

## Hubert-Yves Rose

Marie-Claude Loiselle et Claude Racine

Numéro 59, hiver 1992

La production au Québec : cinq cinéastes sur le divan

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23307ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Loiselle, M.-C. & Racine, C. (1992). Hubert-Yves Rose. *24 images*, (59), 6–7.

## Hubert-Yves Rose

### Entre *Les roses sauvages* et *Tarzana*

En décembre 1987, avant même que *La ligne de chaleur* soit lancé en salles, je m'engageais dans deux nouveaux projets: *Les roses sauvages*, une adaptation d'un roman de Jacques Ferron, coécrit avec Micheline Lanctôt, et *Tarzana*, scénario original entièrement écrit par Micheline. Pour *Les roses sauvages*, deux producteurs m'ont eux-mêmes approché alors que le projet était déjà en développement depuis quelques années avec un autre scénariste et un autre réalisateur, tandis que pour *Tarzana*, j'ai dû moi-même trouver un producteur.

### Les étapes du développement d'un projet ou «step deal»

En cours de développement, un projet doit passer par trois phases successives: premièrement, ce que les institutions appellent *Recherche et scénarisation*, permettant d'écrire le premier jet d'un scénario de long métrage. Cette version doit être approuvée par un chargé de projet de Téléfilm Canada ou de la SOGIC. Il faut également, pour accéder à la phase suivante, une lettre d'intérêt d'un distributeur. Pour mes deux projets, il m'a fallu cette lettre avant même d'aller en *recherche et scénarisation*. Dans les deux cas, les distributeurs ne sont pas intervenus dans l'écriture de la première version du scénario, mais cela peut arriver. Vient ensuite l'étape de la *réécriture*. C'est à ce moment que les deux organismes peuvent décider de ne plus soutenir le projet. C'est aussi à cette étape que les distributeurs font leurs commentaires et se réservent aussi le droit de se retirer. Puis finalement, la troisième phase est celle du *montage financier*. Cette étape sert beaucoup plus le producteur que le réalisateur ou le scénariste qui, eux, sont appelés à fournir plusieurs versions révisées successives. Évidemment, tu dois alors contenter tout le monde et ton père... C'est de cette façon que René Boulanger sur *Yamachiche* est rendu, je crois, à sa quatorzième version! C'est vraiment le moment le plus épuisant. Il s'écoule entre la première et la deuxième étape, de deux à quatre mois, selon que l'on travaille avec Téléfilm ou la SOGIC, et un peu plus de temps entre la deuxième et la troisième puisque la plupart du temps, les producteurs font alors ce qu'ils appellent des ateliers de scénarisation dans le but d'améliorer le scénario.

Avec *Les roses sauvages*, j'ai été le dernier à pouvoir refuser de me plier à ce «step deal». Lorsque j'ai rencontré les gens de Téléfilm la première fois, je leur avais dit que je n'étais pas du tout intéressé par cette méthode. Je voulais au moins combiner les

deux premières étapes en une: produire la première version du scénario, la faire lire au chargé de projet qui lui, pouvait au besoin consulter des lecteurs (ce qu'il a fait d'ailleurs), et ensuite, ayant reçu le rapport du chargé de projet et des lecteurs, entreprendre immédiatement l'écriture de la version finale. Sinon, il y a tellement de temps écoulé entre chaque étape que tu dois presque repartir à zéro; tout est à refaire à chaque fois.

### Quatre ans plus tard...

Normalement, *Tarzana* aurait dû être tourné en 89 et *Les roses sauvages* en 90. Le projet de *Tarzana* est complètement arrêté pour le moment et je ne me suis jamais rendu à l'étape du montage financier avec *Les roses sauvages*. C'est qu'avant de t'accorder un financement, on évalue ce qu'on appelle ton «track record», et comme je n'ai réalisé qu'un long métrage qui a eu un accueil critique favorable mais n'a pas du tout fonctionné en salles, je ne peux pas compter aller chercher beaucoup pour mon deuxième long métrage. C'est comme une valeur marchande; à l'heure actuelle, je vaudrais tant et pas plus... Autrement dit, les seuls cinéastes qui peuvent tourner avec des budgets supérieurs à trois millions sont ceux qui ont eu des succès publics comme Denys Arcand, Jean-Claude Lauzon, Léa Pool ou Yves Simoneau. Ce qui veut aussi dire que tous ceux qui veulent faire du cinéma d'auteur, qui vise un public plus restreint, doivent restreindre les coûts de production. Tous les financiers depuis *Le déclin...* et *Un zoo, la nuit* ne cherchent plus qu'à répéter ces exploits.

Or, *Tarzana* et *Les roses sauvages* sont des projets coûteux. Dès qu'un film dépasse le cap des trois millions, il faut obligatoirement faire appel à un coproducteur et tous les films ne se prêtent pas à cela. Il est évident, à la lecture des *Roses sauvages*, que ce film ne peut pas se faire pour trois millions. Des démarches ont été entreprises auprès d'un coproducteur français. Celui-ci a réagi favorablement au scénario, sauf que, comme il venait de produire *Madame Bovary* (le dernier film de Chabrol), il cherchait un film plus contemporain.

