

Théia

ISSN : 3074-5527

Publisher : Université Lumière Lyon 2

2 | 2025

Trouble dans le visuel

Les rapports journaliers de la scripte Suzanne Schiffman : pour une esthétique de l'archive « sur le vif »

*The Daily Reports of Script Supervisor Suzanne Schiffman: Toward an
Aesthetics of the "On-The-Spot" Archive*

Iris Mommeransy

🔗 <http://publications-prairial.fr/theia/index.php?id=373>

Electronic reference

Iris Mommeransy, « Les rapports journaliers de la scripte Suzanne Schiffman : pour une esthétique de l'archive « sur le vif » », *Théia* [Online], 2 | 2025, Online since 09 mars 2026, connection on 16 mars 2026. URL : <http://publications-prairial.fr/theia/index.php?id=373>

Copyright

CC BY-NC-SA 4.0



Les rapports journaliers de la scripte Suzanne Schiffman : pour une esthétique de l'archive « sur le vif »

The Daily Reports of Script Supervisor Suzanne Schiffman: Toward an Aesthetics of the "On-The-Spot" Archive

Iris Mommeransy

TEXT

- 1 L'historienne Arlette Farge, dans son célèbre ouvrage *Le goût de l'archive* paru en 1989, écrit : « L'archive agit comme une mise à nu ; ployés en quelques lignes, apparaissent non seulement l'inaccessible mais le vivant¹. ». Inaccessibles et vivantes, ainsi pourraient être qualifiées les trouvailles faites par l'historien du cinéma lorsqu'il parcourt les archives de la scripte. Cette dernière, chargée de la continuité de la réalisation du film pendant le tournage, produit un travail minutieux fait d'observation et d'organisation. Elle est la mémoire interne et constante du tournage et se montre active pendant chaque phase de la réalisation, de la préproduction au montage. Elle a ainsi quatre rapports à rédiger : un rapport pour le montage, un rapport image pour le laboratoire, un rapport pour la production et un rapport journalier qui est en fait le journal de bord du tournage.
- 2 Afin de procéder à une étude génétique des longs-métrages de Jean-Luc Godard entre 1960 et 1967, j'ai travaillé avec les rapports journaliers de la scripte Suzanne Schiffman sur les tournages de différents films du cinéaste (notamment *Pierrot le Fou*, *Masculin féminin* et *La Chinoise*). Le cinéaste franco-suisse, qui débute sa carrière critique dans les *Cahiers du cinéma* dès l'année 1952, puis au sein de l'hebdomadaire *Arts* en 1958, s'inscrit dans un renouveau de l'écriture critique en France, au côté de ce que deviendra le groupe des « Jeunes Turcs ». Ce groupe informel, comptant de futurs cinéastes comme François Truffaut, Jacques Rivette, Claude Chabrol et Éric Rohmer, se caractérise par une valorisation du modèle cinématographique américain et par la reconnaissance de grands auteurs de cinéma, tels Howard Hawks et

Alfred Hitchcock, en lien avec la politique des auteurs qu'ils théorisent. Ce mouvement critique va ensuite faire ses armes dans la pratique de la réalisation, d'abord par des courts-métrages plutôt confidentiels, puis par un passage aux longs-métrages à la fin des années 1950. C'est ainsi que Jean-Luc Godard se lance dans cette Nouvelle Vague avec *À bout de souffle* en 1960, puis consolide sa figure d'auteur à un rythme effréné, avec quinze longs-métrages en 1960 et 1967. Ces cinéphiles devenus cinéastes ont contribué à l'avènement d'un cinéma hors des studios, en décors réels, mettant à l'écran la ville, le contemporain et la jeunesse dans ses pratiques culturelles et son langage. Suzanne Schiffman, adepte des mêmes ciné-clubs que ses camarades, fait aussi partie de cette nouvelle génération qui entend renouveler le cinéma français mais demeure moins connue que ses pairs masculins. Ainsi, dit-on souvent qu'Agnès Varda a été « la seule femme de la Nouvelle Vague », en oubliant l'apport majeur de Schiffman.

