

Le scénario et le scénariste de cinéma au Québec

Gabrielle Tremblay



Le cinéma d’auteur (à titre de construction discursive et de valeur normative), en écho quasi direct à ce qui s’observe en France depuis les années 1950, a su trouver un ancrage significatif au Québec. Par conséquent, le scénario et le scénariste occupent une place quelque peu ambiguë, voire incertaine dans l’industrie cinématographique québécoise. Cet état de fait trouve une origine politique tout autant qu’esthétique. Il s’agit là d’un phénomène très peu considéré jusqu’à présent par les théoriciens et les praticiens du cinéma. Aussi, dans le présent article, nous chercherons à expliquer la persistance traditionnelle de certaines tendances discursives et configurations autoriales dans le monde de l’art¹ cinématographique québécois. Cela doit nous conduire à interroger la présence somme toute discrète des scénaristes de métier au Québec².

Les travaux fondateurs des études scénaristiques québécoises, avec en tête de liste ceux de Germain Lacasse, Esther Pelletier et Isabelle Raynauld, abordent le plus souvent le métier de scénariste dans une perspective d’abord historique. À notre connaissance, aucune étude sociologique n’a encore été faite en ce qui a trait spécifiquement au métier de scénariste au Québec. L’objectif ici ne sera pas de remédier complètement à cette situation (compte tenu de l’espace et du temps dont nous disposons), mais plutôt de jeter les bases d’une réflexion sociohistorique et sociologique autour du métier de scénariste dans un contexte québécois. Pour ce faire, en plus des travaux des historiens du scénario, les travaux des sociologues Pierre-Michel Menger et Kristian Feigelson seront convoqués afin de situer notre pensée théorique. Nous effectuerons un retour partiel sur les données récoltées lors d’une

¹ Au sens où l’entend le sociologue Howard S. Becker.

² Certains éléments dont il sera question au cours des prochaines pages trouvent un écho significatif dans un texte que nous avons écrit en 2019 pour un ouvrage collectif au Québec (cependant qu’abordés et présentés alors de manière différente) et dont la référence complète se trouve en fin d’article.

enquête de terrain menée entre 2015 et 2017 durant laquelle nous sommes allée à la rencontre de professionnels du cinéma et de l'audiovisuel québécois œuvrant tantôt « devant », tantôt « derrière » la caméra afin de les entendre d'abord sur leur rapport à la lecture de scénarios, puis, le cas échéant, sur leur expérience professionnelle de la scénarisation. Au total, nous avons alors interrogé 79 personnes parmi lesquelles une quinzaine de professionnels affirmaient être scénaristes (pour le secteur télévisuel et/ou cinématographique). Trois d'entre eux se présentaient comme des scénaristes de métier, les autres comme des auteurs-réalisateurs, des comédiens-scénaristes, sinon des comédiens-auteurs-réalisateurs. En outre, dans le cadre de recherches plus récentes, en 2019 et en 2020, nous nous sommes entretenue avec quelques professionnels du cinéma et de l'audiovisuel québécois. Nos propos aujourd'hui s'appuient ainsi également sur une partie de nos travaux en cours.

Statut légal et contractuel

La Loi sur le droit d'auteur est active au Canada depuis 1924. De nos jours, cette loi protège automatiquement l'ensemble des œuvres de création originale, « [i]ndépendamment de leur qualité ou de leur valeur commerciale réelle³ ». L'Office de la propriété intellectuelle du Canada classe les « films cinématographiques » et les « scénarios » dans la catégorie générale des « œuvres dramatiques ». Selon ce que nous avons pu observer, on attribue d'un côté le statut d'« auteur du scénario » au scénariste et celui d'« œuvre » au scénario, puis, de l'autre côté, le statut d'« auteur du film » au réalisateur et celui d'« œuvre » au film réalisé. Autrement dit, on ne désigne pas d'emblée l'œuvre cinématographique (dans son ensemble) en tant qu'œuvre de collaboration⁴. À titre d'auteur, le scénariste « [détient] toujours un droit moral sur [son] œuvre [le scénario], ce qui signifie qu'à moins [qu'il ne cède] tous [ses] droits, [la paternité du texte scénaristique lui] sera toujours reconnue⁵ ».

Au Québec, la plupart des professionnels de l'audiovisuel sont affiliés à un syndicat. Par exemple, les comédiens sont membres de l'Union des artistes (UDA), les professionnels œuvrant dans plus d'une centaine de métiers

³ « Le guide du droit d'auteur », *Office de la propriété intellectuelle du Canada*. Dernière consultation le 22 novembre 2019. [En ligne]. URL : https://www.ic.gc.ca/eic/site/cipointernet-internetopic.nsf/fra/h_wr02281.html.

