudrait garder la mémoire d'un film. Ils ont alors toute leur place à la Cinémathèque française.

Donatienne de Gorostarzu interroge cette démarche : de quoi ces documents papiers témoignent-ils ? Parlent-ils correctement de notre travail ? Le coeur de notre travail et de ce que l'on donne sur un plateau de tournage n'est pas matériel et se transmet d'oreille à oreille. Si les archives écrites constituées de rapports et autres documents laissent des traces, ils ne saisissent pas pleinement l'essence même de notre travail et sembleraient presque parfois réductrices.

La question est désormais de savoir où d'autre se renseigner ? Le fait qu'une exposition sur le métier ait existé est un point de départ non négligeable mais cela ne m'aide pas suffisamment à comprendre l'histoire précise du métier. Cette rétrospective est passée et il n'existe pas de livre consacré à l'exposition à ma connaissance. J'ai pu avoir un vaste aperçu du contenu de l'exposition grâce aux photographies prises par un visiteur ; cependant je constate que l'histoire demeure assez brève et je questionne quelle part de celle-ci est manquante.

Les bibliothèques parisiennes sont vides de ressources. Il existe très peu de références bibliographiques sur le métier. Les deux livres majeurs sont ceux de Zoé Zurztrassen, et de Sylvette Baudrot que ce citais précédemment. Ces ouvrages ne retracent quasiment pas d'histoire et traitent de la part technique du métier principalement. Notons par ailleurs que ces livres ont plus de trente ans ! Le métier a fortement évolué durant toute cette période. Si très peu d'autres livres sont parus depuis lors, cela donne une force à ces ouvrages qui continuent d'être lus par d'aspirant·es scriptes. Au concours, il est évident que tous·tes les candidat·es à l'oral avaient déjà avalé les connaissances des deux livres - en pleine conscience du caractère obsolète des informations. Ils sont désormais des objets d'histoire, des témoignages des techniques du passé. Et cela fait de ces livres des objets d'autant plus fondamentaux. Il faut continuer de les lire, sans en faire cependant un apprentissage *stricto sensu*. La compréhension du métier est donc difficilement accessible pour toute personne qui souhaiterait s'y intéresser. Dans le cadre d'une rencontre organisée à la Fémis avec des membres de LSA début 2023, nous avons fait un tour de table des présentations. Étaient présentes Estelle Bault, Valérie Chorenslup, Anaïs Delpierre, Bénédicte Teiger, Brigitte Schmouker, Karinne Gozzi, toutes scriptes. Chacune nous a raconté la raison pour laquelle elle

s'était retrouvée à faire ce métier et quels livres elles avaient lus pour découvrir le travail et ses missions. Sans surprise, la plupart avaient rencontré ce métier par hasard ; aussi, elles citaient toutes les mêmes ouvrages, celui de Zoé et de Sylvette.

Comme une archéologue, je fouille et finis par tomber sur un document étonnant et bien caché, rédigé par Maëlle Poullaouec, étudiante à l'Université Rennes 2. Elle a choisi d'écrire son mémoire sur le métier de scripte, en voici son intitulé précis : *La script-girl en France (1915-1940) : origines et premiers pas d'un métier*. Il s'agit là du seul document que j'ai trouvé qui retrace ce qui semble être l'histoire du métier de scripte. Cela représente une grande source d'informations et je m'appuierai sur ses recherches pour citer des éléments d'histoire précis. En début de lecture, je suis rassurée de lire qu'elle a aussi été confrontée à ce problème de sources manquantes.

B. Quelques mots d'histoire sur l'arrivée du métier en France

L'histoire du cinéma telle qu'on la trouve racontée dans les livres, dans les films, à travers les témoignages de technicien·nes de l'époque, fait état d'une séparation nette entre les métiers sans qualificatifs, « normaux », et les métiers dits féminins. Les métiers « normaux » ne sont jamais désignés comme des métiers à part du fait de leur population quasi exclusivement masculine. Ils sont, au regard de l'époque, les professions d'origine, les premières nées, celles sans quoi la fabrication d'un film ne serait pas possible. Les métiers féminins viennent se distinguer par leur nouveauté et par le fait qu'ils se greffent à l'autorité des hommes. C'est en partant des besoins masculins que les métiers féminins sont arrivés. Eux étaient déjà trop occupés à remplir d'autres missions plus louables, ils avaient besoin d'aide sur les tâches estimées secondaires. Les métiers « normaux » sont donc les métiers investis par les hommes capables de diriger une équipe, de maîtriser les outils techniques et qui constituent un terrain favorable à leur éventuelle notoriété grâce au statut d'auteur, de réalisateur, d'artiste. À l'inverse, les femmes dans les débuts du cinéma occupent des postes de main-d'œuvre qui apprécient la minutie qu'on leur loue. Elles travaillent d'abord dans des usines où se trouvent les ateliers de coloristes par exemple, ou dans des ateliers de sous-titrage. Elles peuvent occuper le poste de dactylo. Il semble s'agir d'un héritage de la première Guerre mondiale qui marque le début de la féminisation du travail. Les hommes ayant été envoyés sur le front, les pertes de main-d'œuvre sont colossales et les femmes sont appelées pour pallier au manque. Petit à petit, elles rejoignent les usines puis commencent à s'occuper d'autrui à travers l'enseignement, les petits métiers de la santé, l'assistantat... On leur attribue des tâches qui requièrent des qualités soi-disant féminines tandis que les hommes cultivent leur puissance du côté des affaires, de la politique, de la finance...

Ainsi, comme dans toute entreprise, l'industrie du cinéma a eu besoin de sa secrétaire. Cet héritage est important à reconnaître car il permet de comprendre d'où viennent certaines tâches et certaines réputations du métier.

Le métier de secrétaire existe depuis le temps des pharaons. À cette époque, les secrétaires étaient des hommes instruits sachant écrire à la main (des scribes). Ils étaient très respectés. Au cours de l'histoire, le métier évolue mais reste longtemps masculin. Au XIXe siècle en France, les employés de bureau sont des hommes d'un bon niveau d'instruction. La révolution industrielle impose aux entreprises un besoin croissant de travail d'écriture et la sténodactylographie émerge. Les entreprises complexifient leurs productions et le besoin de main d'œuvre augmente. Les femmes sont donc de plus en plus employées du fait de cette diversification des besoins. Il est nécessaire qu'elles aient suivi une formation et sont généralement issues de la moyenne bourgeoisie. Les hommes employés de bureau y voient une concurrence en ce que l'arrivée des dactylographes bouleverse l'organisation du travail dans les bureaux. Petit à petit, la technologie évolue, la minutie des femmes est appréciée. Les hommes délaissent rapidement ces postes secondaires, d'abord à cause de la guerre, ensuite parce qu'il devient impensable de venir occuper des postes ayant été féminisés. Elles disposent, aux yeux des hommes désormais placés à un niveau hiérarchique supérieur, de toutes les qualités requises pour les assister. De la douceur, de la sensibilité, de l'écoute, de l'organisation, un esprit maternel qui n'hésitera pas à les choyer, de la docilité... C'est donc en toute logique que les réalisateurs et producteurs ont ressenti le besoin d'importer le secrétariat au cinéma. Qui d'autre qu'une femme aurait pu pallier correctement ce besoin de prise de notes ressenti du côté des producteurs et du réalisateur ?

Pour des questions d'organisation et de budget, les producteurs ont besoin qu'une personne note ce qu'il se passe sur le plateau et à quelles heures. La secrétaire de plateau fait ainsi son apparition. Elle était chargée, en somme, de conserver toutes les informations du tournage en prenant des notes détaillées des prises de vue effectuées, en premier lieu pour des raisons économiques. Le travail de la secrétaire de plateau évolue constamment ; elle s'est ensuite chargée de la coordination entre les différents départements de production, tels que la réalisation, la photographie pour s'assurer que tout se déroulait comme prévu. Petit à petit, elle commence à gérer les questions de raccords bien que la tâche ne

lui soit pas complètement attribuée au début. Le metteur en scène et la régie s'en occupent parfois au moment du tournage mais il arrive souvent que les raccords soient une affaire de montage : il s'agit alors de sacrifier des séquences s'il y a besoin de faire raccorder des plans qui ne fonctionnent pas l'un après l'autre. Aussi, la scripte note les mouvements des acteurs ainsi que les dialogues au moment du tournage. Elle doit souvent mettre à jour le scénario selon les indications du réalisateur et s'assurer de sa bonne communication des informations à tous·tes. Il s'agit donc déjà d'un poste d'organisation et de détails qui évolue très rapidement. Ces évolutions et le fait que les missions de la scripte soient très changeantes en fonction des personnes avec qui elle collabore, rend la perception de son travail complexe. Dans ses premiers temps, quelques hommes tentent de définir et d'expliquer ce poste nébuleux, novateur, curieux.

En 1915, le réalisateur et scénariste Henri Diamant-Berger (1895-1972) déclare avoir remarqué un problème de raccord au cours du montage de l'un de ses films. Il fait un double lien entre le métier de scripte, les raccords et le travail de secrétariat. Faute de précision dans les archives, je n'ai pas la date précise de ces deux citations mais il semblerait qu'elles datent de 1920.

"Je décide que, désormais, une secrétaire notera, lors de tous mes tournages, les changements de costumes, de coiffures et même d'expression. ⁶"

« (...) 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."

⁶ Henri Diamant-Berger, *Il était une fois le cinéma*

Ces citations mettent en lumière certains éléments. Le métier existe depuis au moins 1916 (date de son premier film) même s'il n'avait ni le même nom ni la forme qu'on lui prête aujourd'hui. Henri Diamant-Berger, invité par le producteur Charles Pathé aux États-Unis en 1918, découvre ce poste sur leurs plateaux de tournage mais ne manque pas de s'attribuer à la fois la création et la dénomination du poste une fois en France.

Également, il y a les mots de Lucien Boisyvon pour définir le poste de *script-girl* en 1934.

"Il est encore, au studio, une situation qui tente quelques jeunes filles : *script-girl*. Ainsi nomme-t-on les jeunes filles qui, attachées à un metteur en scène, remplissent le poste de secrétaire volante chargée de suivre la prise de vues. Elles notent 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, métier intéressant, mais plein de responsabilités et qui ne peut être régulièrement assuré qu'après un assez long apprentissage comme seconde *script-girl* ou secrétaire. Une jeune fille bien entraînée gagne généralement 500 francs par semaine, mais les places sont rares et le travail n'est jamais assuré que pour un temps plus ou moins long. ⁷"

Le changement d'appellation du métier (passant de secrétaire à *script-girl*) a confirmé son adoption en tant que métier de cinéma, adapté par et pour le cinéma. Ce nom anglophone nous vient des États-Unis, d'où naît le cinéma sonore que la France s'empresse d'importer avec toutes les évolutions que ça entraîne sur la fabrication d'un film, notamment quant au poste de scripte.

