

## GULLIVER'S TRAVELS.

Illustrated in five tableaux, as follows:

1. Gulliver's Arrival in Midget Land.
2. Tied to the ground while he is asleep.
3. Dinner in the courtyard, and visit from the Liliputian Queen.
4. Gulliver in the land of giants.
5. Gulliver talking to the giant's daughter.

A complete synopsis of the pictures will be furnished upon application and with each film shipped.

Code Word *Upthrow*. Length 260 feet. Class B. \$31.20.

## LAUNCHING RACING YACHTS.

LAUNCHING SHAMROCK III AT GOUROCK SHIPYARDS, SCOTLAND.

Laur  
The first part  
shipbuilding yard  
Watson, the desig  
tened the yacht.  
ways and into th  
vantage in this

### Techniques et technologies de la scénarisation

The second part shows the cup challenger sliding down the

L  
A magnificent  
panoramic sweep  
and Captain Bar  
the sailors which

# Une brève histoire du scénario et de la scénarisation

## A Brief History of the Script and Scriptwriting

Olivier Asselin Bruno Maltais

Sous la direction de/edited by  
Olivier Asselin Isabelle Raynauld

Éditorialisation/content curation Traduction/translation  
Tara Karmous Timothy Barnard

Référence bibliographique/bibliographic reference  
Asselin, Olivier, et Isabelle Raynauld (dir.). *Techniques et technologies de la scénarisation / Scriptwriting Techniques and Technologies*. Montréal: CinéMédias, 2024, collection « Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma », sous la direction d'André Gaudreault, Laurent Le Forestier et Gilles Mouëllic. <https://doi.org/10.62212/1866/33946>

Dépôt légal/legal deposit  
Bibliothèque et Archives nationales du Québec,  
Bibliothèque et Archives Canada/Library and Archives Canada, 2024  
ISBN 978-2-925376-14-9 (PDF)

Appui financier du CRSH/SSHRC support  
Ce projet s'appuie sur des recherches financées par le  
Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.  
This project draws on research supported by the  
Social Sciences and Humanities Research Council of Canada.

Mention de droits pour les textes/copyright for texts  
© CinéMédias, 2024. Certains droits réservés/some rights reserved.  
Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International



procession, and those shown in our picture stand out in stereoscopic relief from the distracting background. Each elephant carries a large howdah which is decorated with the finest silks and satins, gold, jewels, ivory and silver; and must be seen to be appreciated. H. E. the Viceroy, and Lady Curzon, T. R. H., the Duke and Duchess of Connaught, the Nizam of Hyderabad, the Gaekwar of Baroda, the Maharajahs of Mysore and Travancore, and a number of gorgeously attired Indian Princes, glittering with jewels, are in the howdahs. The attendants are fanning the elephants as they pass the camera. An excellent piece of photography. Code Word *Upheaped*. Length 240 feet. Class B. \$28.80.

### PAGEANT OF EAST INDIAN PRINCES.

Another of the pictures taken at the Delhi Durbar in India. The pageant is made up of gorgeously decorated elephants, on the backs of which are the howdahs in which the Indian Princes and Princesses are seated. The route is lined with East Indian and English soldiers. On the head of each elephant there is

### Scriptwriting Techniques and Technologies

Code Word *Uphanging*. Length 160 feet. Class B. \$19.20.

IN INDIA.  
phants are the largest  
the most expensive ma-  
of all kinds. One of the  
et. Class B. \$18.00.

