

REGARDS SUR LES COLLECTIONS

Le Métier de scripte

Entretien avec Sylvette Baudrot Guilbaud

Sylvette Baudrot-Guilbaud a commencé sa carrière en 1951 avec *Les Vacances de monsieur Hulot* de Jacques Tati. Elle a été scripte sur une soixantaine de films et a travaillé avec les plus grands réalisateurs notamment Alain Resnais, Roman Polanski ou encore Louis Malle.



D.R.

BiFi : Quelle formation avez-vous reçue ?

Sylvette Baudrot Guilbaud : J'ai passé mon enfance en Egypte à Alexandrie. J'allais au cinéma voir les films américains car il ne passait pas de films français pendant la guerre. Dans les salles on nous distribuait de très beaux programmes en papier glacé que je collectionnais. J'en ai gardé un goût prononcé pour le cinéma quand je suis arrivée à Paris, avec mes parents, en 1946. Un jour j'ai rencontré des copains qui avaient

passé le bac avec moi au lycée français d'Alexandrie. L'un d'eux faisait l'Idhec. J'ai donc eu l'idée de passer le concours. Malheureusement, j'ai échoué deux années de suite. Je me suis inscrite en auditrice libre et j'ai pu suivre tous les cours théoriques, d'histoire de l'art, d'histoire du cinéma, du costume, les projections de films, les discussions avec les metteurs en scène. Nous avions comme professeur la scripte Paule Page, puis il y a eu Marie-Thérèse Cléris. Nous étions trois filles et à la fin de l'année, on a été scriptes sur les films des deux promotions. Il y avait Claude Sautet, Jean Devewer, Alain Boudet, Jacques Rozier...et Pierre Guilbaud que j'ai épousé. Je suis sortie non diplômée. Pour avoir la carte du Centre national du cinéma j'ai fait quatre stages, trois de scripte, un de montage, alors que les élèves scriptes diplômées ne font qu'un seul stage rémunéré de scripte pour obtenir leur carte professionnelle. Aujourd'hui la concurrence est telle qu'elles ont beaucoup de mal à trouver un stage, nous sommes plus de deux cent scriptes, et pour la production une stagiaire scripte c'est encombrant.

BiFi : Que s'est-il passé après votre formation ?

S.B.G. : Ma grande chance, c'est d'avoir appris l'anglais en Egypte. Sur quarante cinq scriptes qui travaillaient à l'époque, nous n'étions que trois ou quatre à parler anglais. J'ai donc démarré en travaillant sur la version américaine de *Ballerina* de Ludwig Berger où Suzanne Bon était scripte pour la version française, et d' *Atoll K.* de Léo Joannon avec Laurel et Hardy où Madeline Longue était scripte pour la version française. Ensuite j'ai travaillé avec Jacques Tati qui ne voulait pas de scripte chevronnée. Il voulait quelqu'un qui vienne d'avoir sa carte et qui reste dans son coin. Car il disait avoir tous ses raccords dans la tête.

BiFi : Pouvez-vous me décrire l'anecdote du pot de peinture dans *Les Vacances de M. Hulot* (Jacques Tati, 1953) ?

S.B.G. : Les quinze premiers jours il me disait à peine bonjour. Pendant le tournage de la scène avec le canot et le pot de peinture, nous avons déjà fait vingt prises du plan (aucune n'était complète), quand il s'est mis en colère et nous a tous traités d'incapables car personne ne pouvait lui dire quelles prises permettaient de raccorder le mouvement plus tôt. Il faut dire que pendant le tournage, nous avons eu beaucoup de mal : une fois, le pot s'est renversé, une fois il est resté coincé derrière le canot, une autre fois la main de l'accessoiriste est rentrée dans le cadre en tirant le fil invisible qui manipulait le pot autour du canot...Heureusement, j'avais noté à chaque prise les différents mouvements du pot. Ainsi, pour la première fois depuis le début du tournage, on m'a entendu dire que les prises 3, 15 et 18 pouvaient raccorder avec le plan suivant. A ce moment là, il a réalisé l'utilité d'avoir une scripte. C'est grâce à ça que j'ai fait les deux films suivants de Jacques Tati, *Mon oncle* (1957) et *Playtime* (1967). Voyez-vous, pour une scripte, le plus

important, c'est de noter ce qui différencie chaque prise car après dix prises on ne fait plus la différence.