L'arrivée du parlant bouscule notre métier de manière positive. Dès lors, il ne cessera de gagner en responsabilités pour s'adapter aux besoins du plateau. Vers les années 1930, la scripte continue de travailler "pour" la production. Elle rédige des rapports de plus en plus précis répondant aux besoins de s'adapter aux

⁷ Lucien Boisyvon, « *le Cinéma est-il une carrière pour la femme ?* », Mon Ciné, reproduit dans Chantecler Revue, n° 17, 8 septembre 1934, p. 1

nouvelles technologies du plateau. Les équipes grandissent et la scripte doit communiquer des informations avec de plus en plus de personnes et chacun·e se spécialise davantage dans des domaines précis. La prise de note de la scripte se doit d'être organisée pour s'assurer une bonne communication des informations. La France s'inspire des studios hollywoodiens où les scriptes (majoritairement des hommes) occupent une place importante sur les tournages. L'ambition internationale des films, les besoins de doublages rendent les rapports de la scripte d'autant plus importants. Elle doit à la fois s'assurer que les dialogues sont bien dits et coordonnés avec l'image, elle doit prendre en note les mouvements des comédiens, elle doit marquer les changements de textes...La précision dans la numérotation des plans, dans le tri et le choix des prises est de plus en plus nécessaire surtout au vu des coûts de production. Chaque centimètre de pellicule compte et la scripte en est la garante. Son rôle est de plus en plus indispensable et reconnu comme tel ; cependant, ses compétences multiples et adaptables, ses qualifications considérées comme "féminines" en France, ses origines floues sont autant d'éléments qui entravent la reconnaissance du métier comme étant un poste valide, estimable, permanent au même titre que les autres.

Les scriptes ont mis beaucoup de temps avant d'apparaître aux génériques mais le fait que leur nom ne soit pas indiqué ne signifiait pas qu'il n'y avait pas de scripte sur le plateau. Pour cette raison, il est difficile de déterminer à quelle date précisément la scripte a fait son apparition sur les plateaux de tournage français. Maëlle Poullaouec a consulté de nombreuses archives dans le cadre de ses recherches pour son mémoire. Cependant, elle précise que l'étendue des archives n'a pas pu être entièrement étudiée ; celles-ci n'étant pas toutes répertoriées, il est impossible de faire un travail exhaustif. Ce manque d'archives particulièrement notable pour le métier de scripte n'est pas un phénomène isolé. Il a fallu beaucoup de temps à l'histoire pour reconnaître les techniciens comme sujets individuels présents dans la création. Restant le plus souvent dans l'anonymat, les témoignages sont rares et rendent le travail d'historisation d'autant plus difficile. C'est un fait que Laurent Le Forestier (Directeur du laboratoire de cinéma de l'université Rennes 2) et Priska Morrissey (maître de conférences en études

cinématographiques à l'Université Rennes 2) expliquent dans un dossier de 2011 consacré à l'histoire des métiers du cinéma paru dans la revue *1895 Revue d'histoire du cinéma* ⁸.

"Cette difficulté à trouver des sources, qui vaut pour presque tous les textes de notre numéro, nécessite que nous nous arrêtions un peu, en préambule, sur le peu de visibilité publique qu'ont eu pendant longtemps les métiers du cinéma en France. Ils demeurent en effet dans le plus total anonymat durant les quinze premières années du cinéma, en toute logique : le cinéma français se pense alors avant tout comme une industrie, à l'égale des autres industries dans lesquelles il ne viendrait à l'esprit de personne de nommer les différents exécutants. C'est l'époque de la prééminence de la marque et l'éditeur incarne par conséquent la seule signature possible. Cette situation commence à changer avec les premières productions de films d'art et du Film d'Art, notamment parce que les affiches désignent ponctuellement un décorateur, un costumier."

Le cinéma voulant être rangé du côté de l'art, il commence à créditer les metteurs en scène puis certains techniciens apparaissent. Par exemple, à la fin des années 1910, Abel Gance (1889-1981) fera en sorte de créditer son chef opérateur et sa monteuse. Le cinéma peut alors être perçu comme un art reposant sur l'image et le montage de celles-ci. Avec l'arrivée du parlant, la conception des films évolue et de nouveaux postes apparaissent, les équipes grandissent et il devient nécessaire d'organiser ces équipes par type de poste. Le son d'un côté, l'image de l'autre, la mise en scène d'un autre encore... Les génériques sont de plus en plus bavards et reconnaissent petit à petit le travail de chacun. Abel Gance créditera sa scripte Paule Boutaut au générique de son film *Un grand amour de Beethoven*, en 1936. Il s'agit d'une grande première pour le métier.

⁸ Laurent Le Forestier et Priska Morrissey, « Pour une histoire des métiers du cinéma, des origines à 1945 », « Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945 », *1895 revue d'histoire du cinéma*, n° 65, 2011

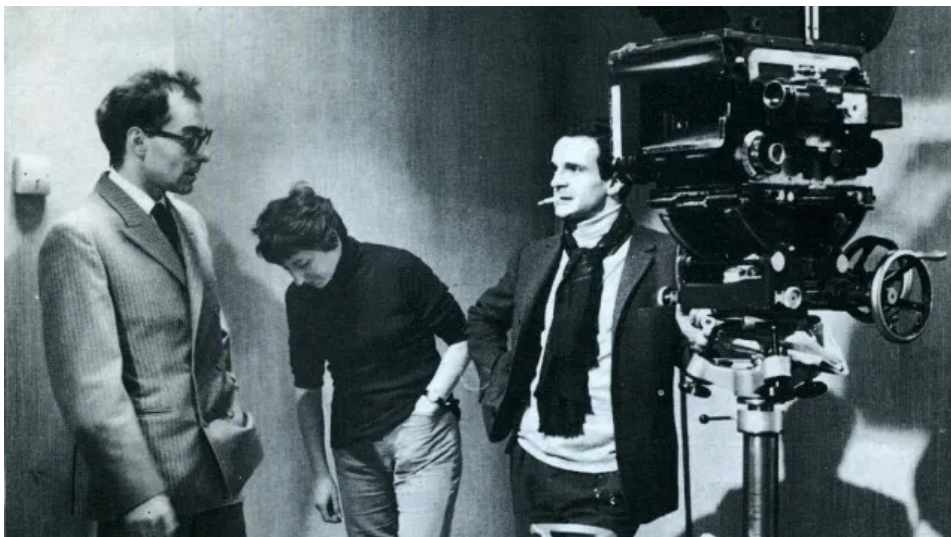
Grâce au travail de Maëlle Poullaouec citée précédemment, j'ai pu accéder à des documents d'archives qui n'avaient été recensés nulle part ailleurs à ma connaissance. Elle a fourni un travail de recherche massif et majeur pour notre profession. Le but de mon mémoire étant de comprendre les rouages qui l'ont mis sur les rails de ses difficultés, je me permets de m'appuyer, en confiance, sur les recherches effectuées par Maëlle concernant la partie historique car je ne trouve pas ou peu d'archives qu'elle n'ait pas déjà citées. Il me tenait à cœur d'étudier quelques éléments autour de sa naissance aussi pour mettre souligner la force et la persévérance des scriptes qui continuent sans douter d'exercer leur métier en le nourrissant d'une passion suffisante pour le pérenniser.

C. Réécrire l'histoire des corps invisibilisés : l'exemple de Suzanne Schiffman, corps féminin derrière la caméra

Étudier l'histoire du cinéma français, c'est en étudier les grandes figures et la façon dont ils et elles ont marqué l'histoire. La question est désormais de savoir pourquoi ou comment les corps féminins ont été effacés. Quels sont ces corps effacés ? Au profit de quelle histoire, de quel récit a-t-on du disparaître systématiquement ? Il est temps de réévaluer l'histoire et de redistribuer justement les rôles à toute personne qui en a eu un. L'époque de la Nouvelle Vague semble être une période intéressante à analyser sous ce prisme. En effet, la Nouvelle Vague, mouvement qui prend son nom en 1957 dans l'article de *L'Express* écrit par Françoise Giroud, est l'époque du cinéma d'auteur⁹, correspondant à l'apogée d'un processus de fabrication genré et sexiste, où naîtrait chaque jour plus fort le mythe du réalisateur auteur, à la tête d'un projet dont il est le grand chef, le responsable. L'artiste impose sa vision et fait son œuvre. Cependant, que serait-il sans son équipe technique ? Qu'aurait été Truffaut sans sa plus grande collaboratrice Suzanne Schiffman ? S'il n'est pas possible entre les murs de ce mémoire de donner la place que j'aimerais à toutes les scriptes-collaboratrices qui ont été effacées, il me paraît pertinent d'étudier plus spécifiquement l'œuvre de l'une d'entre elles. C'est Suzanne Schiffman que j'ai choisi de rencontrer ici.

⁹ Avant la Nouvelle Vague, le cinéma était souvent considéré comme un travail d'équipe, dans lequel le réalisateur était principalement responsable de la mise en scène et de la coordination de divers éléments de production pour créer un film cohérent. Cependant, les réalisateurs de la Nouvelle Vague, tels que François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer et Jacques Rivette, ont adopté une approche plus personnelle et auteuriste du cinéma. Ces réalisateurs considéraient le réalisateur comme l'auteur véritable d'un film, au même titre qu'un écrivain qui signe ses œuvres. Ils ont cherché à exprimer leur propre vision artistique ; l'auteur-réalisateur comme génie créateur. En mettant l'accent sur le rôle central du réalisateur en tant qu'auteur dans le processus de création cinématographique, la Nouvelle Vague a remis en question les structures hiérarchiques traditionnelles de l'industrie du cinéma, où les producteurs et les studios avaient généralement un contrôle plus important sur le contenu des films.

Il y a un peu plus de trois ans, mon ami Clément Riandey, étudiant à l'ENS Cachan, commençait la rédaction de son mémoire. Nous étions à l'époque très proches et le temps que nous passions ensemble faisait toujours murir nos réflexions mutuelles - surtout les miennes, il faut avouer. La politique et le cinéma prenaient dans ses mots une saveur tout particulièrement attirante, naviguant vers des sphères que je n'aurais pas forcément explorées sans lui. Je crois me rappeler que sa quête de sujet avait été assez pénible mais il a fini par établir sa recherche sur Suzanne Schiffman en tant que figure majeure de la Nouvelle Vague.