- 3 Les rapports de celle-ci, conservés dans le fonds Schiffman à la Cinémathèque française, sont des archives difficiles à consulter car hermétiques au lecteur : des notes griffonnées à la main, d'une écriture qui montre une exigence de rapidité et qui se révèle parfois indéchiffrable. Différents chercheurs ont eu à cœur de mener cette approche en histoire du cinéma afin de retracer l'effervescence du tournage ; dans le cas de Godard, Alain Bergala avait déjà exploré ces fonds². Dans son ouvrage, il propose une analyse de chaque long-métrage réalisé par le cinéaste dans les années 1960, à partir des archives de tournage, pour se départir de certains mythes qui entourent la création des films. Disant de la scripte qu'elle est « au plus proche du geste de création³ », il s'attache à comparer ses archives aux longs-métrages dans leur version finale pour confirmer ou infirmer des hypothèses de lecture. Cette séquence est-elle improvisée ? Qu'en est-il de la durée des journées de tournage ? Combien y a-t-il eu de prises pour cette scène ? Toutes ces questions sont éclairées par ces sources de première main et amènent l'auteur à montrer qu'il y a bien plus de contrôle et de travail méthodique chez Godard que ce que son mythe nous laisse en mémoire.

- 4 Cette étude met en lumière les carnets de la scripte comme documents d'archives essentiels pour l'histoire du cinéma. Par ailleurs, l'objectif de Bergala demeure la compréhension du tournage

et l'histoire de cette décennie foisonnante pour Jean-Luc Godard. Ces archives sont de fait complétées par les scénarios, les découpages techniques, les témoignages oraux. J'entends ainsi resserrer l'analyse sur ces seuls rapports de scripte pour les intégrer au corpus artistique auquel prennent part les longs-métrages. La lecture des rapports de scripte, dans le cas de l'œuvre de Godard, offre bien plus d'informations esthétiques que la prise en compte des scénarios, en général plutôt ténus, ou des découpages techniques. Dans les rapports, nous voyons des croquis, des références aux inserts présents dans le film (tableaux, citations littéraires), des extraits de journaux. L'hybridation des formes, caractéristique des longs-métrages de Godard, se retrouve dans le travail de la scripte et dans ses rapports qui deviennent eux-mêmes des matériaux hybrides, offrant une pluralité de supports (le dessin et la citation notamment). De fait, ces archives apparaissent comme une extension artistique de ce qui est visible à l'écran. Mon hypothèse principale repose sur l'étude des rapports de Suzanne Schiffman comme étant une forme manuscrite de la méthode de composition mise en images par Godard dans ses films. Et pour ce faire, la scripte se fait aussi compositrice, mêlant les influences et les méthodes dans des carnets pourtant soumis à une forte exigence de rapidité.

- 5 S'il ne s'agit donc pas d'une trouvaille exclusive, être face à cette archive dans toute sa matérialité est une première révélation. Les rapports en disent long sur le climat du tournage, les exigences du réalisateur mais aussi la dimension collective du travail. Les informations que le chercheur peut en tirer pour l'histoire sont donc nombreuses (heures de tournage, réflexions du cinéaste dites à la scripte, plans abandonnés au montage, etc.), mais ne peuvent résumer la sensation physique, visuelle et esthétique qui se dégage de ces rapports. La scripte, par sa minutie et son travail d'observation, apparaît comme un véritable relais du réalisateur et du chef opérateur, n'hésitant pas à être force de propositions. Elle ne recopie donc pas seulement chaque scène mais s'attache à en restituer leur particularité, notamment par l'usage du croquis.
- 6 Ainsi, cette matérialité dévoilée donne à voir une forme artistique en train de se constituer. Et ce n'est pas seulement le long-métrage en train de se faire, mais le rapport en lui-même qui comporte une dimension esthétique très forte, une esthétique du fragment, de

l'inachevé. Dans le rapport journalier pour *La Chinoise*, long-métrage réalisé par Godard en 1967, la scripte note par exemple toutes les couleurs utilisées dans une même scène tournée afin de cerner les choix chromatiques du film : le rouge, omniprésent à l'image, l'est aussi dans les pages du rapport avec le terme noté de multiples fois.