Je sais donc que si je ne réduis pas les coûts de production du film, il est inutile de présenter à nouveau mon projet aux institutions. En fait, il ne faut pas que le budget dépasse 2,5 millions. Idéalement, l'écriture aurait dû être faite en fonction de ce montant, il faut se limiter; écrire un film de chambre. Je devrais donc modifier encore mon scénario ou écrire autre chose et reporter ce projet à plus tard; et alors, j'aurais perdu quatre à cinq ans parce que même lorsque l'on écrit, si on ne tourne pas, c'est comme un temps mort.

### Producteurs ou gérants de projets ?

Les producteurs au Québec gèrent beaucoup plus qu'ils ne produisent. Ils font avec leurs projets comme Bourassa avec le pays: ils gèrent à coups de sondages. On gère et on sonde les opinions à coups de rapports de lecture et d'ateliers de scénarisation. Or, l'auteur-réalisateur ou le scénariste se retrouve sans interlocuteur. Les seuls commentaires que l'on reçoit nous viennent par le biais d'un lecteur ou d'un atelier de scénarisation. Il doit y avoir actuellement que deux ou trois producteurs capables d'émettre un jugement articulé sur un scénario. Personnellement, il n'y a qu'un seul producteur qui, en lisant un de mes scénarios, avait pris des notes et les avaient formulées sous forme d'un texte exhaustif.

### Un cinéma sans âme

Du point de vue des institutions, on a peut-être sur les écrans des scénarios de béton, mais il y a tellement de consultations qui se font que les films, une fois terminés, sont complètement dénaturés. On dit aujourd'hui que le cinéma québécois est sage et banal, qu'il a perdu toute fraîcheur, toute spontanéité. Je crois que c'est au niveau du développement que ça se passe, puis du montage où on en finit plus de faire de nouvelles versions à la lumière des visionnements-tests commandés par les producteurs. Si on veut renouveler le cinéma québécois, il faut cesser de développer des projets; il faut écrire puis tourner immédiatement; ce qu'on pouvait faire il y a 25 ans lorsqu'ont été tournés *Le chat dans le sac* ou *La vie heureuse de Léopold Z.* Or, au lieu de perfectionner cette manière de faire que nous avons développée, nous sommes allés épouser le modèle américain, de sorte qu'il peut maintenant se passer cinq ou six ans entre le début du développement d'un projet et le moment où celui-ci est mis en chantier. Ce qui tue le cinéma québécois en ce moment, c'est l'étapisme. Il faudrait pouvoir prendre le risque d'écrire à ses frais, sauf qu'actuellement, si quelqu'un écrit à ses frais, il est plus que probable que le producteur qu'il ira rencontrer par la suite ne soit pas intéressé par son projet parce qu'il n'aura pas été impliqué dans le projet dès le début; ou alors, il lui demandera d'aller en réécriture... ■

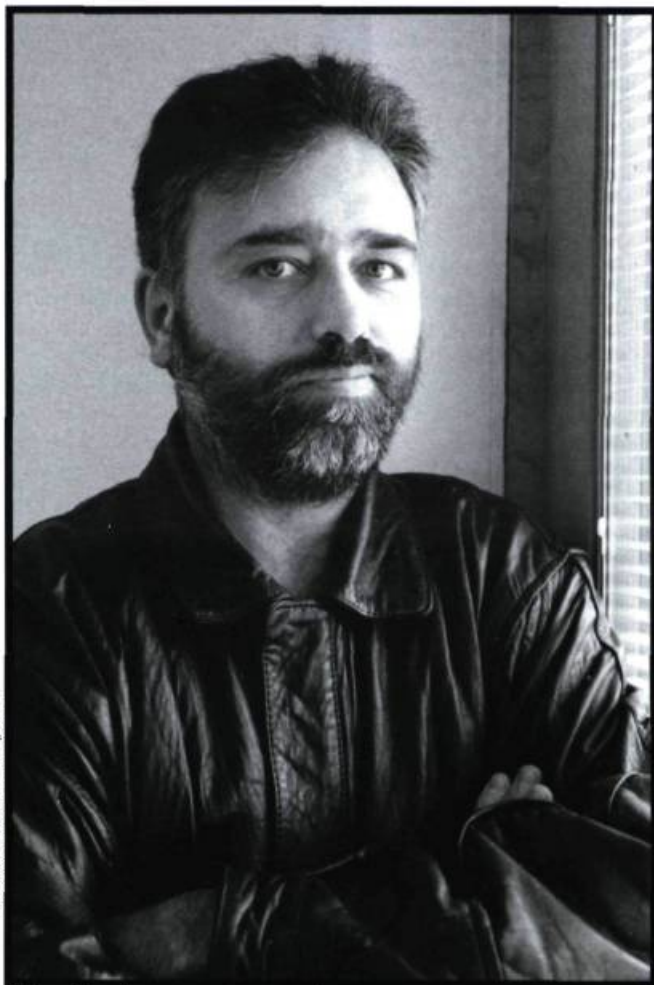


PHOTO: NORMAND RAJOTTE

Hubert-Yves Rose