Je n'avais bien évidemment jamais entendu parler d'elle. Mais c'est elle qui est censée être représentée à travers le rôle de la scripte interprété par Nathalie Baye dans *La Nuit Américaine* (1973) de François Truffaut. J'ai adoré ce personnage. C'est une des premières fois que je voyais le métier en exercice et j'ai été touchée. Un personnage pétillant, présent aux côtés du réalisateur sur les questions de mise en scène (on la voit travailler seule avec F. Truffaut lorsqu'il cherche des idées pour la réécriture d'une séquence), entourée d'accessoires et de carnets utiles à son travail, proche des comédiens, cheffe de sa propre équipe puisqu'elle est "seule"... Joëlle est très féminine, toujours apprêtée, maquillée, un timbre de voix plutôt aigu... Je me suis tout de suite projetée dans cette vision du métier et je pense que je n'ai pas suffisamment questionné à l'époque les enjeux de cette représentation. Je m'étonne aujourd'hui que Truffaut ait voulu représenter à l'écran une scripte qui ne ressemble en aucun point à la réelle Suzanne Schiffman. Au contraire, elle-même incarnait une présence radicalement différente. Les cheveux courts, des chemises larges ou des pulls à cols roulés, toujours en pantalon, sans maquillage, une voix grave... Les archives et témoignages à son sujet décrivent une femme imposante, qui ne suit pas les codes attendus de la féminité. Elle était respectée dans son travail. Je me demande pour quelles raisons Truffaut a cherché à modifier cette réalité. Cela participe à l'invisibilisation de sa collaboratrice majeure, son amie par ailleurs. Je me demande : faut-il mettre de côté sa « féminité » pour gagner une place honorable aux côtés d'un homme ?

L'élan de recherche de Clément Riandey se place selon moi au bon endroit puisqu'il tente de réévaluer la carrière de Suzanne Schiffman en reprenant chaque étape de sa vie ignorée par l'histoire du cinéma, et dans le même mouvement, il cherche à comprendre l'histoire de son point de vue, celui de Suzanne, un rare point de vue de femme. Il ne souhaite pas parler de Suzanne Schiffman en tant que victime d'un système sexiste. Elle a existé par elle-même et pour elle-même avant d'exister pour Truffaut ; et Clément Riandey, au cours de ses nombreuses recherches, peut largement admettre que Schiffman a bravé le déterminisme qui plane au-dessus des femmes de l'époque, supprimant tout espoir vers autre chose que ce à quoi on leur disait d'aspirer. Suzanne Schiffman était bel et bien là, dans

les années 1950, entourée d'hommes. Elle avait sa place même si dans la fusion de travail avec Truffaut, il est difficile de déterminer quels furent exactement ses apports étant donné que la plupart se jouaient dans la parole orale, dans les échanges avec le réalisateur. Une certitude cependant : il est sûr que la valeur, le poids de son travail n'ont pas été justement reconnus, ni quand elle était vivante, ni depuis sa mort. Par exemple, quasiment dès ses premiers films avec Truffaut, elle occupait le poste de première assistante ; or elle n'a été créditée ainsi que tardivement car à l'époque, il n'y avait pas ou peu de femmes premières assistantes. Elle était souvent sous-rémunérée dans la mesure où son travail, qui pouvait aussi prendre la forme d'une coscénarisation, n'était jamais reconnu comme tel. Si Suzanne Schiffman était créditée coscénariste, elle aurait dû percevoir une plus haute rémunération, mais l'idée était inconcevable. Dans leur dynamique de collaboration, Truffaut était une véritable figure de maître du tournage. Il agissait (consciemment ou non) d'une manière qui aliénait et dépossédait Schiffman de ses propres envies, de ses propres idées, de son temps. C'est seulement à la mort de François Truffaut que Suzanne Schiffman pourra réaliser ses propres films en reprenant possession de sa pensée pour elle-même.

« Il m'encourageait tout le temps à faire un film. Mais en même temps, on avait tellement de projets ensemble, il y avait tellement de choses qui se faisaient que je n'avais pas de raison de me battre pour faire mon propre film.¹⁰ »

En bref, étudier l'histoire de Suzanne Schiffman, c'est constater que l'histoire du cinéma l'a fait se fondre complètement dans le corps de Truffaut. Elle n'existe nulle part ailleurs que dans les souvenirs de ceux qui l'ont connue, dans quelques récits écrits ou filmés, représentée par des photographies dont très peu sont accessibles. Rien n'a rendu justice à son travail jusqu'à lors et Clément l'explique très bien : « La dimension politique de l'occultation de Schiffman doit être mise en lumière. Il y a un travail actif d'occultation, dont l'un des facteurs explicatifs

¹⁰ « Suzanne Schiffman », *Atout coeur*, productrice Sylvie Nicole

est son genre. L'histoire de la collaboration entre Truffaut et Schiffman est en grande partie l'histoire d'une absence de reconnaissance ou d'une reconnaissance bien inférieure au travail accompli ». La créditer dès les premiers films de Truffaut à hauteur du travail qu'elle fournissait aurait été une démarche transgressive qui n'avait pas lieu d'être à l'époque pour ces personnes.

En conclusion, je dirais que le métier de scripte me semble être un excellent exemple de métier pour lequel les femmes se sont battues de manière plus ou moins conscientes dans une démarche féministe. Pour que cela devienne conscient, il a fallu prendre le temps d'accepter de voir les rapports de forces subis et les discriminations engendrées ; cependant les scriptes jusqu'à présent n'ont fait que de réaffirmer leur existence et l'évidence de leur nécessité sur un plateau. Elles se sont battues et se battent encore pour la reconnaissance de la place qu'elles occupent sur un plateau du côté de la technique et de la mise en scène. Les jeunes scriptes sont de plus en plus nombreuses à partager une même vision moderne du métier. L'avantage que nous avons à être une profession inconnue c'est que le discours à son propos est encore, d'une certaine manière, à bâtir. Lorsque je fais un tournage aux côtés d'une équipe qui n'a jamais vraiment travaillé avec une scripte, j'essaie toujours de livrer la meilleure version de l'image que j'aimerais donner à notre métier. Aussi, grâce aux réseaux sociaux, je découvre l'existence de comptes Instagram et de blogs créés¹¹ spécifiquement pour donner de la visibilité au métier. En début de deuxième année à l'école, j'ai moi-même eu envie de créer un compte Instagram dédié à notre travail à l'école et lors des tournages. Faute de temps, ma promotion n'a pas réussi à tenir le rythme du travail et des publications virtuelles mais beaucoup de personnes ont salué la démarche, rendant nos "missions" moins obscures et plus accessibles. Il me semble qu'il est important de faire perdurer ce nouvel élan !

¹¹ Compte Instagram *script.supervisor* <https://www.instagram.com/script.supervisor>

PARTIE II

POURQUOI CE MÉTIER EST-IL NOURRI DANS SA FÉMINISATION ? QUELQUES OUTILS DE DOMINATION À L'ÉGARD DES SCRIPTES

Maintenant que nous pouvons visualiser une bribe du chemin qu'a parcouru le métier de scripte depuis sa création, il s'agit désormais de questionner le fait que ce métier persiste dans sa féminisation.

« Tous les arts ont produit leurs merveilles, l'art de gouverner n'a produit que des monstres ¹² ».

Dionys Mascolo

J'ouvre un livre que l'on me conseille : *La Révolution par l'amitié* (2022), un recueil de textes étudiés par Dionys Mascolo ¹³. Cette phrase prononcée par Saint-Just résonne fortement. Gouverner, diriger, c'est opposer une entité à une autre. Il y a celles et ceux qui dirigent, et celles et ceux qui obéissent. Comme le dit Saint-Just, gouverner est un art, qui n'a pas nécessairement besoin de s'apprendre. Le désir et la passion de gouverner se trouvent en certaines personnes comme un besoin vital. D'autres se voient offrir la possibilité de goûter au pouvoir et ne s'en défont plus jamais. Avoir le pouvoir a longtemps été une possibilité assignée uniquement aux hommes et ils ont été prêts à tout pour ne pas en perdre une miette. Qu'elles soient révolutionnaires, écrivaines, cinéastes... les femmes ont représenté un danger pour les hommes, en ce qu'elles auraient pu, par leur émancipation, remettre en cause l'ordre établi, le génie, la puissance créatrice qui se trouvent en chaque homme... Silencier l'histoire des femmes, c'est empêcher le

¹² Dionys Mascolo, *La révolution par l'amitié*, La fabrique éditions, février 2022, Introduction Saint-Just (p20 ...)

¹³ Né en 1916 et mort en 1997 en France. Résistant, militant politique de gauche, il fut en relation avec Marguerite Duras

besoin de révolution d'être mis en lumière. Cela permet de laisser aux hommes un pouvoir total et intact qu'ils peuvent exercer sans même savoir où ils vont avec et quelles sont les conséquences de leur longue hégémonie. Bref. Ils font passer leurs « caprices » pour des idées et ça fonctionne. Ce terme, « caprice », employé par Mascolo, me semble tout particulièrement approprié. C'est souvent ce dont on parle pour désigner les désirs abracadabrants des réalisatrices qui peuvent se permettre d'adopter des comportements problématiques à tous égards sous un prétexte latent, pas toujours assumé : les métiers sur un plateau de tournage sont fortement hiérarchisés. Nous l'avons vu en étudiant l'histoire du métier : les scriptes font partie des corps qui ont été invisibilisés dans leur pratique mais aussi par l'histoire. Cependant, dans une démarche féministe, je n'ai nullement envie de poser les femmes scriptes en victimes. La carrière de Suzanne Schiffman montre bien que le système et les mécanismes en cause dans le milieu du cinéma ne l'ont pas totalement assommée. C'était une femme, certes, mais surtout une technicienne qui a su user de son autonomie pour exister autant qu'elle le pouvait, en tant que sujet, aux côtés des hommes avec qui elle travaillait. Les mécanismes de domination sont bel et bien existants et il s'agit pour les femmes de s'unir afin de les contourner, plutôt que de s'unir pour s'en plaindre simplement. C'est en lisant le texte *Sororité : la solidarité politique entre les femmes* (2000) bell hooks que j'ai compris quels espaces, en tant que militante, il fallait investir, et lesquels il ne fallait pas nourrir. Voici quelques extraits dont il faut prendre connaissance.