ivers and horses huddle  
are shown being driven

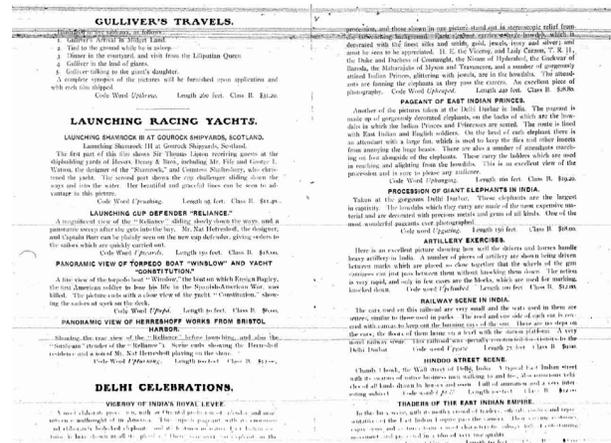
# Une brève histoire du scénario et de la scénarisation

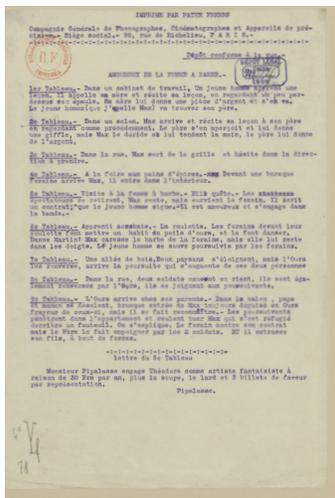
par Olivier Asselin et Bruno Maltais

L'histoire du scénario et de la scénarisation ne peut pas se faire sans porter une attention particulière à la fois aux mots et aux choses, aux discours et aux pratiques, aux divers documents préparatoires et aux noms qu'on leur a donnés, aux gens qui les ont produits et à leur statut dans la chaîne de production, ainsi qu'à la division du travail et à la professionnalisation des métiers qui ont structuré ces activités. Appliquer indistinctement les mots *scénario* et *scénarisation* à tous ces documents et à toutes ces activités préparatoires confère rétrospectivement une cohérence et une continuité bien illusoire à une réalité très complexe<sup>[1]</sup>. En fait, les mots et les choses, les discours et les pratiques ont changé d'un moment à l'autre, d'un lieu à l'autre, selon le contexte historique et social, le pays, la période, l'industrie, la compagnie, l'œuvre, les personnes, etc. La nomenclature est souvent instable et l'évolution, non linéaire<sup>[2]</sup>. Mais le cas américain est exemplaire, dans la mesure où l'industrialisation du cinéma et la standardisation du scénario s'y sont produites tôt et rapidement.

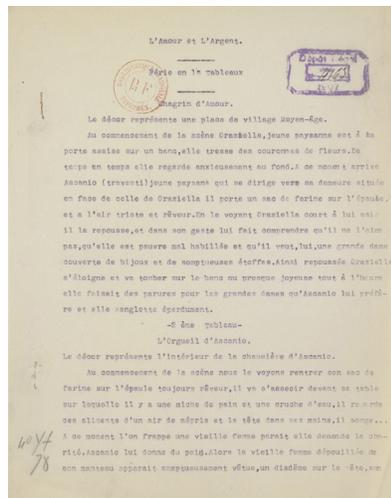
Aux États-Unis, la manière de concevoir et de préparer un film et la place de l'écriture dans ce processus varient suivant l'organisation de la production, selon qu'elle est centrée sur le caméraman, le réalisateur ou le producteur<sup>[3]</sup>. Au tout début de l'histoire du cinéma, alors que les films sont courts, le caméraman choisit le sujet, le capte ou le met en scène sans autre préparation. Le seul texte d'accompagnement est alors le synopsis du film, souvent une seule ligne, rarement plus qu'un paragraphe, qui apparaît dans le catalogue des maisons de production pour faire la promotion des films et aider le bonimenteur à les présenter au public.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, alors que les films se développent et demandent plus de préparation, apparaît le document de conception, auquel on donne le nom de « *outline* » (« *story outline* », « *script outline* », « *scenario outline* », etc.) et qui prend la forme d'une liste de scènes numérotées, présentées par un simple titre ou un résumé d'une ligne. Bientôt, cette suite de scènes s'étoffe – les résumés sont détaillés, les intertitres et les inserts sont intégrés, etc. –, et le document préparatoire devient un véritable scène-à-scène, le *scenario script*<sup>[4]</sup>.