⁴ Contrairement à ce qui s'observe, notamment, dans le Code de la propriété intellectuelle français (CPI). Cf. Article L113-7.

⁵ « Droits spécifiques au cinéma et à la vidéo », *Artère*. Dernière consultation le 22 novembre 2019. [En ligne]. URL : <http://www.artere.qc.ca/ressources/droits-dauteur/droits-cinema-video/>.

associés à la production cinématographique et télévisuelle (caméra, coiffure, maquillage, continuité, costumes, régie, son, transport, etc.) sont membres de l'Alliance québécoise des techniciens et des techniciennes de l'image et du son (AQTIS) et les scénaristes sont membres de la Société des auteurs de radio, télévision et cinéma (SARTEC). Deux organismes professionnels regroupent respectivement les réalisateurs et les producteurs : l'Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec (ARRQ) et l'Association québécoise de la production médiatique (AQPM). Différentes ententes collectives régissent les pratiques du monde de l'art cinématographique. Aussi, au moment de l'embauche d'un professionnel et de la signature d'un contrat donné, on se référera d'abord (voire, exclusivement) à ces ententes réciproques et non aux textes de loi. Il en va de même pour le scénariste de cinéma (qu'il soit scénariste de métier ou auteur-réalisateur) : son travail contractuel est encadré au premier plan par les ententes collectives en vigueur entre l'AQPM et la SARTEC. Dans ces ententes, le scénariste possède d'emblée le statut d'auteur. La Société des auteurs et compositeurs dramatiques du Canada (SACD-Canada), une société de gestion collective, veille au grain, elle aussi, des intérêts autoriaux des scénaristes. Ainsi, dans la Loi, dans les ententes collectives québécoises et dans les contrats qui lient les scénaristes aux producteurs, en matière de propriété intellectuelle, le scénariste est bel et bien considéré comme un auteur. Et si le scénariste est un auteur au regard de la Loi, dans les ententes collectives et dans les contrats, il devrait être aisé de reconnaître son travail, soit l'écriture scénaristique, comme une activité de création artistique légitime et le scénario, lui, comme étant bel et bien une « œuvre » à part entière, un texte « achevé », « méritant » qu'on lui prête une attention esthétique conséquente. Or, il y a un écart persistant entre, d'une part, le statut légal et contractuel du scénariste et de son travail et, d'autre part, la perception du texte scénaristique qui s'est développée à travers l'histoire cinématographique et qui persiste, encore aujourd'hui, au quotidien, dans les pratiques et les discours professionnels et personnels.

Remontons ici quelque peu dans le temps.

Survol sociohistorique : quelques repères

La technologie de l'image animée est importée au Québec depuis la France et les États-Unis dès 1896. Dès le début du XX^e siècle, les vues animées sont largement diffusées et gagnent en popularité auprès du public québécois. La première salle de cinéma permanente au Canada, *Le Onimétoscope*, ouvre ses portes à Montréal en 1906. Dans les années qui suivent, les films s'allongent et se complexifient, les scénarios aussi. La fiction cinématographique se