André Dino / D.R.

Les Vacances de monsieur Hulot de Jacques Tati, 1953

N° 001501	DECOR	with Sabin Abund N° 299
	DATE	27.10.67
	Heure	13
	Chambre	78
FILM	Matériel	Verrier
Chet-66	Aut	Aut
	Appareil	REED/SOL Montage (25) 45
1	2	3
4	5	6
7	8	9
10	11	12
13	14	15
16	17	18
19	20	21
22	23	24
25	26	27
28	29	30
31	32	33
34	35	36
37	38	39
40	41	42
43	44	45
46	47	48
49	50	51
52	53	54
55	56	57
58	59	60
61	62	63
64	65	66
67	68	69
70	71	72
73	74	75
76	77	78
79	80	81
82	83	84
85	86	87
88	89	90
91	92	93
94	95	96
97	98	99
100		

Par rapproche
 Sonia -
 dynamite (une
 (A → 3 notes)
 (K → 3 notes)

1 (off) I always control about 20 am
 2 My husband you see when
 3 David is committed to self control. He compares of course -
 4 To the performance of your
 5 Some here, you would realize he has so much to control -
 6 (off) My wife is hard (pour hého

Providence d'Alain Resnais, 1976
 Extrait du rapport montage

BiFi : vous avez fait don à la BiFi d'une partie de vos documents de travail, les fameux cahiers sur lesquels vous notez tout. Pouvez-vous me parler de ces documents ? S.B.G. :

Pendant le tournage je note tout sur des cahiers de brouillon qui me servent ensuite à établir au propre les rapports image, les rapports montage et le rapport production, contrairement aux jeunes scriptes qui, elles, travaillent directement au propre, et bientôt sur ordinateur. J'utilise deux types de cahiers. Dans les cahiers à spirales (numérotés à l'avance, dans l'ordre des séquences du scénario), j'utilise pour le montage, une page par plan. J'y décris le décor, j'y note la date du tournage, l'heure à laquelle on le tourne, le minutage. Je fais un croquis pour indiquer le déplacement des acteurs par rapport à la caméra. Sur la moitié droite de la page, j'inscris la première et la dernière phrase dite par les

acteurs, et sur la moitié gauche, la grosseur du plan, si c'est un plan d'ensemble ou un gros plan, si c'est un plan fixe, un panoramique ou un travelling, si l'acteur rentre à gauche de la caméra, à quel rythme, la direction du regard, la sortie du champ. A la fin de chaque plan, l'assistant opérateur me donne l'objectif utilisé, la distance des acteurs par rapport à la caméra, le filtre, le diaphragme, la hauteur de l'objectif au sol. Dans les cahiers brochés, je note la longueur de la bobine chargée, son numéro, la sensibilité de la pellicule, dans quel magasin elle a été chargée, puis le numéro du plan donné sur le clap et le métrage de chaque prise avec leur minutage et surtout les remarques du réalisateur, du chef opérateur, du cadreur, de l'ingénieur du son, et bien entendu les nuances entre chaque prise d'un même plan. Avec ces cahiers, j'établis **les rapports montage**, destinés au monteur (cf. reproduction ci-contre d'une page d'un rapport rempli par la stagiaire de M.J. Guissard, scripte sur *Providence*). Sur la moitié supérieure du feuillet, qui a servi au montage de *Providence* d'Alain Resnais (1976), les prises bonnes à tirer sont cerclées. A côté des prises incomplètes, « cut », elle aurait dû noter à quel moment de l'action la prise a été coupée.

Pour le laboratoire, j'établis **un rapport image**. La feuille de tirage indique au laboratoire les prises à tirer et leur métrage (cf. la reproduction d'une feuille de tirage pour *Zazie dans le métro*, 1961, de Louis Malle). En fin de journée, je totalise tout le métrage qu'on envoie à développer, et tout le métrage qu'on envoie à tirer sur le rapport production.

