



**HAL**  
open science

## Vers une patrimonialisation du cinéma : les collections de scénarios à la Bibliothèque nationale de France

Morgan Corriou

► **To cite this version:**

Morgan Corriou. Vers une patrimonialisation du cinéma : les collections de scénarios à la Bibliothèque nationale de France. Manon Billaut; Mélissa Gignac. Le scénario : une source pour l'histoire du cinéma, AFRHC, p. 19-29, 2020, 978-2-37029-024-3. hal-02537508

**HAL Id: hal-02537508**

**<https://hal-univ-paris8.archives-ouvertes.fr/hal-02537508>**

Submitted on 4 Aug 2022

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

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

## *Chapitre 1*

# **Vers une patrimonialisation du cinéma : les collections de scénarios à la Bibliothèque nationale de France**

par Morgan Corriou

Si l'intervention publique dans le secteur patrimonial a longtemps obéi à des définitions très restrictives, des initiatives originales se déploient dans les recoins des institutions françaises. C'est la bibliothèque de l'Arsenal qui, en 1925, cède des étagères à la collection d'Auguste Rondel<sup>1</sup> qui fait côtoyer programmes criards de cirque et de music-hall et estampes raffinées du XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est la bibliothèque municipale de Tours qui, dans les années 1940, accueille la précieuse collection pornographique du bibliophile Paul Caron<sup>2</sup>. Dans ce premier XX<sup>e</sup> siècle où sa reconnaissance comme art est loin d'être acquise et où l'État ne montre qu'un intérêt encore mineur pour sa mémoire, le cinéma entre lui aussi subrepticement dans les collections patrimoniales. L'histoire de la conservation des films – de la naissance de la Cinémathèque en 1936<sup>3</sup> à l'institution du dépôt légal des films (1977), en passant par la création du service des archives du film<sup>4</sup> au sein du CNC (1969) dans le sillage de l'affaire Langlois – est aujourd'hui relativement connue<sup>5</sup>. La patrimonialisation des archives non filmiques, en revanche, a moins intéressé les chercheurs<sup>6</sup> et son histoire se confond souvent avec le combat pour préserver les pellicules. L'exemple de la Bibliothèque nationale, BnF depuis 1994, permet de s'interroger spécifiquement sur la patrimonialisation des archives non filmiques et sur la

---

<sup>1</sup> Voir *infra*.

<sup>2</sup> Francis Ronsin, « Le collectionneur », *Le Monde*, 8 mars 1981.

<sup>3</sup> La naissance de la Cinémathèque française s'inscrit elle-même dans une généalogie plus ancienne qu'il faut faire remonter au début du XX<sup>e</sup> siècle (Christophe Gauthier, « Une composition française : la mémoire du cinéma en France des origines à la Seconde Guerre mondiale », thèse de doctorat en histoire, université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2007).

<sup>4</sup> Aujourd'hui Archives françaises du film.

<sup>5</sup> Voir Éric Le Roy, *Cinémathèques et archives du film*, Paris, Armand Colin, 2013 et Stéphanie-Emmanuelle Louis, « Des cinémathèques au patrimoine cinématographique. Tendances du questionnement historiographique français », *1895 revue d'histoire du cinéma*, 2016, n° 79, pp. 51-69.

<sup>6</sup> Noëlle Giret, « Quand la bibliothèque rencontre le cinéma », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 2007, n° 27, pp. 14-19.

place de ce mouvement dans l'élaboration d'une histoire du cinéma<sup>7</sup>. Si le département des Arts du spectacle fait figure de jeune département dans l'histoire multiséculaire de la Bibliothèque nationale (il naît en 1976), son histoire est bien plus ancienne et s'ancre dans les passions de collectionneurs enthousiastes qui, durant les années 1920, élargissent le champ du patrimoine. Pour autant, l'entrée d'archives non filmiques dans les collections de la Bibliothèque nationale précède l'action déterminante de ces particuliers et peut être datée de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle s'inscrit dans le dispositif en apparence systématique, mais sujet à moult interprétations, du dépôt légal. Nous nous intéresserons plus particulièrement ici aux scénarios, dans une acception assez large englobant tout ce qui constitue le travail narratif préparatoire – synopsis, traitement, continuité et découpage<sup>8</sup> – mais aussi les versions d'après tournage entrées à la bibliothèque. L'histoire de la patrimonialisation des scénarios témoigne de la variété d'un objet qui n'a pas toujours intéressé les institutions patrimoniales de la même manière, et de son statut incertain, pour les collectionneurs et les conservateurs comme pour les auteurs et les producteurs eux-mêmes.

## **Les ambiguïtés du dépôt légal**

### *Du paper print au scénario*

Le scénario est-il un brouillon ? Travail préparatoire au tournage, traversant différentes étapes, non destiné – au moins à l'origine – à la publication, le scénario qu'il soit manuscrit ou imprimé s'apparente, à première vue, à une autre forme de document bien connue des institutions patrimoniales, les brouillons d'auteurs. Rarement conservés par les écrivains, ne suscitant pendant longtemps qu'un intérêt limité chez les collectionneurs et les bibliothécaires, les brouillons font progressivement leur entrée à la Bibliothèque nationale au XIX<sup>e</sup> siècle. Le legs que fait Victor Hugo de sa malle aux manuscrits (1881) donne ainsi une impulsion décisive. Il n'est pourtant encore guère question de génétique des textes et ces manuscrits sont d'abord considérés comme des objets muséaux<sup>9</sup>. La bibliothèque profite des confiscations révolutionnaires, de legs ou de dons sans formuler de véritable politique d'acquisition. Alors que les manuscrits d'écrivains commencent à peine à faire leur place au sein de la BN, la question des archives du jeune cinématographe est très loin d'être posée. Celles-ci font pourtant

---

<sup>7</sup> Sur la naissance d'une histoire du cinéma, voir Christophe Gauthier, « Une composition française », *op. cit.* Afin de respecter cette chronologie, nous avons fait le choix d'employer le sigle BN pour désigner la Bibliothèque avant 1994.