développe. Les histoires sont de plus en plus détaillées. Les intertitres (exclusivement en anglais, dans un premier temps) apparaissent sur les écrans. Assez rapidement, les théâtres, lieux de projection des vues animées, se multiplient partout dans la province. Dans ses travaux, Germain Lacasse rappelle que « les montreurs de lanterne magique et les premiers exploitants de cinémas [au Québec] écrivaient ou du moins prévoyaient des boniments [...] [soit] des textes qui [...] servaient de fil conducteur au récit⁶ » et qui étaient récités par des bonimenteurs lors des projections. Pour Lacasse, les boniments sont ainsi à penser comme des « parents », voire des « ancêtres » du scénario et le bonimenteur, lui, comme un « précurseur » du scénariste⁷. Lacasse observe également comment, au cours des années 1920, d'autres « « pionniers » du scénario québécois⁸ » émergeront des mondes professionnels du théâtre et du journalisme. En 1913, le Bureau de censure des vues animées est fondé et inspecte sévèrement les films diffusés au Québec. Il importe ici de rappeler que jusque dans les années 1960, l'Église catholique a une forte influence sur le Québec et veille aux bonnes mœurs de la province. Dans cette perspective, le Bureau de la censure contrôle de manière très attentive et durant plusieurs décennies le contenu des films projetés sur les écrans québécois. À partir des années 1920, davantage de créateurs canadiens-français⁹ investissent le milieu cinématographique local (même si la majorité des films tournés et projetés en sol québécois sont encore principalement pilotés par des équipes de production états-uniennes). Là encore, l'Église n'est pas bien loin, puisque parmi les premiers cinéastes de la province figurent des religieux, tel l'abbé Maurice Proulx, agronome et documentariste, qui, dès les années 1930, sillonnent le Québec pour réaliser des films se voulant pédagogiques. Toujours dans les années 1930, on assiste à l'avènement du cinéma parlant. L'écriture en français de scénarios au Québec s'affirme alors de manière plus significative. En 1939, l'Office national du film du Canada (ONF) est fondé. Il s'agit d'un organisme fédéral ayant pignon sur rue, d'abord à Ottawa, puis, en 1956, à Montréal, et qui s'apparente dès sa fondation à un grand laboratoire de création¹⁰. En 1943, l'abbé Jean-Marie Poitevin signe le scénario et la réalisation de ce qui est considéré par plusieurs comme le premier long métrage de fiction

⁶ Germain Lacasse, « Vestiges narratifs. Les premiers temps du scénario québécois », *Études littéraires*, vol. 26, n° 2, automne 1993, p. 58.

⁷ Au sujet de la figure du bonimenteur au Québec, les travaux menés conjointement par André Gaudreault et Germain Lacasse durant les années 1990, ainsi que la monographie que signe Lacasse en 2000 peuvent être consultés. La référence complète d'une sélection de titres se trouve en fin d'article.

⁸ Germain Lacasse, *op. cit.*, p. 59.

⁹ On se dit « Québécois » seulement depuis la deuxième moitié du XX^e siècle.

¹⁰ L'ONF est, encore aujourd'hui, un producteur et un distributeur public important.

québécois, *À la croisée des chemins*. Enfin, au milieu des années 1950, force est de constater qu'un monde cinématographique québécois s'est bel et bien développé et compte même à son actif plusieurs courts et moyens métrages (tant laïques que religieux), ainsi que quelques longs métrages à succès.

Par la suite, des années 1960 jusqu'au début du XXI^e siècle, à travers la production locale de films, la fondation d'organismes et d'institutions dédiés au cinéma (telle la Cinémathèque québécoise), la mise en place de mécanismes de financement gouvernementaux, différentes mobilisations syndicales, la tenue de festivals et de galas et la création de programmes d'enseignement spécialisés¹¹, le milieu du cinéma québécois et le secteur d'activités scénaristiques se sont ainsi institutionnalisés. On pourrait donc penser que tout va bien dans le meilleur des mondes en ce qui a trait à la reconnaissance et la légitimité du scénario et du scénariste de cinéma au Québec.

Mais ça serait aller trop vite.

Jusqu'au début des années 1950, il est assez commun de voir des films « écrits par » et « réalisés par ». Mais à partir du milieu des années 1950 et durant les années 1960, notamment à travers les propos tenus dans certaines publications spécialisées (en France et au Québec) et l'émergence du cinéma-direct (connu en France sous l'appellation « cinéma-vérité » et rendu possible, d'un point de vue technique, grâce à un allègement considérable des moyens de production et de tournage¹²), un nouveau paradigme auctorial s'affirme avec force : « un film de ».

Le milieu cinéphile québécois est, au milieu du XX^e siècle, tout à fait informé sur ce qui se passe sur la scène cinématographique internationale – tant en matière de production de films, que de courants de pensée – et les années 1960 correspondent à un point tournant quant à la conception auctoriale cinématographique au Québec. Cela dit, même si on paraît adhérer corps et âme à la politique des auteurs (telle que défendue dans les pages des *Cahiers du*

¹¹ Au Québec, aujourd'hui, deux programmes universitaires sont dédiés en tout ou en partie au scénario, soit le certificat en Scénarisation cinématographique de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) et le baccalauréat (équivalent de la licence) en Écriture de scénario et création littéraire de l'Université de Montréal. Des établissements privés proposent également certains cours et programmes spécialisés. L'Institut national de l'image et du son (INIS) décline son offre de formation scénaristique à travers différents « programmes réguliers » et des « cours à la carte ». L'École de cinéma et de télévision de Québec (ECTQ) offre un programme intensif et diversifié en scénarisation de court et long métrage de fiction et documentaire, de série télévisée, de vidéo corporative et de publicité. L'École de l'humour offre un programme dédié à l'écriture humoristique toutes plateformes confondues (télévision, web, radio, scène, publicité et cinéma).

