

Ma présentation va s'intéresser à la contribution des scénaristes indépendants au temps où les studios américains ont ouvert un *freelance market* de scénarios au public général. Plus précisément, je vais chercher à évaluer l'impact qu'eut une importante modification qui survient au courant de 1916, lorsque la majorité des studios change la forme de la soumission demandée à un synopsis détaillé plutôt que le traditionnel *continuity script*. Mon hypothèse générale est que ce changement découle de la standardisation de la production des *photoplays* qui, entre autres effets, va redéfinir la fonction du freelance market et le rôle du scénariste indépendant comme auteur de photoplay.

Je vais d'abord faire un portrait sommaire du freelance market avant que le synopsis détaillé prévale, pour mieux ensuite évaluer l'impact que cette modification eut sur la pratique scénaristique de l'époque à l'intérieur, et à l'extérieur des studios.

Je précise aussi d'emblée que par scénaristes indépendants ou freelance *photoplaywrights*, je parle des gens non-employés des studios qui vendent des scénarios aux compagnies, donc qui ont eu un certain succès dans ce freelance market et ont ainsi été portés à se considérer comme auteur de photoplay.

Ce marché ouvert au public général daterait de 1907, mais la forme des soumissions commença à se standardiser à partir de 1909, lorsque des compagnies comme Pathé, Vitagraph, Lubin, Kalem et Essanay offraient des instructions ou manuscrits modèles pour indiquer aux intéressés comment rédiger leur soumission.

De 1911 à 1916, tout un discours sur l'écriture des photoplays se tisse au travers de manuels d'écriture de photoplays ainsi que de chroniques publiées dans les revues spécialisées sur le cinéma, discours qui va communiquer une forme standard de scénario désirée par les studios dont la technique évolue en concordance avec la standardisation du langage cinématographique pratiqué dans les studios.

Nous proposons en exemple les scénarios modèles dans le manuel *Photoplay scenarios: How to Write and Sell Them* d'Eustace Hale Ball datant de 1915, qui représentent des exemples assez conformes de continuity scripts qu'on demandait aux freelance photoplaywright environ une année avant que le detailed synopsis devienne la nouvelle norme, d'autant plus que ce sont des scénarios qui répondent au standard d'une bobine de mille pieds, qui est un marché beaucoup plus à la portée des auteurs de photoplays moins expérimentés, à un moment où la norme des productions de photoplays était plutôt de 3 à 5 bobines.

Hale Ball, qui a été *scenario editor*, écrit dans son introduction : « No longer are ideas and crude plots purchased for modicums when there are thoroughly professional scripts obtainable. Directors are busy men and their time is expensive to the companies: it is much better business to pay good prices for scenarios which can be immediately staged than to impose upon the overworked editor or director the added duty of whipping the photoplay into practical shape » (xiii-xiv).

Cette idée que le scénario le plus recherché par les studios est celui qui peut être utilisé immédiatement pour le tournage est très répandue de 1911 à 1916 dans les manuels. C'est l'attente ultime des studios lancée aux freelance photoplaywrights, ils considèrent ainsi qu'un scénariste indépendant connaissant la technique d'écriture de scénario peut fournir des continuity scripts presque parfaitement fonctionnels.

Cette connaissance de la technique, l'aspirant photoplaywright doit l'apprendre dans les manuels, qui expliquent d'une part la technique particulière d'écriture du scénario (qui est la forme du continuity script), et également les rudiments de l'écriture de fiction narrative qui est assez similaire à ce qu'on peut retrouver dans les manuels d'écriture de short stories et de stage dramas à l'époque aux États-Unis.

Il faut noter aussi que l'opportunité offerte aux scénaristes indépendants se limite aux histoires originales de production standard. Les adaptations, les films à trucs, les films historiques et les productions prestigieuses sont déjà des terrains réservés aux scénaristes employés des studios.

Le freelance photoplaywright, s'il désire vendre un scénario, doit connaître la forme d'écriture spécifique aux photoplays et parvenir à exprimer une histoire originale dans ce langage qui est davantage technique que littéraire.

D'abord, la segmentation du scénario scène par scène oblige le scénariste à penser son récit en termes d'unité d'action. Rappelons ici que dans un photoplay, une scène est toute l'action qui se déroule à l'écran sans que la caméra n'arrête de tourner. Une scène est donc l'équivalent de ce qu'on appellerait un plan, la quasi totale immobilité de la caméra dans le style des photoplays de l'époque rendait ainsi aisée sa segmentation narrative dans le scénario.

Les descriptions de l'action des scènes devaient également être très directes et hautement référentielles. L'écriture de cette action, qu'on appelait « business », se veut littéralement comme des indications condensées de ce qui se passe physiquement à l'écran, comme si le scénariste s'adressait aux acteurs en train de performer. L'auteur habitué d'écrire efficacement l'action de chacune des scènes de son scénario exerce ainsi un contrôle potentiel sur la direction de la mise en scène et sur le montage du photoplay produit.