<sup>8</sup> Sur ces problèmes de dénomination, voir l'introduction de Manon Billaut et Mélissa Gignac.

<sup>9</sup> Michèle Sacquin, « Les manuscrits littéraires du XVIII<sup>e</sup> siècle à la Bibliothèque nationale de France », *Genesis*, n° 34, 2012, pp. 155-169.

rapidement leur entrée à la bibliothèque, non pas tant par la volonté explicite de l'institution que par l'intermédiaire, original, du dépôt légal.

Le premier dépôt de documents filmiques remonte au 11 février 1897, à peine plus d'un an après la projection des frères Lumière au Salon indien du Grand Café (28 décembre 1895). L'initiative revient à Eugène Pirou (1841-1909), photographe parisien des plus prospères qui, au printemps 1896, acquiert un appareil Joly-Normandin, concurrent du cinématographe Lumière. Il s'associe à l'opérateur Albert Kirchner et produit avec succès une série de films<sup>10</sup>. Craignant le départ de son collaborateur, Pirou dépose début 1897 des photogrammes de ses films sous forme de positifs papier au ministère de l'Intérieur<sup>11</sup> afin de « s'assurer la propriété des films »<sup>12</sup>. L'homme qui a milité pour la reconnaissance du droit d'auteur, notamment au sein de l'Alliance des photographes<sup>13</sup>, est familier avec la procédure : bien que n'étant pas explicitement assujettis au dépôt légal, les photographes ont pris l'habitude dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle de déposer leurs productions<sup>14</sup>. L'initiative d'Eugène Pirou s'inscrit ainsi dans la droite filiation de sa pratique de photographe.

La crainte du plagiat et du contre-typage hante les premiers fabricants de films qui, tant pour des raisons de coût que de place<sup>15</sup>, ne peuvent déposer leurs bandes. Les photogrammes vont, par synecdoque, rendre compte du film dans son entier. Le « dépôt des clichés » au ministère de l'Intérieur est d'ailleurs invoqué deux fois en justice<sup>16</sup>. Il sert notamment de preuve dans le procès qui, en mars 1905, oppose Félix Mesguich à la firme Pathé à propos du film *l'Arrivée à Moscou des états-majors et marins du Varyag et du Koriets coulés à Chemulpo et*

---

<sup>10</sup> Ces films ont été répertoriés et analysés par Camille Blot-Wellens dans *El cinematógrafo Joly-Normandin (1896-1897). Dos colecciones : João Anacleto Rodrigues y Antonino Sagarmínaga*, Madrid, Filmoteca española, 2014. Disponible sur : <http://fr.calameo.com/books/00007533591cd2141932c> [consulté le 12 mai 2017].

<sup>11</sup> Le ministère de l'Intérieur ne constitue qu'une étape pour les œuvres du dépôt légal qui sont ensuite envoyées à la Bibliothèque nationale. Les photogrammes de Pirou ont d'abord été orientés vers le cabinet des Estampes. Ils sont aujourd'hui conservés au département des Arts du spectacle.

<sup>12</sup> Camille Blot-Wellens, « Eugène Pirou, portraitiste de la Belle Époque », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 50, 2015, p. 91.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>14</sup> Sylvie Aubenas, notamment, a souligné les « liens organiques » de la photographie avec la gravure, soumise elle au dépôt légal (« “Magique circonstancielle”. Le fonds de photographies du XIX<sup>e</sup> siècle au département des Estampes et de la Photographie de la BnF », *Études photographiques*, n° 16, 2005, pp. 210-221). La loi sur la liberté de la presse de 1881 maintient le flou législatif entourant la photographie en évoquant le dépôt de « tous les genres d'imprimés ou de reproductions destinées à être publiées ». La photographie n'entre officiellement dans le champ du dépôt légal qu'en 1925.

<sup>15</sup> La question de la sécurité semble plus rarement posée. Ainsi, dans l'enquête menée en 1927 par René Brunschwick sur le bien-fondé d'une « bibliothèque du film », pas une personne n'évoque l'inflammabilité des bandes, pourtant des plus problématiques pour une institution patrimoniale (« Une bibliothèque du film ? », *Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts*, n° 8, 1927). Les cinémathèques pédagogiques paraissent avoir été précurseurs dans les problématiques de conservation (Christophe Gauthier, « Une composition française », *op. cit.*, p. 337 et 345).

<sup>16</sup> Alain Carou évoque la maigre jurisprudence sur le cinéma dans *Le cinéma français et les écrivains : histoire d'une rencontre (1906-1914)*, Paris, École nationale des chartes/AFRHC, 2002, p. 49.

la revue *passée par le grand-duc Serge*<sup>17</sup>, tourné en 1904 et frauduleusement exploité par la Compagnie générale des phonographes, cinématographes et appareils de précision<sup>18</sup>. L'usage n'est pas spécifique à la France : jusqu'au milieu des années 1910, les producteurs américains envoient des *paper prints* à l'United States Copyright Office hébergé par la Bibliothèque du Congrès<sup>19</sup>. En France comme aux États-Unis, ce dépôt est la réponse de fabricants inquiets de leurs intérêts commerciaux face aux carences de la législation concernant le cinématographe<sup>20</sup>.

