

Québec français



Le scénario et le cinéma québécois

Esther Pelletier

Number 51, October 1983

Le cinéma québécois

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/55363ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

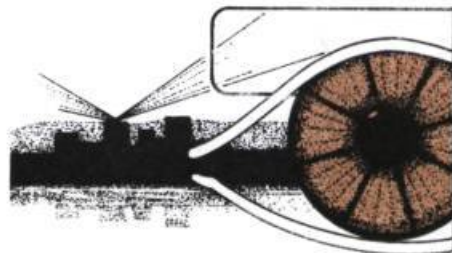
[Explore this journal](#)

Cite this article

Pelletier, E. (1983). Le scénario et le cinéma québécois. *Québec français*, (51), 36–39.

le SCÉNARIO et le cinéma québécois

esther pelletier



La fonction du scénario jouit, depuis quelques années, d'une certaine reconnaissance dans le processus de production des films au Québec. Même si cette attitude n'est pas généralisée au sein de l'Institution cinématographique québécoise et même si la scénarisation est loin d'être considérée comme un secteur autonome de la production, on peut toutefois observer un net changement depuis les années soixante par rapport à l'écriture scénaristique.

Au cours des années soixante, le cinéma direct est en plein expansion et régit sans contredit à peu près tout le cinéma qui se fait au Québec, qu'il soit de type documentaire ou de type fictionnel¹. Or, par définition, le cinéma direct se caractérise au moins par rapport aux deux paramètres fondamentaux suivants :

- a) une indétermination relative du déroulement des événements à filmer ;
- b) une certaine forme de participation à ces événements de la part de l'équipe de réalisation.

Le cinéma direct évacue donc du processus de création qui le fonde l'étape du scénario puisque, en pratique, on ne connaît pas à l'avance de façon précise ni le déroulement des événements qui seront filmés, ni la part d'actions et de réactions qui reviendra aux protagonistes de ces événements, autant ceux qui sont derrière la caméra que ceux qui sont devant.

Par ailleurs, l'analyse de l'information transmise par le cinéma des années soixante, tant au niveau des contenus qu'à celui de l'expression (qui se cristallise dans la technique du direct), montre clairement que les préoccupations sociales dominent tout le discours cinématographique de l'époque. Pendant la décennie 1960, la société qué-



Les raquetteurs. ONF

béchoise et le cinéma québécois sont en crise. Ils étouffent et aspirent à se libérer et à s'imposer en tant qu'entité. Au Québec, *le scénario n'est pas fixé d'avance*, ni pour l'avenir de la société, ni dans la manière de faire du cinéma. Le scénario n'a pas sa place en tant qu'outil technique ou artistique, et encore moins en tant que lieu premier de fixation du sens. La cinématographie de l'époque ne le requiert pas, elle veut être d'abord et avant tout un outil d'intervention politique et sociale.

Avec la venue des années soixante-dix, la conjoncture cinématographique du Québec se modifie. Le cinéma direct s'estompe peu à peu et on assiste alors à la naissance de ce que l'on croit être une industrie cinématographique québécoise. Le financement du secteur

privé s'installe à côté de celui de l'État qui se fait plus important (O.N.F., S.D.I.C.C., I.Q.C.)², les producteurs se multiplient et exigent des projets écrits avant de s'engager dans la production des films. En même temps que s'érige cette infrastructure, le cinéma narratif de fiction devient le genre privilégié alors que le documentaire est en perte de vitesse. On se met à écrire des scénarios, très souvent contre son gré et en y croyant plus ou moins. La tradition du cinéma direct a laissé une empreinte profonde qui a marqué la cinématographie du Québec et ce changement brutal d'avenue ne réussit pas à la faire disparaître. D'autant plus que ce changement-ci implique le recours à de nouvelles méthodes de travail encore peu éprouvées, dont l'écriture scénaristique.

Pourtant un désir unanime de changement se fait sentir, même si entre producteurs et réalisateurs on ne s'entend pas sur les modalités de ce changement. On n'est pas hostile en soi au cinéma de fiction, on cherche tout simplement sa place au sein de l'expression fictionnelle et, habitué que l'on est à une certaine autonomie que vient limiter l'industrie cinématographique, on continue à boudier le scénario que l'on considère très souvent du point de vue du producteur: une arme pour contrôler non seulement la production, mais aussi la création.

Cependant, à l'approche des années quatre-vingt, alors qu'on n'ose pratiquement plus parler d'industrie cinématographique au Québec, on s'intéresse de plus en plus à la scénarisation. Les débats sur le sujet se multiplient à l'intérieur et à l'extérieur de la profession, des stages de scénarisation s'organisent,

au scénario constitué de quelques remarques laissant libre cours à l'improvisation, correspondent des moments distincts de l'histoire du cinéma. Dans un cas, on tourne entièrement toutes les scènes en studio à partir d'un canevas bien précis (cinéma européen et américain des années quarante et cinquante) alors que dans l'autre, on déserte les studios pour travailler dans un cadre extérieur naturel à partir de notes sommaires (cinéma néo-réaliste italien d'après-guerre, cinéma de la Nouvelle Vague et cinéma direct des années soixante).