À cela il faut ajouter tout l'appareillage technique à la portée du scénariste sur papier. Lorsque les plans rapprochés et gros plans se standardisent dans la pratique des photoplays, ils entrent également dans le langage technique du scénario. Henry Albert Phillips écrit dans son manuel *The Photodrama* que « the Close-View is, in fact, one of the most effective devices at the command of the playwright », démontrant encore ici le désir d'un contrôle technique du photoplay sur papier.

Très importantes également sont les mentions écrites, dont on décline les diverses utilités dans les manuels, ainsi que les différents inserts sous toutes formes de communications écrites, télégrammes, lettre, coupures de journaux, contrats, etc. Quelques trucages sont également permis dans l'écriture du scénario, particulièrement les apparitions et visions en double exposition ou en fondu enchaîné, les coupes à effets optiques comme les fades in et out, et que quelques indications d'éclairage et de teintage de la pellicule sont aussi permis. Très utilisé aussi est le cut-back, ou montage alterné, dont on encourage fortement l'usage dans les manuels pour le développement de lignes d'action se déroulant dans des espaces discontinus et pour créer du suspense.

Bref, un large pan des procédés techniques des photoplays ayant trait à leur narrativité filmique est à la portée du scénariste indépendant qui écrit sous la forme du continuity script.

Cela dit, ça ne garantit en rien que le photoplay produit suivra à la lettre son scénario, et la modification des soumissions des freelance photoplaywrights par les studios était la norme. Mais il ne faudrait pas en conclure que cette forme n'offrait pas, par défaut, l'opportunité de dicter de façon précisément technique la substance narrative visuelle d'un photoplay.

Ce pourquoi Janet Staiger discute du continuity script comme étant le blueprint dans la chaîne de production filmique américaine, et n'oublions pas qu'on parle ici de la même époque cinématographique où Thomas H. Ince exerçait un contrôle ferme sur la production de ses films par la confection de scénarios hautement détaillés. De même, sans profiter du pouvoir exécutif qu'avait Ince, un auteur de photoplay, même indépendant, pouvait avoir une grande influence sur une production si son continuity script était hautement fonctionnel, comme Eustace Hale Ball le suggère.

Donc, jusqu'à 1916, les studios ont des départements de scénarios qui doivent inspecter toutes les soumissions de scénaristes indépendants sous la forme d'un continuity script. Le scenario editor est le responsable en chef de l'évaluation et de la sélection des manuscrits, assisté par de nombreux lecteurs qui font un tri préliminaire dans l'immense masse de soumissions. Ces mêmes départements comptent également des scénaristes employés de la compagnie qui écrivent des continuity script et modifient ceux achetés du freelance market,

Les scenario departments ont ainsi un double fonctionnement, d'une part on cherche à acheter des histoires pour en faire des photoplays, et de l'autre on produit le continuity script adapté pour le tournage. Le pendant évaluation, sélection et achat de récits du département est fortement calqué sur le fonctionnement des magazines publiant des short stories à l'époque, ce qui démontre bien la dette que la standardisation technique et stylistique du cinéma hollywoodien doit à la pratique des magazines de fiction sur cet aspect.

Nous verrons maintenant comment la spécialisation professionnelle, propre à l'aspect tayloriste de la standardisation des modes de production hollywoodiens, va intensifier les divisions dans la relation des scenario departments au freelance market, ainsi que l'écriture du continuity script à l'interne.

Au courant de l'année 1916, la grande majorité des studios recevant des manuscrits du freelance market vont exiger que les scénaristes indépendants préparent leur soumission sous la forme du detailed synopsis. Aussi, à partir de 1917, aucun manuel n'omet ce changement, et l'écriture du synopsis détaillé devient un élément majeur discuté dans ces manuels. Mais cette révolution n'a certainement pas été acceptée unanimement, et un coup d'œil dans les revues spécialisées donne une idée de la réception des scénaristes indépendants.

Pour l'instant, j'avoue avoir surtout consulté le *Moving Picture World* sur la question, et ma perception est ainsi beaucoup appuyée sur l'opinion d'Epes Winthrop Sargent qui y tenait une chronique sur l'écriture de photoplay. Évidemment, après un dépouillage plus exhaustif des revues de l'époque sur la question, j'aurai une meilleure vue d'ensemble de la réception de cette décision des studios.

D'abord, une description de la forme du detailed synopsis est essentielle pour comprendre le changement de paradigme imposé aux scénaristes indépendants. Le synopsis détaillé est un texte en prose qui doit raconter un récit entier destiné à devenir un photoplay. Au départ, la question de la longueur du texte est débattue, certaines compagnies se contentant de quelques centaines de mots, mais rapidement on émet un standard de 3000 à 5000 mots, et souvent on n'impose aucune limite de mot vu la nécessité de tout inclure l'action dans le texte.