Il est malheureusement difficile d'évaluer l'ampleur de cette pratique dans les premiers temps du cinéma. Est-elle ponctuelle, comme pourrait le laisser à penser l'infime nombre de photogrammes conservés pour la période 1895-1907 ? Ou y-a-t-il eu destruction de documents encombrants et considérés sans intérêt ? La chose est, *a priori*, rigoureusement interdite dans le cadre du dépôt légal mais, en ce début de siècle, celui-ci est loin de fonctionner rationnellement. En l'absence de sources, nous pouvons simplement constater que les photogrammes conservés par la Bibliothèque nationale concernent quasi exclusivement la période ultérieure, 1907-1922. Le dépôt tend-il à devenir plus systématique dans un contexte d'industrialisation de la production cinématographique ? Là encore, il est difficile de dépasser le stade de l'hypothèse. C'est durant ces années, qui représentent un tournant dans l'histoire du cinéma, que les « scénarios » entrent dans la filière du dépôt légal où ils tendent à détrôner l'image : les fabricants de films déposent désormais un texte, accompagné ou non de photogrammes (tirés sur papier, plus rarement sur film positif). De fait, l'allongement de la durée des films rend de plus en plus difficile l'utilisation de photogrammes comme illustrations du film. Mais il faut davantage insister sur le développement du travail narratif et l'apparition de l'activité d'« auteur de film » (scénariste)<sup>21</sup>. L'évolution est concomitante à l'effacement du cinéma d'attractions, à l'avènement du long-métrage au cœur du spectacle cinématographique, ainsi qu'à l'appel à des plumes prestigieuses dans le cadre du Film d'art et de la Société cinématographique des auteurs et gens de lettres. Pathé, Gaumont et Lux sont les principales compagnies à déposer leurs œuvres : on recense plus de 6 000 scénarios Pathé (dont la moitié

---

<sup>17</sup> Les six bandes de film positif déposées sont conservées au département des Arts du spectacle (4-ICO CIN-15141).

<sup>18</sup> « M. Mesguich actionna alors la compagnie en paiement de 2 000 francs de dommages-intérêts pour avoir commis le délit de contrefaçon et fait usage sans droit de clichés lui appartenant et qu'il avait fait déposer le 25 février 1905 au ministère de l'Intérieur » (*Le droit d'auteur*, n° 6, 1905, p. 77).

<sup>19</sup> Les fabricants américains ont, pour la plupart, déposé les œuvres dans leur entier et non de simples extraits comme ce fut le cas des firmes françaises. La *Paper Print Collection* regrouperait aujourd'hui plus de 3 000 films (voir Kemp R. Niver, « From film to paper to film. The story of the Library of Congress paper-print conversion program », *The Quarterly Journal of the Library of Congress*, vol. 21, n° 4, 1964, pp. 248-264 et Charles « Buckey » Grimm, « A paper print pre-history », *Film History*, vol. 11, n° 2, 1999, pp. 204-216).

<sup>20</sup> Aux États-Unis, la loi sur le *copyright* est amendée en 1912 afin d'intégrer les films cinématographiques.

<sup>21</sup> Alain Carou, *Le cinéma français et les écrivains*, op. cit., p. 38.

environ sont accompagnés de positifs papier) pour une période qui va de 1907 à 1922, près de 4 000 scénarios Gaumont (sans positifs papier) pour la période 1906-1926, environ 150 scénarios Lux (sans positifs papier) pour la période 1907-1909<sup>22</sup>. Désormais, le texte (avec ou sans images) condense pour le dépôt légal l'essence du film.

### *La tentation du copyright*

Ces scénarios ont été exhumés dans les années 1980 par Emmanuelle Toulet, alors conservatrice au département des Arts du spectacle de la BN. L'intérêt nouveau porté à ces textes s'inscrivait dans un mouvement plus général de redécouverte du « cinéma des premiers temps » dans le sillage du congrès de la Fédération internationale des archives du film à Brighton (1978). L'article d'Emmanuelle Toulet « Une année de l'édition cinématographique Pathé : 1909 »<sup>23</sup> constitue un témoignage précieux sur un fonds complexe dont l'architecture originelle est hélas aujourd'hui perdue. Elle y dégage deux types de documents, correspondant à deux ensembles distincts. Une première série rassemble les « scénarios » conservés au cabinet des Estampes. Il s'agit en réalité de simples synopsis, plus rarement de véritables manuels d'exploitation, accompagnés de deux ou trois bandes de positifs papier collés. Cette série comprend presque exclusivement des films Pathé. Une deuxième série regroupe les scénarios sans photogrammes conservés au département des Imprimés. Celle-ci est marquée par son extrême diversité : nous y trouvons de nombreuses ébauches de scénarios (en particulier chez Pathé), dont quelques-uns n'ont jamais été mis en images ; des scénarios définitifs portant la mention « conforme à la vue », mais qui ne sont pas accompagnés d'épreuves tirées sur papier<sup>24</sup> (détruites, conservées ailleurs, jamais déposées<sup>25</sup> ?) ; des manuels d'exploitations, notamment chez Gaumont ; des textes d'intertitres – un cas semble-t-il fréquent pour les films étrangers<sup>26</sup>. Ainsi, se mêlent des textes à vocation esthétique, commerciale et juridique, exprimant les rôles multiples du scénario. Aujourd'hui réunies au département des Arts du spectacle, les deux séries ont malheureusement été fondues, puis partiellement éclatées par firmes<sup>27</sup>.

---

<sup>22</sup> Ils sont conservés au département des Arts du spectacle de la cote 4-MY-1701 à la cote 4-MY-1857.