Selon le genre de cinématographie que l'on privilégie, la fonction du scénario change. Le scénario des films tournés à l'époque des grands studios voulait être plutôt un outil technique utile (et même nécessaire) non seulement au réalisateur mais aussi aux nombreuses équipes de techniciens (éclairagistes, opérateurs, électriciens, preneurs de son, etc.) qui se déployaient

moment ou des situations auxquelles ils étaient confrontés.

Ces deux manières de procéder en ce qui concerne l'étape du scénario ne représentent qu'un maillon dans la chaîne de fabrication du succès ou de l'échec d'un film. Elles comportent chacune leurs avantages et leurs inconvénients mais aucune ne saurait être considérée comme une « recette » sans faille. Toutes deux ont en effet contribué à la fabrication de films réussis, voire d'œuvres marquantes et déterminantes dans l'histoire du cinéma, mais elles ont aussi donné lieu à la création de films plus ou moins ratés. La pratique cinématographique contemporaine est, beaucoup plus qu'avant, le résultat de la coexistence de plusieurs tendances différentes, d'autant plus que le cinéma n'est plus l'apanage de quelques grands pays d'Europe ou d'Amérique.

Une réflexion sur le scénario se fait jour

Au Québec, l'intérêt pour les études sur la scénarisation et pour l'enseignement des techniques d'écriture du scénario est un phénomène récent. La situation est sensiblement similaire en Europe, notamment en France, où l'enseignement universitaire du cinéma remonte là aussi à une dizaine d'années. Du côté des publications, il n'existe pratiquement pas d'études sur le sujet, mis à part les nombreux ouvrages américains qui s'orientent davantage sur les techniques d'écriture télévisuelle que sur celles de l'écriture pour le cinéma. À l'exception des quelques essais de fond qui sont devenus des classiques et qui énoncent certains principes fondamentaux de l'écriture scénaristique, la plupart de ces livres relèvent plutôt du manuel de recettes canoniques.

Que faut-il entendre au juste par « scénarisation³ »? Si l'on se base sur son utilisation dans la pratique, le terme, dans un sens que l'on peut considérer comme fixé par l'Institution cinématographique, fait référence à la première étape de la production d'un film où, habituellement, à partir d'une idée générale, un sujet de film est élaboré puis développé sous la forme d'un synopsis que l'on transforme ensuite, en l'augmentant, en un scénario. Celui-ci est pratiquement toujours accompagné d'une description des personnages et des lieux de l'action et doit en principe être rédigé sous une forme particulière répondant à un certain nombre de règles normalisées par l'Institution cinématographique.

Cette définition, qui rend compte de l'inscription de l'étape de la scénarisation dans le processus de production, apparaît cependant incomplète en ce qu'elle ne tient pas compte du scénario



Mon oncle Antoine. Coll. Cinémathèque québécoise

certaines universités dispensent un nombre appréciable de cours sur le scénario et on se livre de plus en plus à l'écriture scénaristique. Si l'infrastructure économique le permet (production et marché), cet engouement relatif qui risque d'aller en s'accroissant sera peut-être la pierre angulaire d'un renouveau du cinéma au Québec.

Ce changement d'attitude vis-à-vis du scénario n'est pas réservé au seul cinéma québécois. Un peu partout dans le monde, la pratique cinématographique subit régulièrement des mutations qui transforment, au gré des besoins, la fonction du scénario et donnent naissance à de nouveaux mouvements et à de nouvelles écoles. Du scénario sophistiqué, truffé de notes, d'indications techniques et de croquis,

alors sur les lieux du tournage. Par ailleurs, les changements opérés dans l'infrastructure du cinéma d'après-guerre et des années soixante ont donné naissance au « cinéma d'auteur ». On assiste alors à une réduction des équipes techniques, à l'allègement de la production et de la réalisation et le scénario se résume souvent à quelques indications concernant tantôt les intentions à la base du projet de l'auteur (réalisateur), tantôt l'idée générale développée dans le film ou encore, le sujet de l'« histoire ». Une telle réduction de l'information contenue dans le scénario originel permettait une grande marge de manœuvre non seulement aux réalisateurs, mais aussi aux équipes techniques et aux comédiens qui pouvaient largement improviser au gré de l'imagination du

comme phénomène d'écriture. Vu sous cet angle, il faut entendre par scénarisation : le processus de construction du récit scénaristique qui prend en charge les structures de continuité et de traitement cinématographiques permettant le passage de l'idée générale au sujet et au synopsis pour se matérialiser dans le scénario.

L'écriture cinématographique comporte des exigences particulières, en grande partie dictées par le médium lui-même. La durée d'exposition du récit, le débit de la communication, la perception instantanée des situations exposées à l'écran sont tous des facteurs qui influencent la continuité et le traitement cinématographiques déjà en partie définis dans le scénario, parachevés au tournage et fixés au moment du montage. Ainsi, l'étude, l'apprentissage et la pratique des techniques d'écriture spécifiques au scénario sont-elles aussi désignées par la notion de scénarisation.