L'analogie avec la short story est parfois employée, mais ce n'est pas parfaitement juste. Le detailed synopsis n'est pas une œuvre littéraire autonome, il s'agit d'une forme littéraire, mais transitoire et sa fonction est d'être lu pour plaire au scenario editor, puis être acheté et transformé en continuity, ce qui impacte sa forme. À cet effet, il doit être écrit impérativement au temps présent, calquant ainsi l'immédiateté de l'action présentée sur l'écran, et la description littéraire est fortement déconseillée.

L'action doit être absolument prédominante, comme c'est le cas pour les photoplays à l'écran. Le scénariste peut y exposer un style littéraire, mais toujours pour faire avancer l'action et non pas pour la littérarité elle-même. Si le scénariste a de l'expérience en écriture de continuity, on lui demande de ne pas trop injecter de détails techniques dans le detailed synopsis. Par exemple, on dit de ne pas utiliser le cut-back dans le synopsis détaillé, mais on conseille d'apprendre à écrire en développement parallèle.

Je fournis les liens vers un detailed synopsis de *The Beloved Blackmailer* de Harry O. Hoyt publié dans le *Moving Picture World*, parce qu'il s'agit non seulement d'un bon exemple, mais aussi parce que c'est un film de l'époque qui a survécu et qui est présentement disponible sur YouTube. La comparaison entre le synopsis et le photoplay produit est instructive sur le sort qu'une histoire de synopsis détaillé peut subir dans la chaîne de production.

Maintenant, je vais partager certaines réflexions pour tenter d'expliquer ce passage du continuity script au detailed synopsis dans le freelance market, dont le dénominateur commun est que cette décision découle forcément de l'instauration de principes de productivités dans la chaîne de production de photoplays, qui d'ailleurs concordent exactement avec le temps fort pointé par Thompson et Staiger dans *The Classical Hollywood Cinema*.

Du point de vue des scenario editors, il est évident que l'évaluation des manuscrits sous la forme du detailed synopsis est incroyablement plus rapide que l'évaluation de continuity. Le premier avril 1916, dans un texte adressé aux scénaristes indépendants publié dans le *Moving Picture World*, H. G. Stafford, un scenario editor de la Universal, supplie les scénaristes de ne plus envoyer de continuity script. Il écrit : « We do not want to wade through pages and pages of continuity, reading ourselves blind, spending hours and hours to find the story. We want it in a few hundred words. [...] The Universal has a staff of writers who know the needs of the director and players, and it is for them to grind out the story scene by scene. [...] If scenario writers over the country only knew what we wanted, they would save time, paper, labor, postage and improve the chance of a quick sale. I could do probably a week's work in a day, and accomplish the purpose better. » Il ajoute aussi pour terminer que « every other western studio where a scenario bureau is in existence, the editor desires only synopsis scripts. » (*Moving Picture World*, April 1, 1916, p. 88)

Ce qui est légèrement ironique dans ce propos, c'est que les scenario departments demandent des continuity scripts aux freelance photoplaywrights depuis déjà des années, et que l'évaluation des manuscrits est depuis toujours un processus décrit comme insurmontable, et pourtant il l'accomplissait jusque-là. Cependant, un facteur à considérer ici est qu'en 1916, le feature photoplay en 5 bobines est assurément le grand standard de la production hollywoodienne, et ainsi les continuity scripts soumis étaient forcément plus volumineux pour cette raison. Le standard du 5 reel feature photoplay est en cause, ou du moins il a créé le besoin de modifier la division des tâches au sein des scenario departments.

Le pendant évaluation du département devient ainsi encore plus semblable au fonctionnement du short story magazine, puisque l'editor évalue désormais des récits en prose destinés à devenir des continuity seulement à l'intérieur du studio. Cela crée aussi une nouvelle démarcation entre ceux responsables de la sélection des soumissions indépendantes et les staff writers, maintenant considérés comme les grands experts en écriture de continuity script. Comme Stafford le souligne, les scénaristes employés ont un grand avantage sur les indépendants en ce qu'ils connaissent les besoins spécifiques des réalisateurs et acteurs. Mais n'était-ce pas déjà le cas de 1909 à 1915?

Par ailleurs, au-delà de la longueur du feature photoplay, il faut aussi noter le développement d'un découpage plus complexe des scènes dans la pratique des studios. Hors de l'industrie, le scénariste indépendant est ainsi de moins en moins apte à fournir un continuity script prêt pour le tournage, puisque l'utilisation de différents angles et échelles de plan ne cesse de se complexifier dans la pratique des studios.