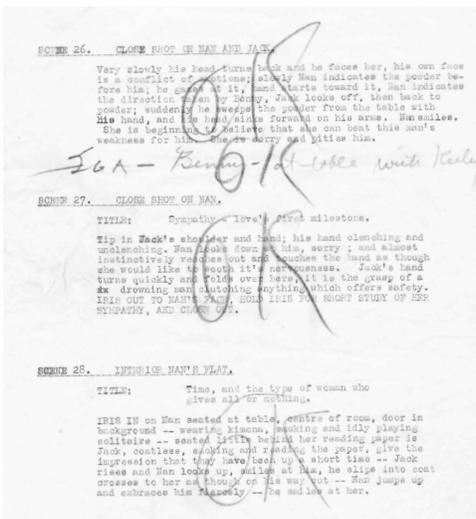


Extrait du scénario du film *Amoureux de la femme à barbe* (1909), produit par la firme Pathé Frères. [Voir la fiche.](#)



Extrait du scénario du film *L'amour et l'argent* (1907), produit par la firme Lux Film. [Voir la fiche.](#)

À partir de 1914, avec le développement du long-métrage, la production de masse et la taylorisation qu'elle impose, le *continuity script* devient le document préparatoire standard, qui présente non pas tant la suite des scènes, mais la liste des *plans* – avec des informations sur l'action et les intertitres, bien sûr, mais aussi sur les lieux, les décors, les accessoires, les costumes, la mise en scène, l'angle de vue, les valeurs de plans, les mouvements de caméra et certains effets spéciaux ou visuels –, une sorte de *shooting script*, pour assurer la continuité de l'action et de l'histoire dans le montage de ces plans<sup>[5]</sup>.



Extrait du *continuity script* annoté du film *Love or Justice* (1917), réalisé par Walter Edwards. [Voir la fiche.](#)

Dans les années 1930, l'arrivée du son et du parlant ébranle ce standard, et chaque studio développe alors son propre modèle. Mais les dialogues sont souvent intégrés dans ce *continuity script* (à la place des intertitres)<sup>[6]</sup>.

Au milieu des années 1950, avec l'effondrement du *studio system* et la décentralisation de la production, un autre type de document préparatoire voit le jour, le *master scene script*, qui deviendra la forme dominante du scénario, soit un document essentiellement textuel, qui présente la structure générale du récit dans son découpage en *scènes intitulées et numérotées* (une scène étant définie par une unité d'action, de temps et de lieu); qui décrit rapidement le décor, les personnages, les actions et les expressions dans les *didascalies*; et qui rapporte les paroles échangées dans les *dialogues*. Pour en augmenter la lisibilité et aussi sans doute pour mieux distinguer la scénarisation de la réalisation, le *master scene script* présente très peu d'indications de réalisation et de montage. Les informations esthétiques et techniques, comme l'angle de vue, les valeurs de plans, les mouvements de caméra et les transitions, sont désormais réservées à d'autres documents de production, comme le *shooting script*, le *storyboard* ou le *overhead diagram*<sup>[7]</sup>.

Cette distinction entre la scénarisation et la réalisation, entre le scénario et les autres documents de prévisualisation, peut nourrir deux conceptions diamétralement opposées de la place relative de la scénarisation et du scénario dans la production. Dans un cas, la scénarisation est considérée comme le moment essentiel dans la *conception* du film et la réalisation comme une simple *exécution*. Le scénario devient alors le document maître, le plan directeur du film. Dans l'autre cas, la réalisation est considérée comme une activité aussi décisive que la scénarisation dans la conception et la fabrication du film (la mise en scène et la mise en images sont aussi une « écriture », comme le montage d'ailleurs). L'importance du scénario est alors relativisée – il concerne surtout l'histoire et les dialogues –, alors que les autres documents de prévisualisation prouvent peu à peu leur pertinence<sup>[8]</sup>.