¹² À ce sujet, on peut consulter l'ouvrage de Vincent Bouchard *Pour un cinéma léger et synchrone ! Invention d'un dispositif à l'Office national du film à Montréal*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2012.

cinéma), il appert que l'intérêt grandissant pour le cinéma d'auteur au Québec ne se développe pas selon les mêmes paramètres qu'en France quelques années auparavant. Comme le souligne Esther Pelletier,

[p]endant la décennie 1960, la société québécoise et le cinéma québécois sont en crise. Ils étouffent, aspirent à se libérer et à s'imposer en tant qu'entités. 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 encore sa place en tant qu'outil technique ou artistique et encore moins en tant que secteur autonome exploratoire et préparatoire à la production de films. Cette cinématographie ne le requiert pas, car elle se veut d'abord et avant tout un outil d'intervention politique et sociale¹³.

Alors que certains penseurs de la Nouvelle Vague avaient à cœur de faire advenir la légitimité artistique de l'auteur-réalisateur et se devaient de marginaliser l'apport des différents collaborateurs de tout processus de création filmique (dont le scénariste) pour que la signature du cinéaste s'impose telle une évidence, la frange la plus militante du milieu cinématographique québécois s'évertue plutôt à faire reconnaître la pertinence, la légitimité, voire la légalité (face à la censure provinciale qui sévit toujours) du travail de certains créateurs et d'un cinéma dit « critique ». On prête davantage d'attention au travail de cinéastes dits « révolutionnaires » et on consolide l'idée qu'un créateur cinématographique (digne de ce nom) impose sa vision du monde à l'écran. Pour l'historien du cinéma Gilles Marsolais et plusieurs autres observateurs, le cinéma-direct marque « la naissance véritable du *cinéma québécois* (perçu dans une optique de continuité)¹⁴ », un cinéma « dont l'écriture [est] fondée sur l'urgence et la mobilité¹⁵ » :

Le recours au direct permettait aux cinéastes de conserver l'initiative de la création à toutes les étapes de son processus et de réduire d'autant le risque de voir leur témoignage dénaturé par des intermédiaires : en disant la réalité telle qu'ils la percevaient eux-mêmes, ils démystifiaient l'idéologie officielle de l'establishment¹⁶.

Le cinéma-direct, au Québec, trouve ses origines dans une production documentaire bouillonnante. Cela dit, en tant que démarche créative, son influence se fait sentir également du côté du cinéma de fiction. Et puisque cette approche de la création cinématographique repose simultanément sur la

¹³ Esther Pelletier, *Écrire pour le cinéma. Le scénario et l'industrie du cinéma québécois*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1992, p. 11.

¹⁴ Gilles Marsolais, *Cinéma québécois. De l'artisanat à l'industrie*, Montréal, Triptyque, édition Kindle, 2011, emp. 90. L'auteur souligne.

¹⁵ *Ibid.*, emp. 101.

¹⁶ *Ibid.*, emp. 112.

possibilité de filmer « spontanément » ce qui survient devant la caméra et la capacité du réalisateur à mettre en scène le réel de manière sensible, le cinéma-direct a tendance à évacuer du processus de création l'écriture d'un scénario détaillé. La scénarisation est plutôt associée à une activité industrielle et « bêtement » commerciale face à laquelle les acteurs du cinéma-direct cherchent à maintenir leur distance. Qui plus est, à la même époque, on assiste à la constitution de l'équipe française à l'ONF (« équipe-française » à comprendre ici au sens d'équipe francophone), soit une équipe de réalisateurs, notamment composée, dans les années 1960 et 1970, de Pierre Perrault, Michel Brault, Gilles Groulx et Denys Arcand. Tant par leur démarche créative, leurs revendications et leurs projets, ces cinéastes qui feront école, tant dans le domaine du documentaire que de la fiction, contribueront également à consolider, au Québec, cette idée qu'un film ne s'écrit vraiment qu'au moment du tournage. Or, le faible intérêt pour ce qui a trait au scénario et à la figure du scénariste ne paraît pas reposer ici exclusivement sur le déploiement calculé d'une stratégie auctoriale donnée. En effet, dans un contexte social vécu comme répressif, les enjeux liés à l'auteurisme québécois sont autant d'ordre esthétique que politique. Cela a néanmoins pour effet de reléguer systématiquement le scénario et le scénariste (s'il n'est pas auteur-réalisateur) à l'ombre du grand écran.