- 7 L'intérêt de ces archives vient-il plutôt de ce qu'elles nous racontent ou de leur aspect formel ? Les travaux de la scripte font partie de cette « matière génétique brute ⁴ » et leur analyse peut donc s'inscrire dans une perspective génétique et dans des études sur le processus de production cinématographique. La question génétique, à l'origine littéraire, est au cœur de différents travaux en recherche cinématographique qui ont été mis en valeur par la parution du numéro de *Genesis* consacré au cinéma en 2007⁵. Les travaux de Morgan Lefeuvre à propos du story-board⁶, et ceux d'Ada Ackerman, portant sur les dessins préparatoires⁷, prennent part à cette dynamique. Afin de mieux cerner la particularité des documents de la scripte, ces études peuvent être complétées par celles de Gwenaële Rot⁸, sociologue des mondes artistiques, et de Maelle Poullaouec⁹, doctorante spécialisée dans l'histoire du métier de scripte.
- 8 Dans le sillage de ces recherches, il serait sans doute possible de valoriser ces cahiers, non plus seulement pour parfaire les connaissances des tournages, mais pour étudier les marges de liberté qui s'ouvrent dans le travail personnel de la scripte. La scripte, dont l'ancien nom était celui de secrétaire de plateau, est reconnue pour son sens de l'organisation et de la prévoyance, mais il est coutume de négliger toute dimension artistique de son travail ou toute subjectivité dans ses méthodes. Ainsi, Sylvette Baudrot (elle-même scripte) et Isabel Salvini écrivent en 1995 : « La script-girl ne peut pas créer au sens vrai du terme, elle sert plutôt la création des autres et doit savoir rester dans l'ombre¹⁰. ».
- 9 Si les rapports de la scripte sont effectivement une preuve matérielle de la capacité d'organisation et de mémorisation de ces femmes (pour la grande majorité), ils attestent aussi d'une inventivité particulière et d'une capacité à réagir qui rendent le tournage possible. Par la prise en compte de l'esthétique de ces archives, il est possible de poursuivre un geste méthodologique : se défaire d'une vision

absolument auteuriste pour réévaluer Godard au prisme d'un travail collectif, fait de différentes mains créatrices. Le cinéaste a souvent été associé, dans les années 1960, à son chef opérateur attitré Raoul Coutard, puis, à partir de 1969, à son duo avec Jean-Pierre Gorin dans le collectif Dziga Vertov. Dès les années 1970, sa collaboration étroite avec Anne-Marie Miéville a marqué une nouvelle étape. Ainsi, Godard se réinvente, de période en période, en renouvelant son entourage artistique. En ce qui concerne les années 1960, Suzanne Schiffman a surtout été considérée comme la complice privilégiée de François Truffaut, car elle est devenue sa coscénariste et son assistante à la réalisation. Pourrait-on donc relire son travail auprès de Godard non plus comme celui d'une seule scripte, mais aussi comme celui d'une véritable collaboratrice artistique ? Il ne s'agit donc plus seulement d'intégrer ces rapports à une étude de l'œuvre finie, ou à chercher la pensée du cinéaste entre les pages, mais de les étudier comme des objets d'art, un art du quotidien du tournage.

- 10 La suite de la carrière de Suzanne Schiffman confirme par ailleurs ses aspirations artistiques, déjà discernables dans sa pratique personnelle du métier de scripte. Coscénariste du long-métrage *La Nuit américaine* réalisé par François Truffaut en 1972, elle obtient le César du meilleur scénario en 1981 pour *Le Dernier Métro*, toujours réalisé par Truffaut. Elle a aussi occupé le poste de réalisatrice, aux côtés de Jacques Rivette pour *Out 1 : Noli me tangere* en 1971, puis avec son propre long-métrage *Le Moine et la sorcière* en 1987. Ce sont donc les premiers travaux d'une femme de la Nouvelle Vague, invisibilisée par ses camarades masculins, mais qui a été tour à tour scripte, assistante à la réalisation, scénariste et réalisatrice, qu'il s'agit de montrer. Ainsi, les marges de liberté qui s'esquissent dans les pages de ses rapports de scripte permettent une approche génétique de sa propre démarche artistique dans les années 1960 : celle d'une cinéaste en devenir.