<sup>23</sup> Paru dans *Les premiers ans du cinéma français*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1985, pp. 133-142.

<sup>24</sup> Les bibliothécaires ont parfois réuni le texte avant tournage et le scénario conforme à la vue sans épreuves sur papier sous une même cote.

<sup>25</sup> Cette dernière hypothèse nous semble à privilégier car les synopsis déposés avec les bandes de positif papier ne comportent jamais la mention « conforme à la vue ». Celle-ci aurait donc fait figure de parade juridique lorsque les clichés eux-mêmes n'étaient pas été déposés.

<sup>26</sup> C'est par exemple le cas pour le film italien *Quo Vadis ?* (1913) d'Enrico Guazzoni dont les intertitres français sont déposés par Aubert en 1913 (4-MY-1130).

<sup>27</sup> On distingue désormais une série Pathé (4-COL-4), une série Gaumont (4-COL-3) et une série 4-MY regroupant les autres scénarios entrés par le dépôt légal (Lux, Éclipse, Cinéromans, etc.), mais où se mêlent également des

Les films Pathé sont sans nul doute ceux qui ont attiré le plus l'attention des chercheurs, car il est possible de confronter le scénario dans ses différents états (issus du département des Imprimés) aux éléments du film sorti en salle (issus du fonds du cabinet des Estampes) – voire à l'œuvre elle-même quand elle a été conservée. Laurent Le Forestier, en particulier, a consacré un chapitre à l'analyse des textes avant tournage, les comparant aux « fiches de fabrication de l'industrie traditionnelle »<sup>28</sup>. Les auteurs, payés au texte, n'hésitent pas à formuler des consignes esthétiques (touchant au décor, à la scénographie, parfois au cadrage et au montage), empiétant sur le travail du metteur en scène à une époque où la forme scénaristique est loin d'être aboutie. Ainsi, Le Forestier qualifie de central le rôle de ces scénaristes : bien qu'indépendants de la firme, ils ont « intérioris[é] [l]es consignes de production »<sup>29</sup> et leurs textes sont utilisés par Pathé pour limiter le plus possible la part d'initiative des réalisateurs.

Le dépôt des textes après tournage s'est fait dans le prolongement des usages des photographes au XIX<sup>e</sup> siècle. Cependant, ce n'est pas tant le document lui-même qui est déposé que ce qu'il symbolise : le film. En l'absence d'une législation spécifique, les firmes cinématographiques confondent sciemment un synopsis à vocation commerciale<sup>30</sup> (accompagné ou non de photogrammes) avec l'œuvre présentée au public. Le dépôt des textes avant tournage inaugure quant à lui une pratique radicalement nouvelle. La conservation de ces scénarios n'est guère dans les mœurs de la Bibliothèque nationale à une époque où le « brouillon » intéresse peu. À plus forte raison, elle ne relève pas du dépôt légal qui ne s'applique qu'aux œuvres destinées à être publiées. L'effort spécifique des fabricants de films est d'autant plus frappant que le dépôt légal des imprimés – les seuls explicitement visés par la loi du 29 juillet 1881 – paraît alors assez peu suivi<sup>31</sup>. Les milieux du cinéma ont-ils connaissance de la législation américaine ou la pratique s'avère-t-elle simplement empirique ? Il y en tous les cas une volonté de se rapprocher du dispositif du *copyright* américain, à un moment où la jurisprudence

---

scénarios acquis ultérieurement par la bibliothèque. Dans cette regrettable confusion, seul le cachet du dépôt légal permet d'identifier les scénarios déposés.

<sup>28</sup> Laurent Le Forestier, *Aux sources de l'industrie du cinéma : le modèle Pathé, 1905-1908*, Paris, L'Harmattan/AFRHC, 2006, pp. 243-270.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>30</sup> Dans la série Pathé, les mentions du code télégraphique, du numéro du film, du numéro de la série ou encore du prix des affiches montrent qu'il s'agit bien de documents destinés en premier lieu aux exploitants de salle. Les textes eux-mêmes regorgent d'accroches publicitaires du type « Nous sommes heureux d'offrir aux amateurs du cinématographe et des sports cette intéressante série d'instantanés » (*Chasse à l'hippopotame sur le Nil bleu* d'Alfred Machin, 1908, 4-COL-4 (4140)), « Le rôle du chercheur d'oubli est joué par Marié de L'Isle, de l'Odéon, avec une rare intensité d'émotion » (*Le Chercheur d'oubli*, 1908, 4-COL-4 (4126)), etc.

<sup>31</sup> Voir Eugène Morel, « La loi sur le dépôt légal (19 mai 1925) », *Revue des bibliothèques*, n° 7-10, 1925, p. 9.

française reste floue quant aux liens entre dépôt légal et propriété intellectuelle<sup>32</sup>. La protection des œuvres est, il est vrai, une problématique familière aux éditeurs de films. Les années 1906-1908 correspondent à une période de vives tensions entre firmes cinématographiques, auteurs dramatiques et écrivains qui crient régulièrement au plagiat<sup>33</sup>. Dans son étude sur *Le cinéma français et les écrivains*, Alain Carou rend compte de la piètre contre-attaque de Pathé qui, se drapant de la légitimité du scénario déposé, accuse le Théâtre Mévisto d'avoir plagié son film *Corso tragique*<sup>34</sup>. Hélas pour la compagnie, l'auteur n'est pas long à prouver que la pièce a été créée deux ans plus tôt et à retourner l'accusation contre Pathé<sup>35</sup>.