"Je conçois l'enseignement comme un travail politique et la salle de classe comme un espace pour l'action politique radicale. Faire de l'université un lieu d'éducation à la conscience critique et un espace de politisation est une action subversive et difficile. Ce n'est pas la meilleure manière de se faire bien voir et d'assurer le renouvellement de son poste. Mon radicalisme politique s'enracine dans une conviction : pour qu'un nouvel ordre social émerge, il faut contester et changer la politique de domination telle qu'elle se manifeste dans l'oppression impérialiste, capitaliste, raciste et sexiste."

"Les femmes constituent le principal groupe victime de l'oppression sexiste. À l'instar d'autres formes d'oppression collective, le sexisme est perpétué par des structures institutionnelles et sociales ; par les individus qui dominent, exploitent ou oppriment ; et par les victimes elles-mêmes, amenées par la socialisation à adopter des comportements qui les rendent complices du *statu quo*. L'idéologie de la suprématie masculine incite les femmes à penser qu'elles ne valent rien tant qu'elles ne sont pas liées ou unies à des hommes. On nous enseigne que les relations que nous entretenons les unes avec les autres amoindrissent notre expérience au lieu de l'enrichir. On nous enseigne que les femmes sont « naturellement » ennemies des femmes, que la solidarité n'existera jamais entre nous parce que nous ne pouvons et ne devons pas nous unir les unes aux autres. Nous avons bien appris ces leçons. Nous devons les désapprendre pour construire un mouvement féministe durable. Nous devons apprendre à vivre et à travailler dans la solidarité. Nous devons apprendre le véritable sens et la vraie valeur de la sororité."

"S'il est vrai que nous avons beaucoup à gagner à nous unir, nous ne pouvons pourtant pas développer de liens durables ni de véritable solidarité politique à partir du modèle de sororité créé par la tendance bourgeoise du féminisme. Pour ce courant, l'union des femmes se fonde sur une expérience collective de la victimisation, d'où l'importance de la notion d'oppression commune. Cette conception du lien entre les femmes reflète directement la pensée de la suprématie masculine blanche. L'idéologie sexiste enseigne aux femmes que la féminité implique d'être une victime. Au lieu de rejeter cette équation (qui ne rend pas compte de l'expérience féminine, car dans leur vie quotidienne la plupart des femmes ne sont pas constamment des « victimes » passives et vulnérables), les féministes y ont souscrit, faisant de la condition de victime le dénominateur commun qui permet aux femmes de s'unir (...) Le fait de s'identifier comme « victimes » leur permettait d'abdiquer toute responsabilité dans la construction et la perpétuation du sexisme, du

racisme et de l'exclusion sociale, ce qu'elles firent en insistant pour que seuls les hommes soient considérés comme des ennemis. Elles évitaient ainsi de reconnaître l'ennemi intérieur et de s'y confronter."

"Au lieu de nous unir sur la base d'une condition victimaire universelle ou par rapport à un ennemi commun fictif, nous pouvons nous rassembler autour de l'engagement politique dans un mouvement féministe expressément destiné à éradiquer l'oppression sexiste. Alors, nos énergies ne seraient pas monopolisées par la lutte pour l'égalité avec les hommes ou par la seule résistance à la domination masculine. (...) Pour pouvoir résister à la domination masculine, nous devons rompre avec le sexisme, travailler pour transformer la conscience des femmes. En réfléchissant ensemble sur la socialisation sexiste pour nous en libérer, nous nous renforcerions mutuellement et nous construirions une base solide à partir de laquelle développer la solidarité politique."

"Nous devons accepter de prendre la responsabilité de lutter contre des oppressions qui ne nous affectent pas nécessairement en tant qu'individues. Comme d'autres mouvements radicaux, le mouvement féministe s'affaiblit quand la participation est exclusivement motivée par des préoccupations et des priorités individuelles."

A. Le rôle de l'héritage binaire de la langue française dans la création d'un art aux professions très genrées

« *Les frontières de ma langue signifient les frontières de mon monde.* »

Dans son *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), Ludwig Wittgenstein pose que le langage façonne notre pensée et en contraint ses possibilités. Ainsi, l'humain en tant que sujet parlant constitue lui-même une frontière au monde. Il ne se donne pas accès à tout, au contraire, il est limitant.

De par sa grammaire intrinsèquement binaire construite sur le genre féminin et le genre masculin, la France ne fait que renforcer de manière systémique les écarts entre tout ce qui concerne le masculin d'un côté et le féminin de l'autre. S'il existe des métiers féminins, c'est pour les différencier des métiers masculins. S'il existe une inégalité salariale, c'est parce que le salaire des femmes est inférieur à celui de référence, le salaire des hommes. S'il existe dans le langage un genre féminin qui se soumet au genre masculin, c'est pour souligner par la force des mots que la femme en tant qu'individu existe au regard de l'homme, en différence de celui-ci, et jamais véritablement pour elle-même. C'est elle que l'on ajoute. Les femmes sont un suffixe, un dérivé de l'homme, elles arrivent après. Monique Wittig, dans *La Pensée Straight* (1992) explique l'essentiel :

« Pour un écrivain, le langage se présente comme un matériau très concret auquel on peut s'accrocher. Mais dans sa forme sociale, achevée, le langage est aussi le premier contrat social, permanent, définitif, le premier accord entre les êtres humains. ¹⁴ »

Ici, Wittig questionne ce que les grammairiens appellent « la marque du genre » qui influence infailliblement notre façon de vivre et penser les dynamiques de genre. Contrairement à l'anglais qui ne genre pas les choses qui ne sont pas humaines, le français est très marqué par le genre et « renforce la division des êtres en sexe. » Le langage catégorise la nature des êtres en deux groupes. Faire tomber cet héritage est une entreprise bien difficile, voire même dangereuse pour

¹⁴ Monique, Wittig, *La pensée straight*, Corlet, Editions Amsterdam, novembre 2022, p.80

les dirigeants. En témoignent les tentatives de rédaction en écriture inclusive à laquelle beaucoup de français s'opposent par principe sans forcément comprendre et appréhender tous les enjeux qui émanent de la question du langage. Ce langage, il faudrait le dégenrer, le révolutionner pour se débarrasser du modèle hétéropatriarcal qui écrase toutes les personnes qui ne sont pas des hommes cisgenres hétérosexuels blancs. Dans *Mémoires de la plantation*, Grada Kilomba écrit :

« Je ne peux pas oublier de souligner que la langue, aussi poétique soit-elle, renferme également une dimension politique - celle de créer, fixer et perpétuer des rapports de pouvoir et de violence. »

L'héritage colonial et patriarcal français est une violence qu'il faut urgemment cesser de perpétuer ; cela demande un effort conséquent pour toute personne qui accepterait d'écouter, de comprendre et d'apprendre les tentatives d'élaboration d'un langage neutre, dit inclusif.

Une société dont le langage suppose une hiérarchie ne peut espérer l'égalité, de la même manière qu'il est impossible d'espérer une démocratie juste et égalitaire si celle-ci trouve ses fondements historiques dans le modèle d'une famille nucléaire paternaliste et hiérarchique, donc inégalitaire. Ainsi, tel que le langage existe actuellement, il sert d'instrument à « constituer le discours du contrat social en tant qu'hétérosexuel.¹⁵ » Rappelons que pour Wittig, le modèle hétéropatriarcal produit la différence, la pensée binaire, la biologisation, et le langage qui en découle ne permet pas aux minorités de créer leur propre langage et de s'insérer dans le monde au même titre que les hommes. Si les femmes veulent parler, elles doivent emprunter aux hommes les mots qu'ils ont façonnés pour créer un discours qui ne peut que servir leurs intérêts. Il faut donc apprendre à se les réapproprier. Si l'ensemble des femmes vivent les mêmes oppressions, il est nécessaire de sortir de l'idée que cela provient d'une biologie particulière partagée par toutes les femmes qui nous rendraient plus susceptibles à la soumission. Le problème se place du côté du politique et du social, non du côté du processus

¹⁵ ibid

d'évolution qui aurait donné plus d'intelligence et de force aux hommes qu'aux femmes.

La naissance du mouvement féministe en France et, beaucoup plus tard, la création de l'association Les Scriptes Associés (LSA) ont eu comme moteur d'émergence les mêmes volontés et objectifs (que je décrirai ultérieurement). De fait, la création de l'association LSA s'inscrit dans une démarche de défense des droits des scriptes que l'on peut difficilement dissocier d'une dimension féministe même si elle n'est pas présentée comme telle. À l'époque, parler des scriptes revient à parler des femmes scriptes car les hommes étaient absents de la profession en France.

B. Les dynamiques de domination et de soumission hommes et femmes liées à la construction de l'estime de soi

Étudier l'histoire d'une profession comme celle de « scripte » n'est pas chose aisée tant le domaine de recherche est vaste et vide à la fois. C'est comme si encore tout était à faire. Le cinéma est-il un art trop récent pour être questionné dans ses racines les plus profondes ? Serait-il dangereux de tout bouleverser ? Qui risquerait de perdre quoi ? Il y a eu une invisibilisation globale de toutes les têtes pensantes qui œuvrent pour un même film. Il existe un lien évident entre le désintérêt ou l'effacement des scriptes de l'histoire et la quête de puissance des hommes sur un plateau de tournage, en amont et en aval. Au moment de la création du film, si une force perçue comme antagoniste par le réalisateur fait surface, ce dernier sera prêt à l'évincer par le biais de stratégies douteuses et carriéristes. L'idée est alors d'avoir une femme à ses côtés sans qu'elle ne prenne trop de place, sans qu'elle n'empiète sur la conquête de pouvoir de l'homme. C'est pour cela qu'il lui serait dangereux d'accorder de la place à une femme sur la scène publique. Cela rendrait son travail moins impressionnant car il ne serait plus le seul responsable de son œuvre. Il ne faudrait surtout pas s'aventurer dans une survalorisation des métiers techniques, encore moins celle du métier de scripte. En France, la scripte sera femme car les femmes n'effraient pas les hommes. La scripte sera femme car les hommes ne veulent pas être scriptes. Le métier n'attise pas de jalousie. La rémunération est faible, le corps prend l'ombre. « Vouloir être scripte, c'est ne pas vouloir le pouvoir ». Cette phrase résume un bon nombre de formulations entendues depuis mon début de cursus à la Fémis. J'ai toujours été étonnée qu'on vende le métier de cette manière. Comme s'il était normal d'accepter d'être piétiné·e car « c'est comme ça ». « On doit s'adapter aux réalisateur·ices et leurs caprices, leur parler avec des pincettes, être discrète. Pourquoi ? Apprend-on la même qualité d'effacement aux chef·fes opérateur·ices ? Aux ingénieur·es du son ? À n'importe quel autre poste ? Non. Qu'est-ce qui est en jeu dans ce raisonnement ? Pourquoi attribue-t-on aux scriptes cette qualité d'effacement ?