NOTES

1 Arlette FARGE, *Le goût de l'archive*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 15.

2 Alain BERGALA, *Godard au travail. Les années 60*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006.

3 *Ibid*, p. 9.

4 Emmanuelle MEUNIER, « Repenser l'étude génétique des œuvres cinématographiques », *Mise au point*, n° 2, 2010.

5 Jean-Loup BOURGET, Daniel FERRER (dir.), « Cinéma », *Genesis (Manuscripts-Recherche-Invention)*, n° 28, 2007, URL : https://www.persee.fr/issue/item_1167-5101_2007_num1 (consulté le 4 novembre 2025).

6 Morgan LEFEUVRE, « Le storyboard : un outil au service de la création cinématographique. L'exemple de *Ministry of Fear* de Fritz Lang », *Genesis (Manuscripts-Recherche-Invention)*, n° 28, op. cit., p. 89-112, DOI : [10.3406/item.2007.1417](https://doi.org/10.3406/item.2007.1417).

7 Ada ACKERMAN, « Les dessins préparatoires à *Ivan le Terrible* d'Eisenstein, quel outil génétique ? L'analyse génétique appliquée aux films », *Genesis (Manuscripts-Recherche-Invention)*, n° 28, op. cit., p. 113-126, DOI : [10.3406/item.2007.1418](https://doi.org/10.3406/item.2007.1418).

8 Gwenaële ROT, « Noter pour ajuster. Le travail de la scripte sur un plateau de tournage », *Sociologie du travail*, vol. 56, n° 1, 2014, p. 16-39, DOI : [10.4000/sdt.4749](https://doi.org/10.4000/sdt.4749).

9 Maëlle POULLAOUËC, « L'invention du métier de scripte en France », *Positif*, n° 685, mars 2018, p. 94-98.

10 Sylvette BAUDROT et Isabel SALVINI, *La script-girl, cinéma et vidéo*, Paris, La femis, coll. « Écrits/écrans », 1995, p. 19.

ABSTRACTS

Français

Au cours des années 1960, Suzanne Schiffman exerce successivement les fonctions de scripte, de scénariste et d'assistante réalisatrice sur les films de plusieurs cinéastes de la Nouvelle Vague. La consultation de ses archives, aujourd'hui conservées à la Cinémathèque française, permet de documenter la genèse des longs métrages de Jean-Luc Godard ou de François Truffaut. Toutefois, ces documents ne se limitent pas à une valeur strictement informative ou génétique : ils donnent également à voir l'émergence d'un geste singulier, relevant d'un regard porté sur le film qui dépasse les seules exigences organisationnelles du tournage pour s'inscrire dans une véritable esthétique. À partir de l'analyse de ses rapports journaliers, il s'agira ainsi de mettre en lumière la méthode et la rigueur propres au métier de scripte, tout en interrogeant la possibilité d'intégrer cette pratique au parcours artistique de Suzanne Schiffman.

English

During the 1960s, Suzanne Schiffman worked successively as a script supervisor, screenwriter, and assistant director on films by several filmmakers of the French New Wave. The consultation of her archives, now held at the Cinémathèque française, makes it possible to document the genesis of feature films by Jean-Luc Godard and François Truffaut. However, these materials cannot be reduced to a strictly informative or genetic function: they also reveal the emergence of a singular gesture, reflecting a way of looking at the film that goes beyond the purely organizational demands of the shoot and instead engages with a genuine aesthetic dimension. Through the analysis of her daily reports, this study therefore aims to highlight the method and rigor inherent to the profession of script supervisor, while also questioning the possibility of integrating this practice into Suzanne Schiffman's broader artistic trajectory.

INDEX

Mots-clés

scripte, Nouvelle Vague, archives, tournage, génétique

Keywords

script supervisor, French New Wave, archives, shooting, genetic

AUTHOR

Iris Mommeransy

Doctorante et ATER en études cinématographiques, membre du laboratoire d'histoire permanente du Centre Pompidou et conférencière à la Cinémathèque française

IDREF : <https://www.idref.fr/280550650>