Nous n'avons malheureusement pas d'informations sur la manière dont les scénarios sont accueillis par la BN. Nous ne pouvons qu'imaginer les grincements de dents de bibliothécaires qui souffrent de l'encombrement des locaux et dont l'attention est focalisée par des ouvrages jugés autrement plus prestigieux<sup>36</sup>. La pratique du dépôt est abandonnée dans les années 1920 à la suite de l'arrêt de la production chez Pathé puis Gaumont. Elle ne s'est pas imposée dans les autres firmes malgré la loi du 19 mai 1925 qui officialise enfin le dépôt des scénarios et des épreuves tirées sur papier<sup>37</sup>. La formalité intéresse d'autant moins les producteurs que la nouvelle loi met fin aux débats juridique sur la propriété intellectuelle en postulant que « le dépôt [...] n'a qu'une valeur purement déclarative de droits » : autrement dit, la protection du droit d'auteur n'est en rien assujettie au dépôt légal. De son côté, l'administration ne met guère de zèle à appliquer la loi<sup>38</sup>. La plupart des textes qui entrent à la BN après 1925 ne sont que les intertitres français de films étrangers et semblent avoir été déposés par les distributeurs<sup>39</sup>. Relevons, néanmoins, le cas singulier de *Matelot 512*<sup>40</sup>. Le dépôt, fait à Marseille en juillet 1926, concerne un scénario non tourné. Bien que l'usage soit tombé en désuétude, le texte est accepté par la préfecture des Bouches-du-Rhône, sans doute peu familière avec la procédure se rapportant à l'industrie cinématographique. Autre élément original, le scénario est remis par

---

<sup>32</sup> Le dépôt constitue-t-il la propriété intellectuelle ? Henri Lemaître (*Histoire du dépôt légal*, 1<sup>re</sup> partie, France, Paris, A. Picard et fils, 1910, p. 35) et Eugène Morel (« La loi sur le dépôt légal (19 mai 1925) », art. cit.) défendent, parmi d'autres, des opinions radicalement contraires.

<sup>33</sup> Voir Alain Carou, *Le cinéma français et les écrivains*, op. cit.

<sup>34</sup> Le scénario est conservé au département des Arts du spectacle sous la cote 4-COL-4 (333).

<sup>35</sup> Alain Carou, *Le cinéma français et les écrivains*, op. cit., p. 63.

<sup>36</sup> En 1925, Eugène Morel pointe à mots couverts le snobisme des bibliothécaires qui ne font guère de zèle pour « réclamer les publications dites encombrantes et sans intérêt » (« La loi sur le dépôt légal (19 mai 1925) », art. cit., p. 7).

<sup>37</sup> « Les épreuves photographiques sur matières fragiles ou périssables (verre, celluloïd, etc.), sont remplacées par des épreuves tirées sur papier. Pour les bandes cinématographiques, le dépôt peut ne comprendre qu'une image par sujet ou scène, accompagnée des titres, sous-titres et analyses. »

<sup>38</sup> Voir également Éric Le Roy, *Cinémathèques et archives du film*, op. cit., p. 98.

<sup>39</sup> C'est le cas, par exemple, de *Florette et Patapon* (*Florette e Patapon* de Amleto Palermi, Italie, 1917), déposé en 1931.

<sup>40</sup> BnF, département des Arts du spectacle, 4-MY-1259.



l'auteur lui-même, Émile Guende, qui, sans nécessairement connaître la législation américaine, a sans doute l'illusion de déposer un *copyright*<sup>41</sup>. Entrés presque subrepticement dans les collections de la BN<sup>42</sup>, tous ces scénarios ne tardent pas à être engloutis dans les tréfonds de la bibliothèque<sup>43</sup>.

### **Le rôle décisif des collectionneurs**

Après la Deuxième Guerre mondiale, l'enrichissement des fonds de cinéma se poursuit de manière de plus en plus volontariste. Ce tournant est dû à l'entreprise de collectionneurs privés durant l'entre-deux-guerres qui marque une étape essentielle dans le développement d'une histoire du cinéma. La collecte des scénarios se fait dans une optique patrimoniale désormais assumée, dont le département des Arts du spectacle est aujourd'hui largement l'héritier.

#### *Auguste Rondel et les producteurs*

Auguste Rondel (1858-1934) joue ici le rôle précurseur. Ce banquier marseillais formé à l'École polytechnique est passionné par le spectacle sous toutes ses formes, y compris les plus illégitimes (cirque, cabaret, guignol, cinéma, etc.). Il commence sa collecte méthodique à partir de 1905 et y consacre sa fortune, recueillant éditions théâtrales rares, articles de presse soigneusement découpés, invitations et programmes gribouillés, mettant à profit ses amitiés dans le théâtre, sollicitant son réseau dans les milieux bancaire et diplomatique afin de glaner des documents en province et à l'étranger. Ayant perdu ses deux neveux et héritiers durant la guerre, il fait don à l'État de sa bibliothèque (1920), qu'il continue d'administrer et d'enrichir jusqu'à sa mort en 1934<sup>44</sup>. Celle-ci est d'abord accueillie au Palais-Royal, à quelques pas de la Comédie-Française. Mais Rondel est bientôt contraint par le ministre de l'Instruction publique de quitter les lieux et la collection déménage à la Bibliothèque de l'Arsenal en 1927<sup>45</sup>.

---

<sup>41</sup> L'auteur confie par la suite le manuscrit à René Allio qui en tire un scénario et un film en 1984.

<sup>42</sup> D'après René Brunswick, toutefois, le fameux bibliothécaire Eugène Morel se serait intéressé à la question et aurait milité pour une bibliothèque du film composée « uniquement de scénarios illustrés, de photographies des principales scènes du film » (« Une bibliothèque du film ? », *Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts*, n° 8, 1927, p. 93).