Les femmes ont appris à se soumettre et à s'effacer. Les mouvements féministes luttent contre ce principe depuis de nombreuses décennies mais la capacité que nous avons à croire en nous-mêmes en tant que femmes demeure très faible et nous sommes une majorité à croire qu'il est préférable de prendre le chemin le plus simple pour éviter l'échec, tandis que les garçons à l'école n'hésitent pas à s'imaginer pouvoir faire les plus grandes écoles sans même penser à un potentiel échec. On leur dit qu'ils sont capables, que les postes de chefs sont pour eux, qu'on les attend. C'est une généralisation de la tendance globale mais il existe évidemment et heureusement des femmes qui croient en elles, et des hommes qui tentent d'une manière ou d'une autre de s'extraire des schémas de domination.

Toutefois, ces dynamiques ancrées reposent sur un principe d'estime de soi dont Gloria Steinem, journaliste et militante féministe américaine, parle très précisément dans son ouvrage *Une révolution intérieure : Renforcer l'estime de soi* paru en 2023. Son propos est le suivant : les injustices (de classe, raciales, liées à l'orientation sexuelle, à l'âge, aux genres, raciales...) produisent une destruction de l'estime de soi. Les femmes en ont été les premières cibles. Le pouvoir s'exerce sur autrui grâce à la manipulation. Si l'on cherchait à renforcer l'estime de soi pour aller vers un principe d'autonomie des femmes qui les rendraient moins manipulables, cela constituerait un danger pour les personnes qui détiennent le pouvoir. C'est pour cette raison que la tendance a toujours été vers le maintien des femmes dans des étages inférieurs, calmes, silencieux, loin d'une puissance qu'idéalisent les hommes. En ce sens, le pouvoir est perçu comme quelque chose qui se détient, qui existe en quantité limitée. On a du pouvoir, on le possède, on œuvre pour que les autres se représentent le fait qu'on a du pouvoir. Machiavel dans *Le Prince* (1532) explique que si X se comporte comme quelqu'un qui a du pouvoir, il en aura car les autres se représentent que X en a. Le pouvoir n'est pas quelque chose que l'on a en nous, c'est quelque chose qui existe entre nous, c'est une relation que l'on instaure. Le problème est qu'il est perçu par les personnes puissantes comme un donné de faible quantité qu'il faut détenir ; et

si d'autres ont du pouvoir, cela réduit leur dose de pouvoir. Ainsi, plus X prend du pouvoir aux autres, plus il en aura. Pour posséder du pouvoir, il faut en retirer aux autres. La société encourage donc certains types d'individus à détenir le pouvoir et à exercer leur domination pour parvenir à garder ce pouvoir sur les autres.

L'identité féminine est multidimensionnelle et cette multiplicité nous soumet à diverses formes d'oppression. Si les hommes et les femmes partagent doutes, vides, sentiments d'incomplétude et d'incapacité à agir, ces ressentis s'expriment de manière différente selon le genre. On apprend à répondre à ces sentiments différemment culturellement. Par exemple, l'estime de soi masculine a toujours été très valorisée sur le plan social. Nombreux sont ceux qui ont des comportements violents, dévalorisants, avec beaucoup d'orgueil, un besoin de reconnaissance et une volonté de puissance qui les rendent capables d'écraser tout le monde. La psychologie met ça sur le dos d'un manque d'amour de soi, d'un sentiment d'infériorité qui conduit à la recherche des applaudissements des autres, d'une forme de validation. On apprend aux hommes qu'ils doivent être forts, en compétition avec les autres hommes, et ils deviennent prêts à tout pour y parvenir. Plus ils exercent leur domination, plus leur estime d'eux-mêmes se renforce. Au contraire, les femmes apprennent à avoir une faible estime d'elles-mêmes, conduisant à une perte de confiance en soi qui est extrêmement difficile à regagner ensuite. La vie va être une lutte constante vers les pensées qui freinent nos élans, nous sentant peu capables et pas à notre place dans cette quête de la réussite sociale. Cependant, la faible estime de soi n'est pas une caractéristique féminine et ne devrait pas se traduire par la soumission des femmes aux hommes. Une femme est tout autant capable qu'un homme de devenir réalisatrice ; elle prendra en revanche plus de temps pour accepter l'idée qu'elle en a envie et qu'elle en est capable. Là où beaucoup d'hommes ne se posent pas vraiment la question. Combien de réalisateurs ne sachant pas réaliser sont à la tête d'immenses projets bien financés ? L'auteure Gloria Steinem fait une différence importante entre le dictateur, que j'associe au réalisateur, qui souhaite imposer sa vision, et le révolutionnaire (qui serait ici plutôt la scripte), qui cherche à découvrir une vision partagée ; elle serait une leader créative plutôt qu'un

dominant. Ce propos paraît peut-être loin de mon sujet mais j'aimerais en venir à la conclusion suivante : le métier de scripte est un métier féminin de par la façon dont il est né en France mais pas seulement. C'est un métier qui illustre et cristallise toute la question du rapport que les femmes entretiennent avec leur réalité, dans cette démarche d'auto-effacement et d'acceptation plus ou moins consciente de l'invisibilisation - contrairement aux hommes à qui l'on apprend tout l'inverse et qui peuvent aisément appliquer leur domination, et choisir de se réserver certains métiers.

Historiquement, nous l'avons vu, c'est du besoin des hommes qu'est né le métier de scripte. C'est eux qui ont décidé qu'une femme devait venir les suppléer pour remplir quelques missions nécessaires. C'est eux qui, au début, ont défini notre métier, en empruntant des mots qu'il ne serait plus tolérable de prononcer aujourd'hui. Voici quelques définitions trouvées dans diverses archives. Elles sont révélatrices d'un problème de fond au niveau de la considération des hommes à l'égard des femmes.

Dans *La femme dans l'ombre de l'écran*, extrait du *Journal de la femme* de 1932, Pierre Heuzé écrit :

"Cette femme assise devant une petite table et qui feuillette avec agilité de gros dossiers : artiste ? – Non, la « script-girl ». Il est juste que la mission de la « script-girl » soit confiée à une femme. Car il faut dans cet emploi une psychologie toute féminine... À la « script-girl » en effet, de tout voir, de tout noter : Mais, monsieur Jean Murat, dans cette scène vous aviez ce sac à la main gauche... Ou bien : Vous n'avez pas le même nœud de cravate. Aucun détail ne doit échapper à la « script-girl »... mémoire, œil vif sont les qualités qui lui sont indispensables. ¹⁶ "

Un autre exemple dans l'article de Gaudy Camille, intitulé *Être une femme sur un plateau de tournage*, de la revue *Ethnologie française*.

¹⁶ Pierre Heuzé, *la Femme dans l'ombre de l'écran*, *Journal de la femme*, n° 5, 10 décembre 1932

"Le métier de scripte tient visiblement une place particulière dans les professions du tournage. D'abord, il est celui qui s'approche au plus près de l'exclusivité féminine et cela parce que, d'après mes informateurs, plus d'une qualité « propre » aux femmes s'exprime pour exercer les fonctions de scripte : capacités d'observation, de précision, d'attention, de mémorisation et d'empathie. En d'autres termes, capacité à comprendre le réalisateur, à lui proposer des solutions appropriées à ses envies et à être à son écoute.

L'observation participante sur les tournages révèle une autre caractéristique de la scripte, à savoir une certaine capacité d'effacement. Incarnant la mémoire du tournage et représentant un repère central pour la fabrication du film, la scripte est souvent consultée par les réalisateurs, mais celles que j'ai observées se manifestaient en revanche très peu auprès de ces derniers. Elles se tenaient silencieuses et en retrait par rapport à l'équipe. (...) Les scriptes tiendraient en effet une place très « intime » pour les metteurs en scène en représentant, pour les réalisateurs surtout, une sorte d'« épaulé de maman » (...) Parmi ceux que j'ai questionnés, plusieurs décrivent la scripte par des termes qui évoquent le soutien et le secours, essentiels et rassurants. Elle semble ainsi chargée d'une dimension affective très forte : elle doit être capable d'apporter des conseils et des solutions, mais aussi un soutien moral. La scripte, et donc « la femme », incarne la confiance et la compréhension dont les réalisateur(trice)s disent avoir besoin. (...)" ¹⁷

Le métier serait-il davantage valorisé si plus d'hommes l'exerçaient ? J'ai l'impression que le problème en France vient de l'origine du métier construit sur une toile de fond féminine et qu'il s'agit d'un problème à ce jour difficilement dépassable. Toutefois, il n'est pas souhaitable d'attendre la masculinisation du métier. Nous, en tant que femmes scriptes majoritaires, avons tous les outils pour

¹⁷ Gaudy Camille, *Être une femme sur un plateau de tournage*, *Ethnologie française*, 1/2008 (Vol. 38), p. 107-117

faire briller notre travail sans que celui-ci n'ait à être revalorisé par les hommes. Les compétences de ce métier sont indifférenciées des questions de genre et il s'agit aujourd'hui d'encourager tout le monde à dépasser les stéréotypes plutôt que de l'associer à un genre ou à un autre. Les stéréotypes de genre s'appliquent dans les deux sens. Un homme qui serait attiré par le métier de scripte pourrait avoir tendance à vouloir apporter une dimension nouvelle au métier, comme si jusque là le métier était insuffisant, comme si grâce à eux le métier pouvait enfin changer, en supprimant les « qualités féminines requises » du métier. Nous , scriptes, cherchons à supprimer ces attentes nous-mêmes, depuis notre position de femmes concernées. C'est pour ces raisons notamment que les femmes scriptes ont commencé à s'unir pour faire entendre leurs voix.

C. Une méconnaissance du métier liée à sa dénomination

Comme chaque poste sur un tournage, les technicien·nes ont senti le besoin, à un moment, de s'unir en association pour faire valoir leurs droits. La création de l'association Les Scriptes Associées (LSA) a été importante pour la reconnaissance de notre métier. Cette association a été créée en 2005 par Nathalie Alquier, Francine Cathelain, Catherine Coste, Bénédicte Kermadec, Dominique Piat. À l'origine, ces femmes se sont unies pour oeuvrer à :

- la promotion du métier et de sa reconnaissance
- la protection et l'amélioration de la qualité de notre travail
- instaurer le principe d'échange, de solidarité et de transparence entre les scriptes (dans la mesure où l'on travaille seule, on rencontre peu d'autres scriptes et la tendance a longtemps été à l'isolation et la croyance en une concurrence féminine)
- l'affirmation du principe de connaissance et d'expérience dans le métier (tout le monde ne peut pas soudainement être scripte, c'est un métier qui s'apprend et qui nécessite des connaissances)
- renforcer l'identité professionnelle du métier, la défendre et l'enrichir.