Si au Québec on utilise abondamment le terme de scénarisation, on fait aussi bien sûr usage de celui de scénario. Ce dernier terme peut à son tour revêtir plus d'un sens, selon qu'on se situe, encore une fois, du point de vue de la production du film ou du point de vue de l'écriture. Toutefois dans les deux cas, le scénario se définit par rapport à sa fonction.

Dans le cadre de la production d'un film, le scénario a pour première fonction d'intéresser d'éventuels producteurs à investir dans le projet, d'où la tendance à uniformiser sa présentation. Par la suite, le scénario aura pour fonction de servir de plan de travail et de guide à l'équipe de production, au réali-

sateur et aux différentes équipes déléguées à la réalisation, aux comédiens, aux musiciens et à l'équipe du montage.

Sur le terrain de l'écriture, le scénario, premier lieu de fixation du sens dans le processus de création d'un film, constitue le plan de développement du récit. Du sujet au scénario en passant par le synopsis, s'érigent à trois niveaux les structures du récit par où circulera le sens pour atteindre les spectateurs au moment de l'établissement de la communication, c'est-à-dire lors de la projection du film. À chaque étape de sa construction, le plan de développement du récit (de même que le sens) se précise davantage, au moyen de la juxtaposition et de l'articulation des événements (où évoluent les personnages) et de la masse d'information qui s'y insère. Organisée en hiérarchie, cette information qui parcourt le scénario (et plus tard le film) permet à la situation de narration d'exister. S'ils ne sont pas recouverts d'un halo informationnel, les événements et les personnages d'un film n'ont pas de consistance ni même, à la limite, d'« existence ». C'est précisément la situation de narration qui donnera son sens à l'action et permettra au spectateur de la décoder.

On distingue deux types de scénarios : le scénario de création et le scénario d'adaptation. On entend par scénario de création celui qui est créé de toutes pièces pour le cinéma, depuis l'idée de base jusqu'à son développement complet⁴ et par adaptation, un scénario produit à partir d'une première forme d'expression, non cinématographique, comme le roman, la pièce de théâtre, l'essai, etc. L'appellation semble plus ou

moins heureuse dans le cas du scénario dit « de création » puisque l'adaptation procède aussi bien de la création. Dans les deux cas, en effet, le travail de construction du récit demeure sensiblement le même, du point de vue du médium cinématographique, c'est-à-dire au niveau de l'écriture des scènes, de leur développement et de leur articulation. Seule diffère, à proprement parler, l'étape spécifique de l'adaptation où se fait le choix de ce que l'on conserve ou retranche de l'œuvre initiale.

La pratique cinématographique

Au Québec, entre 1964 et 1983, il s'est produit 147 longs métrages. De ce nombre, on ne compte que 15 adaptations⁶, ce qui représente une proportion nettement inférieure à celle qui prévaut au plan international. Les plus fortes années se situent entre 1970 et 1980. Et depuis cette date, la production cinématographique est en perte de vitesse au Québec. Le financement étatique reste presque seul, à côté d'un secteur privé « usé » et pratiquement inactif. Il ne se tourne plus que quelques rares films à chaque année et une très bonne part en sont, cette fois-ci, des adaptations d'œuvres littéraires (québécoises et le plus souvent axées sur le passé). Peut-être est-ce là un des effets de la précarité économique actuelle du cinéma au Québec. On peut penser que les producteurs sont plus enclins, ces temps-ci, à investir dans des scénarios adaptés d'œuvres ayant déjà fait leurs preuves que dans des scénarios originaux... ■

¹ À titre d'exemple, citons : *À tout prendre* de Claude Jutra (1963) et *Le Chat dans le sac* de Gilles Groulx (1964).

² Le Gouvernement fédéral accorde des privilèges fiscaux à ceux qui investissent dans la production de films. Cette mesure disparaît à la fin des années soixante-dix. O.N.F. : Office national du film ; S.D.I.C.C. : Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne ; I.Q.C. : Institut québécois du cinéma.

³ Notons que le terme « scénarisation » n'apparaît pas au dictionnaire même s'il correspond à une réalité certaine. Les Québécois francophones semblent d'ailleurs les seuls à utiliser ce terme apparemment inconnu des Français.

⁴ Par exemple, *Mon oncle Antoine* de Claude Jutra (1971), *J. A. Martin, photographe* de Jean Beaudin (1976) et *Au clair de la lune* d'André Forcier (1983).

⁵ Par exemple, *Kamouraska* de Claude Jutra (1973), adapté du roman d'Anne Hébert, *Cordélia* de Jean Beaudin (1979), adapté du récit *La Lampe dans la fenêtre* de Pauline Cadieux et *Maria Chapdelaine* de Gilles Carle (1983), adapté du roman de Louis Hémon.

⁶ Ces chiffres nous ont été fournis par Denyse Therrien qui a effectué une recherche sur le cinéma québécois.



J.A. Martin photographe (1977). Coll. Cinémathèque québécoise