<sup>43</sup> Emmanuelle Toulet devait trouver la majeure partie d'entre eux gisant en liasses dans les combles.

<sup>44</sup> Cécile Giteau, « Une centrale documentaire au service des praticiens du théâtre et de la recherche : d'Auguste Rondel à aujourd'hui », dans Jean-Marie Thomasseau (dir.), *Le théâtre au plus près. Pour André Veinstein*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2005, pp. 239-262.

<sup>45</sup> Après un bref séjour à la Comédie-Française entre 1925 et 1927. Voir Christophe Gauthier, *La passion du cinéma : cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, École nationale des chartes/AFRHC, 1999, p. 219.

Auguste Rondel manifeste son intérêt pour le cinématographe dès la fin de la Première Guerre mondiale<sup>46</sup>. Il décide d'adjoindre à sa bibliothèque théâtrale une section cinématographique<sup>47</sup>, arguant que « cet art vient d'atteindre l'âge de raison » : « ce n'est plus un art à l'essai, c'est une certitude d'art »<sup>48</sup>. Dans une lettre adressée à Léon Moussinac (1890-1964), il détaille ainsi ses collections : journaux, livres, « notices de films » envoyées par les maisons d'édition, « romans-cinéma »<sup>49</sup>, mais il ne mentionne à aucun endroit des scénarios. Quelques mois auparavant, il évoquait pourtant dans une interview pour *Mon Ciné* les précieux « scénarios » à lui adressés par les firmes cinématographiques<sup>50</sup>. S'agit-il des mêmes « notices de films » citées dans la lettre ? Il est très probablement question ici de simples manuels d'exploitation tels que nous en retrouvons en grand nombre sous la cote Rk – cote dédiée au cinéma au sein de la collection Rondel. Le bibliophile conclut ainsi son courrier à Moussinac : « Voilà ce que j'ai trouvé. Mais des spécialistes comme vous peuvent m'indiquer utilement d'autres sources. J'y compte et je crois que cette petite bibliothèque spécialisée pourra être utile, car il me semble qu'elle n'existe nulle part ».

### *Le couple Moussinac et les auteurs*

Léon Moussinac, qui a sollicité son expertise, affiche en effet quelques ambitions. Le couturier et mécène Jacques Doucet (1853-1929) lui a confié début 1927 la tâche de réfléchir à une bibliothèque de cinéma. L'année 1927 est déterminante, comme l'a souligné Christophe Gauthier qui parle d'un climat de « fièvre commémorative »<sup>51</sup>. Il montre comment la problématique patrimoniale surgit bien avant l'arrivée du parlant, quand administrateurs, critiques et cinéphiles se mettent à débattre de la possibilité d'une histoire du cinéma, de son panthéon et de ses sources. Un musée du cinéma est inauguré au sein du Conservatoire national des arts et métiers le 11 mars 1927. Dans un numéro des *Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts* dédié aux bibliothèques, l'écrivain et administrateur de théâtre René Brunswick interroge des intellectuels sur l'utilité d'une « bibliothèque du film », arguant que le volume « serait incomplet si nous n'avions pas posé le problème de la Bibliothèque de

---

<sup>46</sup> Id., « Une composition française », *op. cit.*, f. 365.

<sup>47</sup> « Depuis 5 ans seulement j'ai eu l'idée d'en joindre une section à mes collections de théâtre », lettre d'Auguste Rondel à Léon Moussinac, Marseille, 27 décembre 1927, 2 ff. manuscrits, fonds Léon Moussinac, BnF, département des Arts du spectacle, 4-COL-10/6 (3).

<sup>48</sup> Jean Kolb, « Précieuse source de documentation, une bibliothèque de l'art cinématographique », *Mon Ciné*, 4 août 1927.

<sup>49</sup> BnF, département des Arts du spectacle, fonds Léon Moussinac : lettre d'Auguste Rondel à Léon Moussinac, Marseille, 27 décembre 1927, 2 ff. manuscrits, 4-COL-10/6 (3).

<sup>50</sup> Jean Kolb, « Précieuse source de documentation, une bibliothèque de l'art cinématographique », art. cit.

<sup>51</sup> Christophe Gauthier, « 1927, Year one of the French film heritage? », *Film History*, vol. 17, n° 2-3, 2005, p. 290.

demain »<sup>52</sup>. Le film est, en effet, envisagé comme le livre du futur... Pour la plupart des enquêtés, la « bibliothèque du film » se confond avec une cinémathèque dont ils discutent la future politique d'acquisition et de diffusion. Aucun n'évoque la question de la conservation de scénarios, à l'exception de l'écrivain Charles Robert-Dumas qui y voit un intermédiaire entre le livre et de la pièce de théâtre<sup>53</sup>.