Il faut attendre les années 1980 pour que le secteur du développement et de la scénarisation se structure et s'institutionnalise plus solidement au Québec, notamment en raison des critères et exigences des institutions gouvernementales au moment du financement des projets. À ce jour, le secteur cinématographique québécois puise toujours majoritairement son financement à partir de fonds publics administrés en premier lieu par la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC) et Téléfilm Canada. Les deux organismes proposent plusieurs programmes d'aide, dont certains visent spécifiquement à financer l'écriture de scénarios de longs métrages : « Aide au développement » au provincial, « Programme de développement » au fédéral. La SODEC dispose également d'un « Programme d'aide à la création émergente » avec pour objectif de soutenir des entreprises culturelles développant des projets avec des créateurs (scénaristes et réalisateurs) en début de carrière et favoriser leur professionnalisation et leur intégration dans l'industrie cinématographique et audiovisuelle québécoise. Cela étant dit, malgré un certain engouement pour le métier de scénariste qui se fait sentir dans les années 1980 en parallèle avec l'institutionnalisation des pratiques scénaristiques, le Québec est surtout peuplé, encore aujourd'hui, de réalisateurs signant (en tout ou en partie) les scénarios portés à l'écran.

Mais où sont donc passés les scénaristes de métier au Québec ?

Parmi les éléments témoignant de l'institutionnalisation des pratiques scénaristiques, figurent la tenue de galas et de festivals, ainsi que la remise annuelle de prix. En juin 2019, avait lieu à Montréal la 21^e cérémonie du Gala Québec Cinéma¹⁷ (soit l'équivalent québécois de la Cérémonie des César). Entre 1999 et 2019, vingt-et-un prix scénaristiques ont été remis au Québec. Non seulement vingt d'entre eux (soit 95%) ont été attribués à des scénarios signés (en tout ou en partie) par des auteurs-réalisateurs, quatorze (70%) des lauréats du prix du « Meilleur scénario » se sont vus également attribuer, la même année et pour le même projet, le prix de la « Meilleure réalisation ». Il est également à souligner que tous les lauréats du prix de la « Meilleure réalisation » ont signé (en tout ou en partie) le scénario qu'ils avaient porté à l'écran. La 22^e édition du Gala devait avoir lieu le 7 juin 2020. Or, en raison de la crise sanitaire engendrée par la COVID-19, l'événement n'aura pas lieu. Cela dit, une liste de finalistes a tout de même été annoncée et les organisateurs « explorent maintenant diverses pistes pour offrir une visibilité aux finalistes et aux [éventuels] lauréats¹⁸ ». Nous pouvons constater cependant, dès maintenant, que le nom d'auteur-réalisateur est associé systématiquement aux titres présents dans les catégories « Meilleur scénario » et « Meilleure réalisation ».

Le site web Films du Québec a établi en 2018 une liste de vingt-huit titres correspondant aux meilleures performances au box office de films québécois dans les salles de la province depuis 1985. Nous ignorons pourquoi, sur une période de trente-trois ans, on a pris le parti de n'inclure que vingt huit films au palmarès. Un tel échantillon nous apparaît cependant assez représentatif de la cinématographie québécoise des dernières décennies. Aussi, nous nous y sommes référée pour observer dans quelle mesure ce qui s'est révélée comme tendance du côté de la remise de prix scénaristiques se reflète ou non dans un contexte de cinéma dit « commercial ». Vingt-huit films, donc : huit drames et vingt comédies. Après avoir passé en revue l'ensemble des titres, nous avons constaté que dans dix des cas, le nom du réalisateur n'est pas associé au scénario, alors que dans les dix-huit autres, le réalisateur signe (en tout ou en partie) le scénario du film. Nous sommes ici certes loin du 95% observé un peu plus tôt du côté du Gala Québec Cinéma, mais il n'en demeure pas moins que la majorité (soit 64%) des scénarios de films québécois ayant réalisé les

¹⁷ Un événement jadis connu sous le nom de la Soirée des Jutra.

¹⁸ Québec Cinéma, « Le Gala Québec Cinéma 2020 annulé ». Dernière consultation le 30 avril 2020. [En ligne]. URL : <https://gala.quebeccinema.ca/la-une/le-gala-quebec-cinema-2020-annule>.

meilleures performances au box office du Québec depuis 1985 ont été signés (en tout ou en partie) par des auteurs-réalisateurs. Ainsi, même du côté d'un cinéma dit « commercial », au royaume des comédies sportives et policières, comme le veut un certain cliché, les scénaristes de métier n'occupent pas nécessairement le centre du plancher.