La tension entre ces deux conceptions du scénario et de la scénarisation est périodiquement ravivée, notamment quand se pose la question de savoir qui, du scénariste ou du réalisateur, est le véritable auteur de l'œuvre. Au cinéma, le réalisateur du film est désormais privilégié (au moins depuis la « politique des auteurs »), mais à la télévision, le scénariste est encore considéré comme le principal auteur de la télésérie (comme si l'histoire, les personnages et les dialogues avaient plus d'importance que la mise en scène et la mise en images).

Il est important de noter que cette conception de la scénarisation et du scénario, qui s'est imposée ainsi progressivement aux États-Unis et partout dans le monde aujourd'hui au point de devenir hégémonique, ne va pas de soi. Il existe évidemment d'autres pratiques du cinéma – et de la scénarisation – au-delà du film de fiction industriel, notamment du côté du cinéma indépendant, du documentaire et du cinéma dit « expérimental », où l'on peut écrire et réécrire des scènes pendant le tournage puis pendant le montage, tourner et monter sans scénario, etc. Les révolutions numériques et l'apparition de nouvelles formes de médias, plus immersifs et interactifs, vont aussi transformer les manières de concevoir et de préparer le récit audiovisuel.

- .....
- [1] Il est important de noter ici que, longtemps, le terme *screen play*, en deux mots, ne réfère pas au document textuel, mais au film lui-même ou à l'histoire (la pièce) qu'il raconte. Le terme *screenplay*, en un seul mot, pour qualifier ce que nous appelons aujourd'hui le scénario, ne sera utilisé que dans les années 1940.
  - [2] Pour l'historique qui suit, centré sur le cas américain, voir surtout: Edward Azlant, «The Theory, History, and Practice of Screenwriting, 1897-1920» (thèse de doctorat, University of Wisconsin-Madison, 1980); Tom Stempel, *Screenwriting* (San Diego: A. S. Barnes, 1982); David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (New York: Columbia University Press, 1985); Janet Staiger, «Blueprints for Feature Films: Hollywood's Continuity Scripts», dans *The American Film Industry*, dir. Tino Balio (Madison: University of Wisconsin Press, 1985), 173-192; Tom Stempel, *Framework: A History of Screenwriting in the American Film* (New York: Syracuse University Press, 2000 [1988]); Isabelle Raynauld, «Screenwriting», dans *The Encyclopedia of Early Cinema*, dir. Richard Abel (New York: Routledge, 2005), 834-838; Steven Maras, *Screenwriting: History, Theory and Practice* (Londres: Wallflower Press, 2009); Steven Price, *The Screenplay: Authorship, Theory and Criticism* (New York: Palgrave Macmillan, 2010); Steven Price, *A History of the Screenplay* (New York: Palgrave Macmillan, 2013).
  - [3] Nous tenons à préciser que tous ces rôles étaient alors joués par des hommes.
  - [4] Nous sommes ici dans ce que Staiger appelle le *director system* et le *director-unit system*, centrés sur le réalisateur.
  - [5] Ce *continuity script* était rédigé, à partir du *scenario script*, non pas par les scénaristes eux-mêmes, mais par des spécialistes au sein des studios, pour augmenter l'efficacité de la production. Nous passons sur les autres documents écrits qui accompagnent alors souvent le script proprement dit, comme le synopsis, le *extended synopsis* ou le *treatment*, qui présentent l'histoire sous la forme d'un récit en prose continu, plus lisible que le script.
  - [6] La « continuité dialoguée » que l'on retrouve alors à cette époque constitue une sorte de transition entre le *continuity script* des années 1910-1920 et le *master scene script* des années 1950. C'est dans les années 1930 qu'apparaît un nouveau spécialiste: le dialoguiste.
  - [7] Voir au sujet du *storyboard* cette autre publication liée à l'*Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma: Techniques et technologies de la prévisualisation transmédiatique*, par Olivier Asselin et Isabelle Raynauld (dir.), lamelle «Le *storyboard*, l'animation et autres outils de prévisualisation expérientielle», par Benoît Melançon.
  - [8] De ce point de vue, le cinéma serait devenu un «art à deux étapes», comme le théâtre et la musique, où l'écrit – la pièce ou la partition – est souverain et peut donner lieu à plusieurs «performances» légitimes de l'œuvre. Sur les arts à deux étapes, voir Nelson Goodman, *The Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, éd. rev. (Indianapolis: Hackett, 1976 [1968]).