Doucet est déjà à l'origine d'une bibliothèque d'art et d'archéologie et d'une bibliothèque littéraire quand il commence à s'intéresser au cinéma. D'emblée, et à la différence d'Auguste Rondel, il écarte l'exigence d'exhaustivité au nom de priorités esthétiques<sup>54</sup>. Doucet infuse également au projet sa curiosité novatrice pour les manuscrits d'auteur. Blaise Cendrars, sollicité par le mécène, propose un plan de classement dans lequel figurent des « scénarios (de travail) »<sup>55</sup>. Dans son rapport « sur la création d'une bibliothèque du cinématographe et son organisation » rédigé en 1927<sup>56</sup>, Léon Moussinac imagine la constitution de départements : historique, esthétique, technique, critique, documentaire, enseignement, juridique, fabrication et exploitation, État, divers. Les scénarios ont vocation à intégrer le département « historique », une organisation qui, d'emblée, fixe le statut du scénario au sein des archives non filmiques et pose les critères de sélection : il s'agit d'acquérir prioritairement les scénarios ayant marqué la jeune histoire du cinéma. Ainsi, Léon Moussinac évoque « les scénarios authentiques (copies ou originaux) c'est-à-dire les découpages utilisés pour la réalisation des œuvres, ceux seulement qui marquent une date, à un titre quelconque dans l'histoire artistique du cinéma, ou ceux qui sont susceptibles de renseigner sur la conception et la technique personnelle, originale, d'un cinéaste »<sup>57</sup>. C'est bien une vision auctoriale qui émerge dans le dernier segment de la phrase. De fait, la collecte de scénarios choisis participe d'une mise en valeur nouvelle de l'auteur, un aspect évidemment absent du dépôt légal – les noms du scénariste et du réalisateur ne figurant

---

<sup>52</sup> « Une bibliothèque du film ? », art. cit. pp. 80-94. René Brunswick interroge la cinéaste Germaine Dulac, des hommes de théâtre (André Antoine, Jean Valmy-Baysse, etc.), des critiques cinématographiques (Charensol, Maurice Diamant-Berger, Jean Moncla, René-Jeanne), des écrivains (Pierre Bonardi, la duchesse de La Rochefoucauld, etc.), des bibliothécaires (Robert Laulan, Jean Monval), de très nombreux journalistes, quelques acteurs, ainsi que des personnalités diverses (un gastronome, un proviseur, un homme politique, un éditeur).

<sup>53</sup> « Dès que la projection cesse, le scénario rentre dans la nuit ! Et les auteurs de telles ou telles adaptations magistrales qui remuèrent des foules sont voués à l'oubli définitif ! Leur œuvre ne se retrouve nulle part ! Un bon scénario, c'est quelque chose pourtant, quelque chose de rare, de précieux ! Cela tient à la fois du livre et de la pièce de théâtre, c'est les deux en raccourci, en ramassé, en condensé. Et ainsi, parce que l'on n'a pas de Bibliothèque du film, on laisse perdre cette littérature neuve, qui monte, faite d'évocation, de mouvement, de vie mimée ! », *ibid.*, p. 83.

<sup>54</sup> Christophe Gauthier, *La passion du cinéma*, op. cit., p. 221.

<sup>55</sup> Blaise Cendrars, plan de l'organisation de la Bibliothèque du cinéma, 1 f. manuscrit, fonds Léon Moussinac, BnF, département des Arts du spectacle, 4-COL-10/7 (2).

<sup>56</sup> Publié le 26 janvier 1929 dans *Monde*, p. 10.

<sup>57</sup> Léon Moussinac, *Sur la création et l'organisation d'une Bibliothèque du cinéma*, 1927, 11 ff. dactylographiés avec signature autographe, reliés, fonds Léon Moussinac, BnF, département des Arts du spectacle, 4-COL-10/7 (3).

que très rarement sur les textes déposés par les producteurs. Léon Moussinac poursuit : « L'étude critique de ces documents de travail, les seuls qui comptent véritablement d'un point de vue artistique, est une des plus importantes et la mieux susceptible d'aider à l'initiation du public et à l'éducation des cinéastes. Le scénario d'un film découpé, c'est le plan de l'architecte, en architecture ». La bibliothèque du cinéma semble ainsi tracer la voie à une génétique du texte scénaristique.

Il est bien question désormais de politique documentaire. Le principe de sélectivité est posé, *a contrario* de la philosophie du dépôt légal ou du rêve d'Auguste Rondel. On ne s'adresse d'ailleurs plus au producteur, mais directement au cinéaste lui-même : le travail industriel est escamoté au profit du travail artisanal. Moussinac et sa femme Jeanne, qui est chargée des acquisitions, sont des admirateurs du cinéma soviétique qu'ils font connaître à Paris<sup>58</sup> et sont très proches de l'avant-garde cinématographique française<sup>59</sup>. Laurent Véray n'hésite pas à parler d'une « véritable coopération créatrice » entre Louis Delluc, Abel Gance, Marcel L'Herbier, Jean Epstein et le critique<sup>60</sup>. Celui-ci entend bien privilégier « des réalisateurs et des films dont la démarche esthétique est revendiquée, à l'opposé d'un cinéma commercial qui, [à ses yeux], ne contribue pas à forger une histoire de l'art cinématographique »<sup>61</sup>. Le couple Moussinac mène alors une politique active de démarchage auprès de son réseau amical, sollicitant les dons. À travers la correspondance conservée au département des Arts du spectacle de la BnF, nous constatons que les cinéastes proposent beaucoup de photographies et de brochures publicitaires, plus ponctuellement des scénarios. Abel Gance, Alberto Cavalcanti, René Clair, Henri Chomette son frère, Jean Epstein, Charles Dekeukeleire, Germaine Dulac, Jaque-Catelain envoient des découpages<sup>62</sup>. Ces réalisateurs proposent-ils des découpages afin de répondre à un souhait explicite des Moussinac ou parce que, d'emblée, c'est le document qui leur paraît le plus original ? Dans quelle mesure peut-on lire dans ces envois une prise de conscience patrimoniale ? Germaine Dulac explique qu'il manque une cinquantaine de pages à *la Coquille et le Clergyman* (1928), feuillets égarés dont elle n'a pas les doubles<sup>63</sup>. Quant au scénario de *la*

---

<sup>58</sup> Ils sont particulièrement proches de Sergueï Eisenstein avec qui ils entretiennent une correspondance croquignolesque faite de sombres histoires de « morpions », d'apaches et de cartes postales de mauvais goût... (fonds Léon Moussinac, BnF, département des Arts du spectacle).