Mais en ce sens, on s'attendrait à ce que l'employé spécialiste du continuity, lui, préfère obtenir un continuity script du scénariste indépendant pour le modifier plutôt que d'avoir à en rédiger un au complet? Ce n'est pas le cas, lui aussi préfère obtenir un synopsis détaillé.

C'est à croire que la forme du detailed synopsis est faite pour plaire à tout le monde, sauf aux freelance photoplaywrights, car sa forme en prose narrative détachée de la technique propre au continuity script représente une nouvelle invitation lancée aux auteurs littéraires à soumettre des idées aux studios. Le detailed synopsis est ainsi, ou du moins en partie, une stratégie pour attirer à nouveau des auteurs littéraires à faire affaire avec les studios, ce que la publication du manuel *The Photoplay Synopsis* (1919 d'Andor Van Buren Powell souligne, puisque cet auteur était surtout expert de la short story).

Mais en réalité, celui qui profite le plus de cette situation est probablement le scénariste employé spécialisé dans l'écriture de continuity script. D'emblée, ça consolide sa propre spécialisation au sein des studios puisqu'il est désormais le seul considéré apte à écrire des continuity scripts. Mais encore, la forme du detailed synopsis semble avoir été pensée par, ou du moins pour le scénariste employé, et ce parce qu'il est avant tout un adaptateur.

En effet, lorsqu'il ne réécrit pas le scénario d'un scénariste indépendant, ce scénariste employé devait produire des continuity scripts à partir de toutes sortes d'œuvres dont son employeur a sécurisé les droits pour en faire des photoplays. Des romans, des short stories, des pièces de théâtre, des poèmes, des biographies, des textes historiques, etc. L'expert en continuity script d'un studio est pleinement conscient des difficultés liées à l'adaptation d'œuvres d'un autre médium en photoplay, et il sait fort bien quelle forme littéraire se traduit plus aisément en photoplay.

En ce sens, le synopsis détaillé est la forme idéale pour l'adaptateur qu'est le spécialiste du continuity script. Non seulement il est fait pour être facilement traduit en continuity, mais en plus c'est un récit sans existence en dehors du manuscrit soumis au studio. Le scénariste employé a ainsi carte blanche pour faire ce qu'il veut avec le detailed synopsis dont les droits appartiennent uniquement à son employeur, sauf exception. La comparaison entre le detailed synopsis de *The Beloved Blackmailer* et le photoplay produit illustre bien cette idée.



On comprend ainsi comment cette modification de la fonction du freelance market cherche à redéfinir la contribution du scénariste indépendant dans le processus de production du continuity script à l'intérieur des studios, et ce en le réduisant au rôle de pourvoyeur d'histoires. Epes Winthrop Sargent est catégorique à ce sujet alors qu'il déplore la décision des studios pendant 3 ans dans le Moving Picture World. Selon Sargent, le vrai auteur de photoplay ne peut être que celui qui écrit des histoires originales sous forme d'un continuity script, et que les studios devraient encourager la formation de tels auteurs hors des studios plutôt que d'imposer ce monopole de la technique à l'intérieur de l'industrie.

Plusieurs scénaristes indépendants prennent également position sur la question durant l'année 1916. S'attaquant au système des scénaristes employés, William Henry Kitchell invoque une analogie intéressante : « Stage-plays are not written in theaters, nor magazine stories in magazine offices. » Plus loin il ajoute : « Let the writer of photoplay work out his scenes, and give him the opportunity of selling the result in an open market. » Pour bien des scénaristes indépendants, écrire le photoplay sous la forme du continuity script est ce qui les définissait comme auteur de film, mais leur vision se bute irrémédiablement à la conception industrielle des studios hollywoodiens qui, par souci de standardisation des méthodes de production, préfèrent aliéner le scénariste indépendant de la technique en demandant d'eux un synopsis détaillé.

Et il ne fait aucun doute que cette redéfinition du freelance market cherche à diminuer la contribution du scénariste indépendant en tant qu'auteur de photoplay, parce que pratiquement tous les experts de la scénarisation publiant des manuels après 1916 vont conseiller aux scénaristes indépendants d'écrire leur histoire sous la forme d'un continuity script avant de l'écrire en detailed synopsis. Plus ironique encore, Frances Taylor Patterson indique que Hector Turnbull, lorsqu'il était scenario editor pour Famous Players-Lasky, savait à 99 % du temps quand un auteur avait fait un continuity script avant d'écrire leur synopsis détaillé tant l'impact sur la qualité de leur histoire était perceptible (*Cinema Craftmanship : A Book For Photoplaywrights*, 1920, p. 128). Autrement dit, les studios savaient très bien que les scénaristes indépendants pouvaient écrire et écrivaient des continuity scripts, mais ce n'était simplement plus leur rôle dans la chaîne de production.