# A Brief History of the Script and Scriptwriting

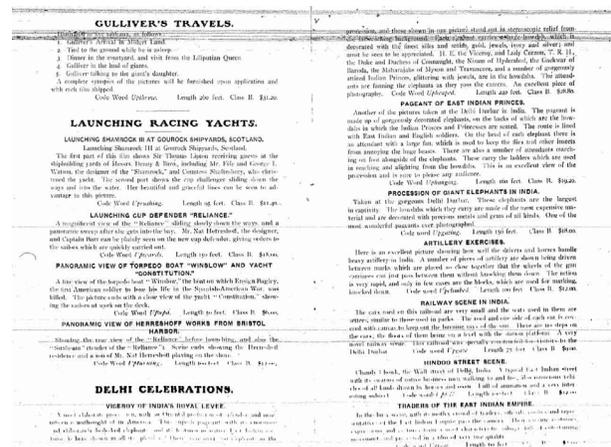
by Olivier Asselin and Bruno Maltais

Translation: Timothy Barnard

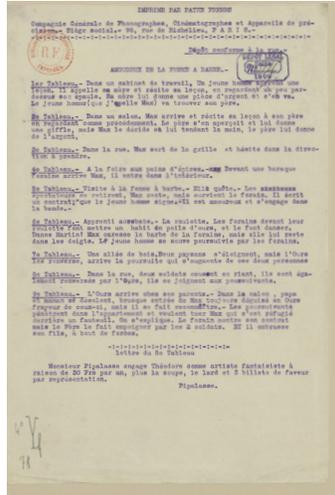
The history of the script and scriptwriting cannot be done without paying special attention to both words and things, to discourses and practices, to the diverse preparatory documents and the names they have been given, to the people who made them and their status in the production chain, and to the division of labour and the professionalization of the trades which have structured these activities. Applying indiscriminately the words script (or screenplay) and scriptwriting to all these documents and all these preparatory activities gives quite illusory retrospective coherence and consistency to a highly complex reality.<sup>[1]</sup> In fact the words and things, the discourses and practices, have changed from one period to another and from one place to another, according to the historical and social context, the country, the period, the industry, the company, the work being created, the people, etc. The nomenclature has often been unstable and the evolution non-linear.<sup>[2]</sup> The case of the United States is exemplary, however, in that there the industrialization of cinema and the standardization of the script took place early and quickly.

In the United States, the way in which a film was conceived and prepared and the role of writing in this process varied depending on the way the production was organized and whether it was centred on the cinematographer, the director or the producer.<sup>[3]</sup> In the very early years of film history, when films were short, the cinematographer chose the topic and captured or staged it without any other preparation. The only accompanying text at the time was the film's synopsis, often a single line and rarely more than a paragraph, which appeared in the production company's catalogue to promote the film and assist the lecturer when showing it in public.