<sup>59</sup> Voir Valérie Vignaux et François Albera (dir.), *Léon Moussinac : un intellectuel communiste*, Paris, AFRHC, 2014.

<sup>60</sup> Laurent Véray, « Écrire et agir pour aider le cinéma français à s'élever à la dignité d'art », dans *ibid.*, p. 93.

<sup>61</sup> Christophe Gauthier, « Une composition française », *op. cit.*, f. 365.

<sup>62</sup> Citons, parmi d'autres, *Ame d'artiste* de Germaine Dulac (4-COL-10/10 (1)), *La Belle Nivernaise* de Jean Epstein (4-COL-10/10 (2)), *J'accuse* d'Abel Gance (4-COL-10/10 (12)), *Paris qui dort* de René Clair (4-COL-10/10 (14)).

<sup>63</sup> Lettre de Germaine Dulac à Jeanne Moussinac, Paris, 5 décembre 1927, 1 f. dactylographié, fonds Léon Moussinac, BnF, département des Arts du spectacle, 4-COL-10/8 (14).

*Fête espagnole* (1920), écrit par Louis Delluc, la secrétaire de la cinéaste serait en train de le rechercher dans ses papiers<sup>64</sup>... Dulac semble ainsi trahir un certain désintérêt pour la conservation du non-film, qui rejoint sans doute son idée chère selon laquelle le cinéma est un art « qui n'a aucun contact avec les autres arts »<sup>65</sup>. Si certains réalisateurs ne voient dans le scénario qu'une archive anecdotique, ce n'est pas forcément le cas de leurs proches, comme en témoigne la réponse de Léon Poirier qui n'a plus de « manuscrits des découpes, [s]es amis [lui] en ayant déjà demandé »<sup>66</sup>. L'objet a bien ici été considéré comme un souvenir exceptionnel, suscitant la convoitise de « collectionneurs ».

Le décès de Jacques Doucet en 1929 plonge la jeune et fragile bibliothèque du cinéma dans l'incertitude. Celle-ci a vocation à intégrer la Bibliothèque d'art et d'archéologie offerte par le mécène à l'université de Paris (1917), mais la Sorbonne ne montre qu'un enthousiasme modéré. En 1931, la bibliothèque du cinéma rejoint donc la collection Rondel à la Bibliothèque de l'Arsenal<sup>67</sup>. Cette dernière, et avec elle la collection Rondel, est rattachée à la Bibliothèque nationale en 1935, une forme de reconnaissance « après des années d'indifférence voire d'apparent mépris »<sup>68</sup>.

L'entrée de scénarios dans les collections de la Bibliothèque nationale a d'abord été mue par des préoccupations commerciales. Elle est moins le fait de l'institution elle-même que des fabricants de films. L'élaboration d'une véritable politique d'acquisition est initiée durant l'entre-deux-guerres au sein de collections privées qui rejoignent bientôt la Bibliothèque nationale. Face à la masse des textes, une sélection s'est imposée, alors que commence à pointer une vision auctoriale. La pratique du dépôt des scénarios se voit, quant à elle, abandonnée par les firmes. Ainsi, paradoxalement, les collections de la BN cessent de rendre compte de la diversité de la production cinématographique au moment même où des cinéphiles puis des institutions montrent leur intérêt pour ce qu'on ne qualifie pas encore de patrimoine. La bibliothèque Rondel, devenue département des Arts du spectacle en 1976, apparaît comme l'héritière des conceptions de Moussinac, des conceptions renforcées depuis les années 1950 par une « politique des auteurs » qui imprègne les milieux tant intellectuels, artistiques que

---

<sup>64</sup> Elle ne l'a, semble-t-il, jamais retrouvé..., puisque le fonds Léon Moussinac comprend seulement des photographies du film (4-ICO CIN-1924).

<sup>65</sup> Elle l'affirme une nouvelle fois dans l'enquête de René Brunswick, où elle conteste l'idée que le « cinéma soit le seul livre de demain » : « le cinéma est autre » (« Une bibliothèque du film ? », art. cit., p. 83).

<sup>66</sup> BnF, département des Arts du spectacle, fonds Léon Moussinac : lettre de Léon Poirier à Jeanne Moussinac, Paris, 5 juillet 1927, 1 f. dactylographié, 4-COL-10/8 (28).

<sup>67</sup> Christophe Gauthier, *La passion du cinéma*, op. cit., pp. 223-224.

<sup>68</sup> Cécile Giteau, « Une centrale documentaire au service des praticiens du théâtre et de la recherche : d'Auguste Rondel à aujourd'hui », op. cit., p. 245.

politiques français. L'institution du dépôt légal des films sonne définitivement le glas – s'il en était besoin – de l'idée d'exhaustivité dans la collecte des scénarios. La Bibliothèque nationale pourchasse les textes les plus marquants de l'histoire du cinéma sur lesquels les inscriptions manuscrites témoigneraient du travail d'un auteur. Cette subjectivité n'est pas sans prêter à quelques dangers, telle que la course à la belle pièce dans les salles de vente. Aussi, et dans un contexte de marchandisation des manuscrits que n'avaient sans doute pas imaginé Léon Moussinac et ses amis, le département des Arts du spectacle tend aujourd'hui à privilégier l'entrée des scénarios via les fonds d'archives : plus que la pièce isolée, il s'agit en effet de chercher les différents états du scénario, du synopsis au découpage technique, le document trouvant sa véritable valeur dans un ensemble.