Aujourd'hui, l'association tente aussi de se battre pour la bonne transmission du métier en s'assurant de la qualité des formations, en défendant les postes d'assistantes, en luttant contre la dictature des stages.

LSA a mené diverses études sur la question de la masculinisation du métier. L'association est constituée de nombreuses scriptes qui n'ont pas toutes la même opinion sur la question et il est difficile de se réunir autour de ce type de problématiques. Cela engendre un ralentissement de nombreuses actions au sein de l'association. Cependant, les voix ? principales portées notamment par Bénédicte Kermadec, sont les suivantes : les scriptes ont très envie de sortir du stéréotype du genre sans pour autant chercher à tout prix à masculiniser le métier. Le nom du métier a, grâce à LSA, quitté son côté très genré pour passer de *script-girl* au nom neutre « scripte ». De secrétaires de plateau, nous sommes devenues scriptes.

Si notre métier a connu différentes appellations, en France et dans les pays anglosaxons, le métier aujourd'hui souffre encore de sa dénomination. Un seul mot détermine grandement la manière dont le métier et ses fonctions sont perçues. Aujourd'hui, le nom de notre métier reste encore très flou.

Le terme « *scripte* » est une francisation du mot anglais *script* qui vient lui-même du latin « *scriptum* » qui signifie « écrit ». Le terme « *script* » est couramment utilisé dans le domaine du théâtre, du cinéma et de la télévision pour désigner le texte d'un scénario ou d'une pièce de théâtre. Cela porte confusion avec les fonctions mêmes de notre travail. En effet, lorsque je dis que j'apprends le métier de *scripte*, les personnes qui travaillent ou non dans le cinéma ne savent jamais vraiment comment situer mon métier et pensent d'emblée que j'écris des dialogues ou le scénario. Je dois alors chaque fois réexpliquer quel est mon métier et quelles en sont les fonctions et enjeux principaux. Notre métier porte mal son nom. Il est rarement correctement orthographié, le *e* de fin est souvent oublié ce qui montre la confusion générale. Aussi, les *scriptes* télévision qui travaillent en régie portent le même nom de métier que les *scriptes* de cinéma alors que les fonctions exercées sont très différentes et qu'il n'est pas aisé de passer d'un métier à l'autre sans formation. Le terme « *scripte* » noie diverses acceptions.

Dans les pays anglo-saxons, notre métier porte le nom de « *script-continuity* » ou « *script supervisor* » au Canada et aux Etats-Unis par exemple. Cela caractérise notre métier avec beaucoup plus d'aplomb.

Il me semble que cette dernière appellation est beaucoup plus pertinente, davantage caractérisée. En traduction française, cela donnerait quelque chose comme « superviseur·e de scénario ». La supervision est définie par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales comme étant le « contrôle dans ses grandes lignes d'une activité, de l'exécution d'un travail accompli par d'autres ». Appliqué au scénario et au travail sur un plateau de tournage, cela signifie qu'il s'agirait de contrôler, de vérifier que le scénario écrit est mis en scène par les technicien·nes et artistes du tournage de la manière la plus cohérente avec les intentions initiales. Avec son œil attentif, la *scripte* est sur le plateau la seule personne (parfois avec le ou la réalisateur·ice) qui détient matériellement le

scénario et qui le connaît sur le bout des doigts. Elle en est la garante. Dire qu'on est « scripte » ne dit rien de nos fonctions mais signifie vaguement qu'on est lié es d'une manière ou d'une autre au « *script* », au scénario. Nous sommes une « cheff·e » de poste (cf. la Convention Collective) mais nous ne sommes la plupart du temps ni rémunéré·es ni perçu·es comme tel. Les autres postes ne cachent pas la hiérarchisation de leurs équipes : chef·fe opérateur·ice ou directeur·ice de la photographie, chef·fe monteur·euse, chef·fe décorateur·ice...

Lorsque je me suis entretenue avec Sophie Audier, scripte française, directrice du département Scripte de la Fémis, nous nous accordions sur ce point. Notre métier porte mal son nom et nous maintient dans un flou général qui n'aide personne à comprendre et situer notre travail. Nous nous accordons cependant aussi à dire que si notre nom venait à changer pour nous faire devenir des « chef·fes de la continuité », nous ne pensons pas que notre statut changerait, ou alors sur le très long terme. Les stéréotypes liés au métier sont très ancrés et nous auto-nommer chef·fe n'a pas de poids si la démarche ne vient pas d'une reconnaissance générale en amont. Quoi que...

« Une fois qu'on a pris connaissance de l'oppression, on a besoin de savoir et d'expérimenter qu'on peut se constituer comme sujet, qu'on peut devenir quelqu'un en dépit de l'oppression. ¹⁸ »

Il faut le dire, le nom français de notre métier ne donne pas particulièrement envie. Il ne désigne pas grand-chose, il ne dit pas ce qu'il est mais autre chose. Ce mot est flou, il amoindrit nos compétences et participe à notre invisibilité. L'ambiguïté implique que l'on doive sans cesse expliquer notre travail, en opposition à ce que pensent les gens à son sujet. Non, nous ne sommes pas scénaristes. Non, nous n'écrivons pas les dialogues. Non, nous ne faisons pas que gérer les faux raccords. On se construit et se définit en opposition à ce qu'on n'est pas. Le nom « scripte » efface la partie technique de notre travail. Et c'est cet aspect technique que la majorité des gens ignorent et qui fait pourtant que notre métier est respecté quand il est bien exercé. Les pays anglo-saxons valorisent bien

¹⁸ Monique, Wittig, *La pensée straight*, Corlet, Editions Amsterdam, novembre 2022, p.80

d'avantage cet aspect du travail et la scripte est perçue comme une véritable technicienne ayant des outils de fabrication très précis en tête ; plus d'hommes exercent le métier au Canada, en Angleterre et aux Etats-Unis. Plusieurs scriptes hommes en France sont originaires de là-bas, comme Charles Jaudoin-Keaton. Dans le cadre d'une conférence donnée à la Cinémathèque le 2 octobre 2015, il prend la parole à ce sujet. Il explique connaître des hommes scriptes aux Etats-Unis et au Canada. Quand il est arrivé en France il y a 15 ans, il fut surpris de découvrir la manière dont le métier est perçu. S'il dit être scripte, on lui dit d'abord « Ah, tu écris des scénarios ! », il répond « Non (...) », puis on lui rétorque « Mais c'est un métier de femme ». Il y a selon lui une manière très binaire et genrée de percevoir les métiers en France, c'est traditionnel et il n'amuse pas grand monde de tenter de pervertir les images et clichés que l'on a. Les Français s'étonnent et critiquent plutôt que d'encourager la diversité. En France, on vend le métier comme étant une douceur, une caresse. Scripte, c'est être la mémoire du film. En Amérique du Nord, on décrit et vend le poste de scripte comme étant un métier très technique et cela encourage la participation masculine car il attire beaucoup plus.

Marie-Florence Roncayolo, scripte et comédienne participant aussi à cette conférence, rappelle quelques chiffres. Il n'y a que deux formations existantes en France pour apprendre le métier. Une publique, à la Fémis, et une privée, au CLCF. Elle intervient au CLCF depuis plus de dix-sept ans et dit qu'elle a dû comptabiliser en tout 8 garçons depuis tout ce temps, à raison de 15 élèves scriptes par an. À sa connaissance, seul un d'entre eux a aujourd'hui son nom sur des génériques de film. Les autres semblent avoir pris d'autres voies. À la Fémis, la dernière promotion sortante était composée de deux garçons et deux filles. C'était la première fois qu'il y avait une parité. Lors de conversation que nous avons pu avoir à diverses occasions, j'avais l'impression que leur vécu en tant que « garçon scripte » était différent de notre vécu en tant que « femme scripte ». Un garçon scripte, c'est plaisant, car original. Cela reste cependant un garçon qui fait un métier de femme. Il serait intéressant d'interroger le rapport qu'ont les techniciens avec des scriptes garçons. Comment sont-ils perçus, considérés, subissent-ils les mêmes railleries que les femmes ?

D. Asseoir son pouvoir par l'humour

Depuis le début de mon parcours scripte, je n'ai cessé de m'étonner du nombre de blagues souvent peu amusantes que l'on m'a adressées au regard de ma casquette de scripte. Ces blagues ont su parfois déclencher quelques rires mais elles ne m'ont pas amusée pour de vrai. Sur le principe et à titre personnel, je trouve l'autodérision drôle, puissante et importante. Cependant, lorsque la dérision vient des mêmes personnes et vise quasi systématiquement les mêmes personnes, à savoir les femmes scriptes, je me questionne et ne l'apprécie guère. Je suis contrainte d'admettre que ces blagues ont toujours été formulées par des hommes, souvent plus âgés. Il s'agit donc d'une stratégie répétée de domination d'un groupe de personnes sur un autre groupe de personnes dont le rôle professionnel est hiérarchiquement placé en dessous.

Je n'ai encore pas décelé la meilleure manière de répondre à ces traits d'humour. Faut-il rire avec l'autre pour montrer qu'on est *cool* ? Si l'on passe pour la « reloue », on nourrit l'image de la scripte sérieuse et « chiante ¹⁹ » qui colle à la peau du métier. Ce type de raisonnement me paraît désastreux pour l'estime que l'on a de soi-même et, surtout, est révélateur d'un immense problème de fond. Julie Dufort dans son ouvrage *Humour et violence symbolique* ²⁰, explique que le rire subtil se mélange à l'exercice du pouvoir des hommes sur les minorités. En l'occurrence, et appliqué à notre cas d'étude, sur les femmes qui exercent le métier de scripte. On parle de subtilité dans la mesure où *a priori*, l'humour est associé à une idée de l'amusement, de la joie, qui apaise et favorise les relations sociales.