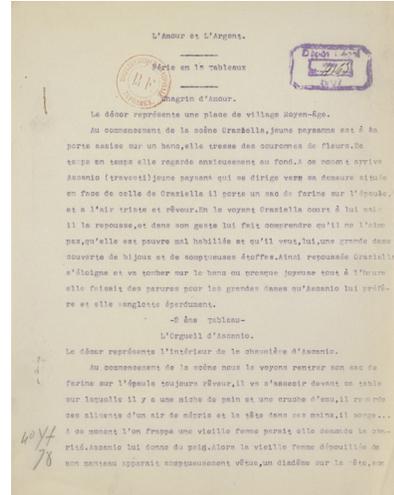
In the early twentieth century, as films grew in length and required more preparation, there appeared a document setting out the idea of the film and called an outline (story outline, script outline, scenario outline, etc.) which took the form of a list of numbered scenes introduced by a simple title or a one-line summary. This list of numbered scenes would soon be fleshed out – summaries became more detailed, intertitles and inserts were added, etc. – and the preparatory document became a true scene-by-scene plan, known as the scenario script.<sup>[4]</sup>



Excerpt from the film catalogue no. 175 of the Edison Manufacturing Company (May 1903), including a brief description organised by category. [See database entry.](#)

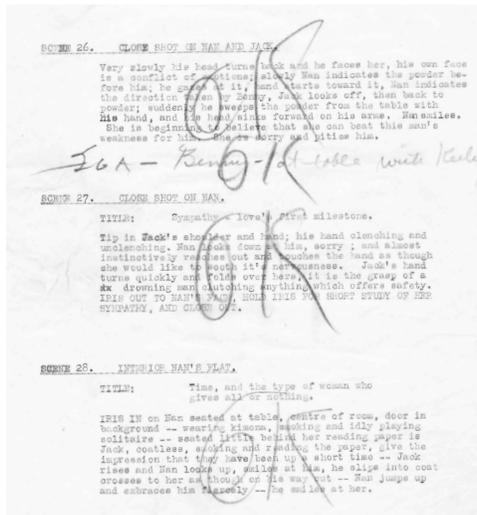


Excerpt of the script for the film *Amoureux de la femme à barbe* (*In Love with the Bearded Woman*, 1909), produced by the Pathé Frères company. [See database entry.](#)



Excerpt of the script for the film *L'Amour et l'argent* (*Love and Fortune*, 1907), produced by the company Lux Film. [See database entry.](#)

Beginning in 1914, with the development of the feature film, mass production and the Taylorization it imposed, the continuity script became the standard preparatory document, showing not so much the sequence of *scenes* but rather a list of *shots*, with information on the action and the intertitles, of course, but also on the location, decor, props, costumes, staging, angle of view, shot scale, camera movements and certain special or visual effects. This was a kind of shooting script for ensuring continuity in the action and the story when these shots were edited.<sup>[5]</sup>



Excerpt of an annotated continuity script for the film *Love or Justice* (1917), directed by Walter Edwards. [See database entry.](#)

In the 1930s, the arrival of sound and speech shook up this system, and each studio developed its own model. But the dialogue was often incorporated into this continuity script (taking the place of the intertitles).<sup>[6]</sup>

In the mid-1950s, with the collapse of the studio system and the decentralization of production, another kind of preparatory document saw the light of day and would become the dominant form of the script: the master scene script. This essentially textual document showed the overall structure of the narrative through the way it was broken down into *titled and numbered scenes* (a scene being defined as having unity of action, time and place). It quickly described the decor, characters, actions and expressions in the *stage directions* and set out the words exchanged in the *dialogues*. To make the document more readable and also no doubt to better distinguish between scriptwriting and directing, the master scene script provided very few indications with respect to directing or editing the film. Aesthetic and technical information, such as the angle of view, shot scale, camera movements and transitions, were now reserved for other production documents such as the shooting script, the storyboard<sup>[7]</sup> and the overhead diagram.