Zazie dans le métro de Louis Malle, 1961
Rapport image

FILM: Bitter Moon		Tournée du 5 août 1991		JOUR de tournage: 1 ^{er}	
SCÈNES de EXTÉRIEUR	12	PLATEAUX	10	DECORS	JOUR
PLANS TOURNÉS N° 15 (1-2-3-4-5) etc.					
TOTALITÉ DES PLANS	170	PLANS enregistrés	5	PLANS conservés	5
Plans tournés ce jour	5	Adaptatif	5	Minutage	35"
Plans tournés précédemment	165	Pré-établi	0		
Il reste à tourner	165	Totaux	5		35"
MÈTRAGES IMAGES			MÈTRAGES SON		
à développer	à tirer	util.	enregistrés	montage	(autres mètres)
Adaptatif	930	245	16	3	2
Pré-établi	220	210	0	1	0
Totaux	1150	455	16	4	2

Lune de fiel de Roman Polanski, 1991
Extrait du rapport production

Le feuillet extrait du **rapport production** pour *Bitter Moon* (*Lune de fiel*) de Roman Polanski (1991) indique à la production que cinq plans de la séquence 15 ont été tournés le 5 août 1991. Sur 930 mètres de pellicule utilisés, 16 ont été conservés par le metteur en scène, correspondant à 35 secondes de film monté. La quantité de pellicule utilisée dépend beaucoup du metteur en scène. Tout au long de la journée, je remplis **le rapport horaire** pour la production et les assurances. J'y indique les horaires de tournage des plans réalisés dans la journée avec le

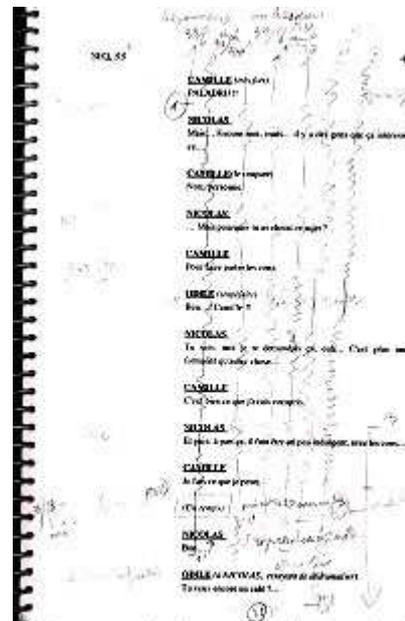
temps passé à la préparation, aux éclairages, à répéter et à tourner, et les temps forts du tournage (arrivées, départs, problèmes, accidents...).

BiFi : A vous écouter, on a vraiment l'impression que vous êtes la mémoire du tournage.

S.B.G. : Oui, on nous appelle le pense-bête du metteur en scène, la gare de triage, la colonne vertébrale de l'équipe, le bureau de renseignements...car lorsqu'il faut refaire un plan ou intercaler un plan supplémentaire dans une séquence déjà tournée le mois précédent, les demandes affluent : quel objectif, quelle émulsion de pellicule ont été utilisés, quel costume portaient les acteurs, de quelle couleur étaient les sièges de la voiture, ou bien les verres étaient-ils déjà remplis, dans quelles assiettes le poulet était-il présenté, sur quelle réplique l'acteur a-t-il allumé sa cigarette, était-il en sueur, cravate défaite...

BiFi : J'aimerais que vous me parliez de ce que vous avez noté pendant le tournage de la séquence 33 sur votre scénario de *On connaît la chanson* (1997) d'Alain Resnais ?

S.B.G. : Il s'agit d'une scène avec Odile, Camille et Nicolas. Sur cette page 46 (cf. reproduction ci contre), j'ai indiqué au crayon avec des flèches verticales les différentes longueurs des plans tournés sur chaque acteur pour la séquence 33, soit les plans 33/6 à 33/12. Quand la ligne zigzague, c'est que l'acteur qui parle n'est pas dans le cadre. Ainsi, le découpage plan par plan d'une séquence est fait par le metteur en scène chaque jour, en début de tournage.



On connaît la chanson d'Alain Resnais, 1997
Scénario annoté par Sylvette Baudrot-Guilbaud,
séquence 33, plan 6 à 12



On connaît la chanson d'Alain Resnais, 1996
(polaroid, tournage de la séquence 33, plan 2)

Sylvette Baudrot-Guilbaud

BiFi : Vous venez de me parler de votre travail sur le tournage. Intervenez-vous avant le tournage proprement dit ?