Mathilde Viot, ancienne collaboratrice parlementaire et juriste en droit public, dénonce les violences sexistes et sexuelles dans le monde politique. Elle est à l'origine de la création du mouvement #MeTooPolitique. Dans son ouvrage *L'homme politique, moi j'en fais du compost*, un point fait profondément écho à mes propres constats et ressentis rencontrés depuis le début de mon parcours de

¹⁹ Mots employés volontairement à l'écrit pour user du genre de vocabulaire que les gens empruntent pour parler de nous, scriptes

²⁰ Julie Dufort, Martin Roy, Lawrence Olivier, *Humour et violence symbolique*, 2020, Les Presses de l'Université Laval

scripte. Elle explique à quel point les femmes ont tendance à être exclues sous couvert d'humour. On aime se moquer des femmes et on les ramène souvent à des choses qui ne concernent pas le travail. Les activités loisirs, les enfants dont elles s'occupent... On considère rarement les femmes comme des adversaires tangibles, ce qui conduit à une absence de considération pour ce qu'elles sont, pour ce qu'elles pensent, pour leurs idées. Cette moquerie ancrée, profonde, n'est pas forcément perçue comme telle par les femmes qui les vivent depuis longtemps et qui en ont l'habitude. Ça semble faire partie du jeu, « c'est comme ça ». À travers cet humour, les personnes dominantes s'amuse à rappeler que la place de la femme à laquelle ils s'adressent n'est pas là. Le sexisme passe par l'humour, il s'agit d'un véritable outil politique. Par ce type d'humour, on se sent mis à l'écart, et par inconfort ou malaise, on part du collectif, on s'efface. C'est un schéma récurrent que les femmes rencontrent depuis bien trop longtemps. Sur ce dernier point, la force des scriptes réside, entre bien d'autres aspects, en ce qu'elles n'ont jamais abandonné leur métier. Il a perduré et continuera de perdurer malgré l'écrasant poids de l'égo masculin auquel elles font face, parfois dans la douleur. Le tournage, son organisation, sa dynamique, est un petit théâtre social. Chacune a sa place, la hiérarchie est installée, respectée le plus souvent. On ose peu la remettre en question : au nom de l'art, unissons-nous dans un élan commun de création et fermons les yeux sur l'hypocrisie de cette histoire !

Il me tient à cœur de citer un passage du livre ²¹ de Mathilde Viot. Il s'agit d'une ouverture de livre éminemment importante qui fait profondément sens pour les techniciens de cinéma. Ici, il ne s'agit pas de cinéma mais d'un tout autre théâtre social auquel peu de personnes ont accès : les coulisses de l'Assemblée nationale. Habituellement, les personnes qui en parlent sont le plus souvent des hommes et des femmes issus.es d'un milieu social commun que plus grand chose n'impressionne. Iels se rencontrent tous.tes à l'école, l'ENA, et se retrouvent, entassés dans le faste de l'Assemblée nationale. Pour d'autres, minoritaires, pénétrer ces murs contient une symbolique d'autant plus grande que leur milieu social ne leur a jamais appris et montré cette facette du pouvoir en exercice. L'opulence des décors, les dorures, les plafonds hauts impressionnent, écrasent,

²¹ Mathilde Viot, *L'homme politique, j'en fais du compost*, 2023, Editions Stock

incommodent et mettent à l'écart ceux qui n'en n'ont pas l'habitude, au même titre que l'humour comme violence symbolique. Pour arriver au pouvoir, il faut remplir un bon nombre de critères et beaucoup sont rapidement évincés de la course dans une « cécité collective ». En outre : la maison du peuple ne représente pas le peuple. Voici alors quelques mots de Mathilde Viot sur son arrivée à l'Assemblée.

« Arrivée au Palais. La première consigne qu'on m'a donnée quand j'ai pris mon poste a tenu en un souffle : « Ferme ta gueule ». Le mot m'a cueilli alors que j'arrivais idéaliste, motivée, persuadée que j'étais au bon endroit, après des études de droit, pour contribuer à l'action publique. On ne m'a pas dit : « ferme les yeux ». Alors j'ai regardé autour de moi. J'ai vu la beauté, parfois. De la tension, de l'effusion, de la précipitation, de la laideur, de la lâcheté et du panache, aussi. J'ai vu le poids d'une certaine histoire, celle qu'on enseigne à l'école, qui s'inscrit dans les bustes de plâtre, à moustaches ou à monocles, dans les tableaux épiques et les statues allégoriques. (...) Il y a cette détermination dans les chaussures cirées, qui tapent le sol avec fierté et dans la démarche des hommes à costard trois pièces. Il y a les buffets, de temps à autre. Tout le monde est là. La soirée commence au champagne et se termine au Get 27. Ce n'est pas jour de mariage, c'est jour de séance. Bienvenue à l'Assemblée nationale. »

Il y a un parallèle évident à établir entre ce vécu de Mathilde Viot à l'Assemblée nationale et nos premiers pas dans le monde du cinéma. Les attentes que l'on en a, les paillettes qui brillent pour certain.es et qui en étouffent d'autres, la beauté et la tension qui nous tiennent, la détermination à réussir, les soirées cannoises et tout ce qu'elles ont d'insupportable et de magique. Toutes les premières fois fascinent et quand les premières fois ont lieu tard, elles n'ont pas le même effet. Elles viennent cohabiter avec des expériences d'un univers lointain et pas forcément compatible. Pour ma part, j'ai grandi très loin des arts et du cinéma. J'y ai mis mes premiers pieds en 2017, à l'âge de 20 ans, et la découverte fut très progressive. Il s'agissait alors de déconstruire toutes les idées que j'avais du milieu, même si en réalité j'en avais peu car je ne l'avais jamais vraiment

fantasmé. Je ne me suis pas sentie désillusionnée, j'avais juste à prendre, à apprendre. Pour décrire ma première fois au Festival de Cannes je pourrais user des mêmes termes que Mathilde Viot. Ma conclusion fut négative : si j'ai aimé découvrir et rencontrer ce monde en tant qu'expérience, je suis loin d'avoir apprécié l'effet que la recherche quasi maniaque de pouvoir, de notoriété, de reconnaissance et de séduction a sur les gens. C'est comme si le plus mauvais de chacun ressortait entre le début et la fin du festival. Si l'on en revient aux mots de Mathilde : qu'on lui dise de « fermer sa gueule » n'a rien d'étonnant compte tenu du système de domination intrinsèque aux institutions françaises qui en sont des machines à reproduction. Il en va de même pour le cinéma qui ne semble pas guérir assez vite de ses assises sexistes. Aux scriptes aussi on leur demande de se taire et d'observer. Ça a longtemps été le cas et la situation se produit encore.

Les hommes ont peur que nos corps deviennent des corps indépendants, politiques et sociaux, sur lesquels ils n'auraient plus le pouvoir. Nos corps sont capables d'associer leurs forces. Si les femmes n'ont pas toutes eu la possibilité de s'armer grâce aux institutions où elles ont toujours été mal représentées, elles peuvent lutter grâce à leur corps pour créer leur propre moule. Mathilde Viot à ce propos parle du moule masculin : « Il est tellement facile de mouler son corps dans cette mascarade, sans même s'en apercevoir ; sans rien questionner. Beaucoup participent parfois sans le vouloir - mais sans avoir fait l'effort de la remise en cause - à ce jeu qui opprime ».

C'est cela qu'on demande aux puissants du cinéma : une réelle prise de conscience, une reconnaissance, et du changement.

CONCLUSION GÉNÉRALE

À ce stade d'écriture, et pour ne rien vous cacher, j'admets avoir trouvé la rédaction de ce mémoire bien difficile. Tout d'abord, l'entreprise même d'écrire un mémoire quand le théorique m'a quittée il y a trois ans en arrivant à l'école ; c'est un rythme de travail difficile à retrouver quand on jongle entre les tournages et que l'école "scolaire" semble être bien loin derrière soi. Ensuite, le choix du sujet semblait m'engager vers des pistes toujours vaines. Je n'avais pas envie de choisir un sujet pour choisir un sujet. J'avais envie d'écrire à propos d'une question qui m'aurait taraudée toute ma scolarité. Je peinais à trouver quelque chose qui soit conforme aux "attentes" puis j'ai décidé de suivre mon évidence malgré le risque que ça déplaie : j'ai voulu interroger le métier de scripte et son histoire d'un point de vue féministe.

La crise politique et sociale que nous traversons depuis quelques temps en France est d'une importance telle que j'ai peiné, pendant l'écriture, à chasser ce sujet de ma tête. Les grandes manifestations contre la réforme des retraites ont été menées en parallèle de ce travail. J'ai de nombreuses fois décidé de favoriser le militantisme à l'écriture du mémoire car cela me semblait bien davantage important sur le long terme et d'un point de vue collectif. Plusieurs fois, j'ai souhaité abandonner, puis je me suis rappelée que toutes les luttes sont interdépendantes et qu'il fallait se servir du chaos politique pour nourrir mon propos. Les recherches effectuées pour mon mémoire et celles menées pour comprendre les problèmes en jeu en France se sont entremêlées. Tout est lié, nécessairement : questionner la Révolution française, questionner le communisme, questionner les forces policières, c'est questionner les dynamiques de pouvoir et les quêtes de ce prétendu pouvoir - qui s'avère être, selon Foucault, une pleine illusion. Il me paraît même essentiel de ne pas extraire mon sujet du contexte politique que nous connaissons actuellement et de la lutte féministe à laquelle je participe. Tout ce temps, il ne faisait pas sens d'œuvrer à l'écriture d'un

mémoire qui ne ressemblait pas sincèrement à l'état émotionnel et la colère politique dans lesquels je me trouvais (et me trouve encore). S'il y a quelque chose de mon parcours à la Fémis que je souhaite marquer au fer rouge concernant mes prises de conscience et apprentissages de ces trois dernières années, c'est bien qu'il est impossible de dissocier la pratique artistique de l'environnement politique et social. Le métier de scripte est entièrement marqué par son histoire. Le cinéma est un monde où règnent encore bien trop fort le sexisme et les violences qui en découlent. À quoi bon écrire dans le vide, à quoi bon rêver de films qui ne sauvent personne s'ils sont faits par des êtres qui travaillent dans une bulle hors du monde avec des millions d'euros à dépenser pour la création ? Pour trouver mon sujet, j'ai dû accepter de m'éloigner un peu des règles de rédaction et des attendus universitaires. Sans ça, je n'arrivais plus à écrire. J'ai conscience que nos générations regardent l'histoire, le présent et l'avenir sous des prismes différents, et mon propos ne fait peut-être pas écho à vos vécus mais il s'agit d'un sujet qu'il m'importe réellement d'étudier sans avoir à être impartiale.