This distinction between scripting and directing, between the script and other previsualization documents, can give rise to two diametrically opposed conceptions of the relative role of scriptwriting and the script in film production. In the former case, scriptwriting is seen as an essential moment in the film's *conception* and directing as merely *executing* it. Here the script becomes the master document, the film's guiding plan. In the latter case, directing is seen as an activity as decisive as scriptwriting in the conception and making of a film (staging and cinematography are also a kind of "writing," as is editing moreover). Here the importance of the script is downplayed and involves mostly the story and the dialogue, while other previsualization documents gradually manifest their importance.<sup>[8]</sup>

This tension between these two conceptions of the script is periodically revived, particularly when the question is posed of who, the scriptwriter or the film director, is the true author of the work. In cinema, the director has come to assume that honour (at least since the "auteur theory"), but in television the scriptwriter is still seen as the principal author of a television series (as if the story, the characters and the dialogue have more importance than the *mise en scène* and the cinematography).

It is important to note that this conception of scriptwriting and the script, which today has gradually taken hold in the United States and around the world to the point of becoming hegemonic, is not self-evident. Other film – and scriptwriting – practices clearly exist beyond the industrial fiction film, including in particular independent cinema, documentary and so-called "experimental" cinema, in which one can write and rewrite scenes while shooting and later while editing, or shoot and edit without a script, etc. The digital revolution and the appearance of new, more immersive and interactive media will also transform the way in which audiovisual narrative is conceived and prepared.

- .....
- [1] It is important to note here that for a long time the expression screen play, in two words, did not refer to the textual document but rather to the film itself or to the story (the play) it told. The use of the term screenplay, in one word, to describe what today we call the script, occurred only in the 1940s.
  - [2] On the historical outline which follows, focusing on the situation in the United States, see in particular: Edward Azlant, "The Theory, History, and Practice of Screenwriting, 1897-1920" (PhD diss., University of Wisconsin-Madison, 1980); Tom Stempel, *Screenwriting* (San Diego: A.S. Barnes, 1982); David Bordwell, Janet Staiger and Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (New York: Columbia University Press, 1985); Janet Staiger, "Blueprints for Feature Films: Hollywood's Continuity Scripts," in *The American Film Industry*, ed. Tino Balio (Madison: University of Wisconsin Press, 1985), 173-92; Tom Stempel, *Framework: A History of Screenwriting in the American Film* (New York: Syracuse University Press, 2000 [1988]); Isabelle Raynauld, "Screenwriting," in *The Encyclopedia of Early Cinema*, ed. Richard Abel (New York: Routledge, 2005), 834-38; Steven Maras, *Screenwriting: History, Theory and Practice* (London: Wallflower Press, 2009); Steven Price, *The Screenplay: Authorship, Theory and Criticism* (New York: Palgrave Macmillan, 2010); and Steven Price, *A History of the Screenplay* (New York: Palgrave Macmillan, 2013).
  - [3] We wish to point out that at the time these positions were filled by men.
  - [4] This occurred during what Janet Staiger calls the director system or the director-unit system, centred on the film director.
  - [5] This continuity script was prepared, on the basis of the scenario script, not by the scriptwriters themselves but by specialists in the studios in order to make the production more efficient. We will not delve here into other written documents which often accompanied the film script proper, such as the synopsis, the extended synopsis or the treatment, which depicted the story in the form of a narrative in uninterrupted prose and was more readable than the script.
  - [6] The dialogue continuity script found during this period was a kind of transition between the continuity script of the 1910s and 20s and the master scene script of the 1950s. In the 1930s, a new specialist appeared: the dialogue writer.
  - [7] See, on the topic of the storyboard, this other publication part of the *Encyclopedia of Film Techniques and Technologies: Transmedial Previsualization Techniques and Technologies*, by Olivier Asselin and Isabelle Raynauld (eds.), section "The Storyboard, the Animatic and Other Experiential Previsualization Tools," by Benoît Melançon.
  - [8] From this perspective, cinema is a "two-step art," like theatre and music, in which the written document – the stage play or musical score – is sovereign and can give rise to a number of legitimate performances of the work. On two-step arts, see Nelson Goodman, *The Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, rev. ed. (Indianapolis: Hackett, 1976 [1968]).