S.B.G. : Oui, environ quinze jours avant pour faire le pré-minutage, la **continuité chronologique**, le dépouillement acteur, le dépouillement par décor, beaucoup plus succinct que celui du premier assistant metteur en scène (qui, lui, est engagé deux ou trois mois avant). Sur les premières, secondes et parfois troisièmes versions du scénario découpé en séquences, je fais un pré-minutage séquence par séquence, puis un pré-minutage total. Sur la version définitive du scénario, je fais ma continuité chronologique où j'indique, séquence par séquence, les séquences tournées en intérieur ou

en extérieur, de jour, de nuit, le soir, une description du décor, un résumé de l'action, le pré-minutage.

BiFi : Faites vous valider ce travail par le directeur de production et par le réalisateur ?

S.B.G. : Oui. Parfois, s'ils estiment que le film est vraiment trop long, ils demandent des coupures au scénariste. Le pré-minutage sert aussi au directeur de production qui calcule la quantité de pellicule nécessaire au tournage, et qui peut donc réviser son budget. Les monteurs réclament aussi mon pré-minutage. Ils comparent avec leur pré-montage et voient s'ils peuvent encore resserrer. L'assistant metteur en scène compare aussi ma continuité avec la sienne, et mon pré-minutage lui sert parfois à modifier certaines journées trop chargées de son plan de travail. Une fois terminée la continuité chronologique, je fais mon dépouillement par acteur qui indique, pour chaque acteur, tous les plans dans lesquels il joue. **Le dépouillement par acteur** de Camille dans *On connaît la chanson* précise qu'elle chante quatre chansons, qu'elle porte le costume 1 dans la séquence 2, tournée en extérieur jour, aux abords de l'hôtel Meurice. Suivent la

description de son vêtement (donné par la costumière) et des accessoires importants. Je fais aussi **le dépouillement par décor** qui me permet de voir très vite combien de fois on utilise le même décor dans le film, et à quels moments de la journée. Je le complète avec les éléments que me donne le premier assistant qui, lui, a repéré les lieux réels choisis par le metteur en scène pour le tournage.

Pour terminer ma préparation, je trace une grille avec des cases vierges, et j'y reporte dans l'ordre du plan de travail fait par l'assistant (qui n'est pas l'ordre chronologique du scénario) (cf. reproduction d'un fragment du plan de travail de *On connaît la chanson* ci-contre) le numéro de chaque séquence indiquée sur son plan de travail, du premier au dernier jour de tournage. Si, à la fin, il me reste des cases blanches, cela veut dire que des séquences ont été supprimées ou oubliées. Je vérifie toujours mes dépouillements avec ceux de l'assistant. Cette minutieuse préparation est le seul moyen de posséder son film et de ne pas perdre le fil conducteur puisqu'on ne tourne pas dans l'ordre. Ce n'est qu'à la fin de chaque journée de tournage que je raye les séquences terminées sur tous les documents cités plus haut (après vérification avec l'assistant).

On connaît la chanson d'Alain Resnais, 1997
Extrait du plan de travail

BiFi : Vous semblez travailler beaucoup avec l'assistant metteur en scène ?

S.B.G. : Pendant la préparation, oui. Pendant le tournage il a d'autres problèmes, des problèmes d'organisation et de communication entre l'équipe de tournage, les acteurs et la production.

BiFi : Quels conseils donneriez-vous à vos stagiaires et futures scriptes ?

S.B.G. : De faire une bonne préparation, car pendant le tournage, il ne faut pas oublier que chaque séquence est une pièce d'un puzzle, qui devra s'ajuster à la séquence précédente et à la séquence suivante. Surtout d'être très concentrées. Sur un tournage, on est très vite sollicité et on risque de laisser passer des raccords très importants. Il ne faut pas avoir trop d'amour propre et ne pas se vexer facilement. Certains metteurs en scène ont beaucoup de patience, Alain Resnais est un monsieur charmant, mais d'autres vous rabrouent. Heureusement, on se souvient des bons moments. Il peut y avoir des ambiances extraordinaires. Jacques Brel mettait beaucoup de chaleur humaine sur les tournages.

Voir aussi l'exposition virtuelle "[Le métier de scripte](#)" avec Sylvette Baudrot