À la lumière de l'ensemble de ces données, on en vient à se demander : mais où sont donc passés les scénaristes québécois ?

Dans son ouvrage *La Fabrique filmique*, Kristian Feigelson a pour objectif central de « comprendre de l'intérieur le film comme produit essentiel d'une activité sociale, mobilisant une grande diversité d'acteurs¹⁹ ». S'il porte principalement son attention sur les métiers techniques du septième art, Feigelson invite également à réfléchir sur les enjeux de légitimité et de reconnaissance socioprofessionnelle que soulève la division tant verticale qu'horizontale du travail dans un contexte de production cinématographique. En résumé, pour Feigelson, il existe une division « paradoxale » du travail, puisque « les individus doivent à la fois se singulariser pour exister mais doivent aussi créer des liens d'interdépendances pour travailler en réseaux dans un contexte général d'incertitude²⁰ ». La question des réseaux de collaboration et le principe d'incertitude occupent également la pensée de Pierre-Michel Menger. Dans son ouvrage *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Menger pose d'ailleurs, d'entrée de jeu, le principe d'incertitude comme principe de base pour comprendre et analyser l'activité des mondes de l'art. Pour Menger, « le travail artistique est modelé par l'incertitude²¹ », et ce, « depuis l'intimité de l'activité créatrice jusqu'aux analyses du marché du travail²² ». Ainsi, « [l']activité de l'artiste chemine selon un cours incertain, et son terme n'est ni défini ni assuré²³ ». Cependant, insiste le sociologue, « l'activité n'est [...] pas chaotique : si elle était totalement imprévisible, elle serait inorganisable et inévaluable²⁴ ». Les avancées de Menger ne concernent pas spécifiquement le monde de l'art cinématographique, mais s'y transposent aisément : après tout, en cinéma, pour faire des films, même si rien n'est jamais gagné d'avance, on a tendance à faire appel à des modalités de financement bien établies et à suivre un cadre de production dont l'échelle peut certes varier, mais qui reproduit systématiquement un modèle connu. Aussi, rapportées au contexte québécois,

¹⁹ Kristian Feigelson, *La Fabrique filmique*, Paris, Armand Colin, édition Kindle, 2011, emp. 185.

²⁰ *Ibid.*, emp. 1531.

²¹ Pierre-Michel Menger, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Éditions du Seuil, 2009, p. 11.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

les observations de Feigelson et de Menger sous-tendent notre approche théorique du métier de scénariste. La question des réseaux de collaboration et de légitimation des pratiques, ainsi que le principe d'incertitude concernent l'ensemble des acteurs culturels évoluant dans l'industrie du cinéma²⁵. Nous souhaitons ici aborder la manière dont ils permettent potentiellement de rendre compte, dans le contexte actuel, d'une certaine rareté des scénaristes de métier au Québec²⁶.

En février 2013, dans un contexte où le cinéma « fait face à une transformation profonde de ses modes de distribution et de consommation²⁷ » et où le cinéma québécois occupe une part de marché chancelante dans la province, Maka Kotto, alors Ministre de la Culture et des Communications du Québec, confie à François Macerola et Rachel Laperrière, respectivement président et chef de la direction de la SODEC et sous-ministre au ministère de la Culture et des Communications, le mandat de constituer un Groupe de travail sur les enjeux du cinéma (GTEC) au Québec. Le GTEC est formé de professionnels œuvrant dans différents secteurs du cinéma québécois : direction d'organisme, production, scénarisation, réalisation, jeu, montage, distribution, diffusion, etc. Dans le cadre de ses activités, le GTEC tient deux rondes de consultations et invite des associations, des regroupements, des institutions et des personnes « intéressés par le développement de la cinématographie québécoise²⁸ » à déposer des mémoires exprimant leur point de vue « sur la situation de cette industrie²⁹ ». En novembre 2013, le GTEC publie le rapport détaillé de leurs activités et formule, entre autres, un certain nombre de constats et de recommandations en lien avec le secteur de la scénarisation. Le GTEC signale d'emblée comment « [l]ors des consultations,

²⁵ Nous avons d'ailleurs convoqué le principe d'incertitude (tel que compris par Menger) dans un article portant sur la lecture de scénario et le travail de comédien au cinéma et à la télévision au Québec, cf. Pierre-Michel Menger, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Éditions du Seuil, 2009.