Questionner le métier de scripte, c'est parler de domination, de sexisme, de féminisme, de privilèges, de rapports de pouvoir, de binarité, d'inclusivité. Il ne s'agissait pas d'écrire un mémoire fourre-tout mais d'interroger le métier au regard des problématiques sociales que nous traversons aujourd'hui. Le cinéma est un art vivant et ceux qui le font se doivent, selon moi, d'être connectés au monde, sans quoi rien n'a de sens et les privilèges que nous avons deviennent excessivement indécents et intolérables. Justine Triet, lors de l'édition 2023 du Festival de Cannes, s'est vu remettre la Palme d'Or pour son film « Anatomie d'une chute ». Elle a choisi de livrer un discours politique et engagé, se positionnant contre le gouvernement et en soutien aux grèves contre la réforme des retraites. Elle précise : « Je ne peux pas arriver ici en faisant abstraction du monde ». C'est exactement ça qu'il manque à la majorité selon moi. Une conscience du monde qui semble impossible à retrouver lorsque l'industrie du cinéma nous aspire.

Le cinéma a cela de magique qu'il peut tout réinventer et créer des mondes où tous les possibles sont possibles. Le cinéma crée des images de notre monde et je crois fort en sa capacité de changer les choses. Pour cela, il faut donner à toutes les personnes qui cherchent à s'exprimer créativement la possibilité de le faire, pour que les visions du monde que l'on offre à travers les films soient diversifiées, et plus seulement manipulées par les personnes blanches hétérosexuelles qui livrent toujours un même discours dans lequel peu de gens des nouvelles générations se reconnaissent. Si l'on suit cette dynamique, le métier de scripte peut continuer de grandir sereinement en s'adaptant aux outils numériques qui ne font que renforcer sa capacité à exister légitimement. Les réseaux sociaux peuvent lui apporter de la visibilité, et les évolutions technologiques (comme l'iPad) lui permettent de faire évoluer ses manières de travailler pour gagner en efficacité sur les questions d'organisation afin d'être plus présente du côté de la mise en scène, de faire valoir les savoirs techniques et d'abandonner le côté maternello-féminin attendu alors qu'il n'a rien à faire là.

En tant que nouvelle arrivée dans l'industrie du cinéma, je ferai tout pour ne plus laisser de place aux mauvais silences.



Zoé Zurstrassen P.A.T

Dans une démarche de visibilité des scriptes et de leur travail, j'aimerais énumérer toutes les scriptes ayant contribué à l'enrichissement des archives de la Cinémathèque. Même si ces archives ne représentent pas au mieux nos contributions sur un tournage, il me semble important que des traces de notre travail résident quelque part, pour pouvoir faire histoire et témoigner de notre présence, de notre existence. Puisque leurs noms ne sont jamais assez cités, voici quelques figures majeures du métier en France. Lucie Lichtig (1912-1999) était une grande amie de la Cinémathèque française (autrefois appelée la Bibliothèque du film). Elle a donné toutes ses archives à la Cinémathèque dès les années 1970. Max Ophüls a été la chercher dans son bureau de secrétaire de production pour l'emmener sur le plateau et y être secrétaire. Lucie Lichtig a travaillé comme scripte tout au long des années 1940, 1950 et 1960. Des années plus tard, à la fin des années 1990, c'est Sylvette Baudrot qui confie ses archives à la Cinémathèque. Dès lors, elle n'a jamais cessé de verser ses archives et s'y rendait régulièrement avec de nouveaux dossiers. Il y en avait 250 en 2015. Il s'agit de l'un des fonds les plus importants, contenant les scénarios et rapports de

nombreux tournages de réalisateurs de renoms : Jacques Tati, Alfred Hitchcock, Alain Resnais, Luc Besson,... Suzanne Durrenberger a aussi donné ses archives à la Cinémathèque avant sa disparition en 2011. Son immense carrière débutée en 1946 est marquée par ses collaborations avec Roger Vadim (ils ont tourné seize films ensemble), Luis Buñuel, Bernardo Bertolucci (dix films), Patrice Chéreau, Francis Girod, Milos Forman... On dit qu'elle était à Buñuel et Bertolucci ce que Suzanne Schiffman était à Truffaut à savoir une "collaboratrice technique et artistique indispensable²²". J'aurais aimé que l'on puisse formuler cette phrase autrement. Les scriptes ne sont pas au réalisateur. Buñuel et Bertolucci étaient à Suzanne Durrenberger ce qu'étaient Truffaut à Suzanne Schiffman : des collaborateurs majeurs. Plusieurs scriptes ayant travaillé sur les plateaux de la Nouvelle Vague ont également donné leur archives. Suzanne Schiffman qui fut scripte aux côtés de Godard, Truffaut, Wells,... Lydie Mayas ayant travaillé avec Jacques Rivette. Christine Pellet, la scripte de Truffaut depuis le milieu des années 1960 jusqu'à sa mort, de *Baisers Volés* à *Vivement Dimanche*. Catherine Prévert qui a travaillé auprès de Etienne Perier, André Cayatte, Claude Pinoteau, Alain Delon, Joseph Losey, José Pinheiro... Renata Franceschi, grande scripte italienne ayant travaillé avec Francesco Rosi, Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni... Zoé Zuzstrassen, créatrice de la section Scripte à la Fémis, qui a travaillé avec Bertrand Tavernier, Claire Denis, Chantal Akerman, Bertrand Blier... Lucette Andréi sur les films de Yves Robert. Michèle Andreucci sur les films de André Téchiné, Maurice Pialat, Michele Andrelucci, André Techine, Maurice Pialat, Noémie Lvovsky...

La création de l'association Les Scriptes Associées en 2005 a joué un rôle essentiel dans l'accélération de l'enrichissement du patrimoine de la Cinémathèque concernant le travail des scriptes. Laurence Couturier, l'une des cofondatrice de l'association, a commencé à confier ses archives dès 2007. Ses collègues de l'association ont suivi sa démarche : Odile Castagné, Valérie Chorenslup, Betty Greffet, Charles Jodoin-Keaton, Bénédicte Kermadec, Sylvie Coquelin, Karinne Lecoq, Maggie Perlado, Anick Reipert, Marie-Florence

²² Conférence *La scripte, mémoire du film*, tenue par Lauren Benoît et Joël Daire le 2 octobre 2015 à la Cinémathèque française à Paris

Roncayolo, Aurore Moutier, Lara Rastelli... Cette liste n'est probablement plus exhaustive et l'on souhaite à bien d'autres scriptes de donner leurs archives, peu importe la forme qu'elles prennent du fait des avancées technologiques. Il est nécessaire de faire l'histoire. Bien d'autres scriptes aux carrières prolifiques travaillent en France sans donner leurs archives et j'aimerais pouvoir les citer de la même manière que celles qui ont été cités ci-dessus.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

Gloria Steinem, *Une révolution intérieure, Renforcer l'estime de soi*, Harper Collins, 2023

Mathilde Viot, *L'homme politique, j'en fais du compost*, 2023, Editions Stock

Monique Wittig, *La pensée straight*, Corlet, Editions Amsterdam, novembre 2022, p.80

Dionys Mascolo, *La révolution par l'amitié*, La fabrique éditions, février 2022, Introduction Saint-Just

Henri Diamant-Berger, *Il était une fois le cinéma (?)*

B. Brecht, *Petit Organon pour le théâtre* (1948), Paris, L'Arche, 1970

Paul Rocher, *Que fait la police ? Et comment s'en passer*, La fabrique Editions, 2022

Angela Davis, *Femmes, race et classe*, Zulma Essais, 1981

Rebecca Solnit, *Ces hommes qui m'expliquent la vie*, Points, 2014

Sylvette Baudrot, *La script-girl*, La Fémis, 1989

TRAVAUX UNIVERSITAIRES

RIANDEY Clément, *Suzanne Schiffman, figure majeure de la Nouvelle Vague : Une cinéaste effacée*, 2019

POUALLEC Maëlle, *La script-girl en France (1915-1940) : origines et premiers pas d'un métier*, 2016

ROT Gwenaële, *Noter pour ajuster. Le travail de la scripte sur un plateau de tournage*, 2014

BLÉGER Anne, *Le Cinéma muet, une industrie qui fabrique des inégalités hommes-femmes, un art capable de renverser les hiérarchies de genres*, 2019

CANTELLI Fabrizio, *Éprouver les problèmes publics*, 2012

FEUILLETTE Anaïs, *Le métier de scripte*, 2004

GAUDY Camille, « Être une femme » sur un plateau de tournage, PUF, 2011

DUFORT Julie, Martin Roy, Lawrence Olivier, Humour et violence symbolique, 2020, Les Presses de l'Université Laval

ARTICLES

Etude de LSA, *Pour une revalorisation du métier de scripte*

MORRISSEY Priska, *Documents (III) : Question de genre. Regards sur les femmes au travail dans le cinéma français des années trente*, 2011

HEUZÉ Pierre, *la Femme dans l'ombre de l'écran*, Journal de la femme, n° 5, 10 décembre 1932

CNC, Etude menée en 2021, *La place des femmes dans l'industrie cinématographique et audiovisuelle*

FERRARESE Estelle, *bell hooks et le politique. La lutte, la souffrance et l'amour*, Cahiers du Genre, Edition Association Féminin Masculin Recherche, 2012

BOISYVON Lucien, « le Cinéma est-il une carrière pour la femme ? », Mon Ciné, reproduit dans Chantecler Revue, n° 17, 8 septembre 1934

DOCUMENTATION EN LIGNE

Cinémathèque française : <https://www.cinematheque.fr/decouvrir/t-16.html>

Forum des images : <https://www.forumdesimages.fr/rencontres-et-conferences>

Blow up (Arte) <https://www.arte.tv/fr/videos/RC-014095/blow-up/>

Blog sur les archives du métier : <https://www.tumblr.com/script-supervisor>

Conférence *La scripte, mémoire du film*, tenue par Lauren Benoît et Joël Daire le 2 octobre 2015 à la Cinémathèque française à Paris

REMERCIEMENTS

Un merci immense et éternel à Donatienne de Gorostarzu, Sophie Audier, Caroline San Martin, Stéphanie Pouech, mon papa Dominique et ma maman Isabelle, mon ami·e Mélodie Lauret, ma soeur Taleen, mon papi et ma mamie, de m'avoir tant accordé votre confiance et vos multiples soutiens. Sans vous, ... rien. Merci. Merci. Je garderai tout au chaud dans mon coeur et pour toujours.

D'autres mercis à toute l'équipe pédagogique de la Fémis. Aux ami·es d'école et de passage, que j'espère recroiser sous notre bonne étoile qui nous aura conduit là où nous voulions être, ensemble.