²⁶ Il serait intéressant d'étudier le métier de scénariste au Québec dans sa réalité quotidienne, à travers l'écriture et la réécriture de scénario et voir comment, à la manière d'autres métiers créateurs (tel le compositeur, le romancier, etc.), son exercice passe « par des états successifs qui donnent à l'acte de travail un profil très souvent plus complexe que celui d'un processus linéaire de sélection optimale des solutions les plus appropriées et de rejet bien organisé des déchets insignifiants du tâtonnement créateur » (Pierre-Michel Menger, *op. cit.*, p. 906). Cela nécessiterait une enquête de terrain considérable et encore inédite. De même, une étude portant sur le métier de conseiller à la scénarisation cinématographique au Québec est encore à mener.

²⁷ Groupe de travail sur les enjeux du cinéma québécois (GTEC), « De l'œuvre à son public », 13 novembre 2013, p. 9.

²⁸ GTEC, « Synthèse des consultations », 13 novembre 2013, p. 3.

²⁹ *Ibid.* Pour la liste complète des participants aux consultations, on se référera à la quatrième page du même document.

on a fréquemment évoqué la nécessité de briser l'isolement et de reconnaître davantage le talent et l'importante contribution des scénaristes de cinéma³⁰ ». Aussi, le Groupe de travail rappelle-t-il que

[l]e recours à des scénaristes professionnels – à titre de coscénariste, de conseiller à la scénarisation ou de script éditeur – est considéré par plusieurs comme quelque chose d'inessentiel, une certaine tradition de cinéma d'auteur privilégiant une approche où le réalisateur est son propre et unique scénariste³¹.

Qu'à cela ne tienne,

[l]e [GTEC] partage entièrement le point de vue selon lequel il faut mettre l'accent sur l'étape du développement des longs métrages, favoriser l'imbrication des étapes d'écriture et de réalisation, recourir plus systématiquement à l'expertise de professionnels de la scénarisation [...]³².

Ainsi, tout en reconnaissant l'importance de la scénarisation et l'apport positif des scénaristes de métier dans le secteur cinématographique, on admet l'existence d'une forme de « réticence », voire de « résistance scénaristique » au Québec. Il s'agit là d'un état de fait dont plusieurs des professionnels sondés dans le cadre de nos recherches ont témoigné – tantôt de manière implicite (en réitérant, par exemple, cette idée voulant « que le scénario ne soit pas une œuvre, mais *seulement* un plan de travail »), tantôt de manière explicite (notamment en exprimant une forme de « regret » devant la primauté généralement accordée à la figure de l'auteur-réalisateur)³³. Nous ne croyons pas que les systèmes de financement et de production cinématographiques au Québec favorisent ou discréditent d'emblée des pratiques scénaristiques spécifiques. Après tout, concrètement, des scénarios s'écrivent et des films se réalisent bel et bien, au Québec, selon différentes configurations du travail créatif. Tantôt, des cinéastes s'occupent entièrement de la scénarisation et de la réalisation de projets donnés. Tantôt des scénaristes et des réalisateurs sont impliqués à différents moments du développement et de la production de projets filmiques. Enfin, un cinéaste peut faire appel à un coscénariste – dans quel cas la scénarisation s'apparente à un travail de collaboration, cependant que la réalisation du film demeure le terrain de jeu de l'auteur-réalisateur en présence. Tout cela étant dit, un constat demeure : les scénaristes de profession

³⁰ GTEC, « De l'œuvre à son public », 13 novembre 2013, p. 46.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 47.

³³ Nous signalons ici que tout cela trouve un écho direct dans ce que nous avons constaté lors de notre étude de la reconnaissance socioprofessionnelle et institutionnelle du scénario et du scénariste de cinéma en France publiée en 2015 et dont la référence complète se trouve en fin d'article.

ne sont pas légion au Québec et, corrélativement, les réalisateurs s'en tenant exclusivement à la réalisation paraissent peu nombreux également. Plusieurs cinéastes québécois parlent ouvertement de leur intérêt, voire de leur curiosité quant à la possibilité d'un jour écrire pour quelqu'un d'autre, sinon de porter à l'écran le scénario d'une autre personne, cependant que la plupart réaffirment assez rapidement leur attachement à mener à bien des projets dits « personnels », et ce, depuis la page jusqu'au grand écran³⁴. Nous voyons là le prolongement d'une certaine attitude héritée du cinéma-direct en matière de conception auctoriale cinématographique au Québec. Le regard que pose ce scénariste sur son métier abonde dans le même sens :

C'est un métier qui est peu connu ici [au Québec] et le cinéma demeure un *business*. On veut que les films fonctionnent, on veut que les films soient vus et il faut donc faire ce qu'il faut pour que ça se passe. Et si ça passe par les acteurs [au moment de la promotion des films], eh bien ça passe par les acteurs! Pour moi, ce n'est pas ça [l'attention médiatique] qui est important. Par contre, je trouve que des fois, il y a un manque de respect envers l'*acte* d'écrire un scénario. On comprend mal ce que ça implique. [...] Ce n'est pas un milieu de scénarios ou de scénaristes, en fait. On parle beaucoup plus de réalisation et de réalisateurs. J'imagine que c'est dû à nos origines cinématographiques... *Tsé*, le cinéma-direct, le documentaire... Même dans nos propositions, on est souvent dans une sorte de « réalisme social »... [...] C'est vraiment dans la culture de notre cinéma, d'où on vient. Peut-être aussi que ça tient à une certaine « tradition francophone »... Même si on est à côté des États-Unis! Notre culture est très américaine, mais quand vient le temps d'aborder le scénario, on se colle à la [figure] de l'« auteur » et cette idée que « si je n'écris pas mon film, il ne m'appartient pas ». T'as beau sortir 1 000 exemples – comme Scorsese qui n'a pas écrit ses scénarios – ça ne *compute* pas, [ça résiste]³⁵.

La culture auctoriale dominant le monde de l'art cinématographique au Québec fonde ainsi autant qu'elle reconduit certains *a priori* – ce qui n'est pas sans influencer de manière considérable sur la conduite et les parcours des acteurs culturels et les réseaux de collaboration en présence. Aussi, à l'intérieur du paradigme auctorial compris derrière l'appellation « un film de » qui occupe largement le premier plan de la création cinématographique québécoise, la

³⁴ Soulignons au passage que la plupart des cinéastes québécois travaillant aujourd'hui aux États-Unis (tels Philippe Falardeau, Jean-Marc Vallée et Denis Villeneuve) continuent à scénariser (en tout ou en partie) leurs projets au Québec, alors qu'ils portent systématiquement à l'écran des scénarios écrits par d'autres au moment de réaliser des films états-uniens.

³⁵ Dans le cadre de nos recherches, nous nous sommes engagée à ne pas divulguer l'identité des professionnels interrogés. Les propos recueillis ont été retranscrits le plus fidèlement possible. Des reformulations et/ou ajouts ponctuels ont cependant été nécessaires pour assurer la lisibilité des éléments cités.

scénarisation et la réalisation apparaissent comme difficilement dissociables pour une grande majorité de créateurs, la première se subordonnant de fait à la deuxième. Alors que de plus en plus d'intervenants parlent ouvertement de l'importance et du soin à accorder à la scénarisation et à l'étape du développement des projets de films, force est de constater, au final, que les réseaux de collaboration en présence dans le monde de l'art cinématographique québécois, de même que les biais idéologiques et discursifs qui les façonnent, entretiennent encore aujourd'hui quelque chose comme une « aura trouble », voire un « climat d'incertitude » autour de la figure du « seul scénariste ».

Selon Germain Lacasse, l'histoire du cinéma québécois « n'est pas marquée par une tardive et lente progression de l'importance du scénario, mais plutôt par un développement inégal fait de périodes de considérations et d'autres, de rejet³⁶ ». Cela dit, Isabelle Raynauld nous rappelle

[qu'h]istoriquement, c'est en voulant se démarquer et se libérer de la lourde tradition littéraire que les artisans de l'image ont évité d'accorder au scénario le statut de texte. Il était essentiel aux débuts de l'industrialisation du cinéma que le scénario n'acquière pas de galons comme forme littéraire *afin que le film puisse trouver sa voix comme forme visuelle*. Encore aujourd'hui, malgré la diversité des œuvres créées et la pluralité des démarches de création existantes, les craintes et la méfiance envers l'écriture – scénaristique de surcroît – sont palpables. Et c'est dommage³⁷.

De nos jours, alors que certains théoriciens et une petite poignée de professionnels des plus discrets plaident pour une reconnaissance du scénario comme texte littéraire et cherchent à lui faire gagner « ses lettres de noblesse », la perception la plus généralement admise autour du scénario (et ce, même auprès de certains scénaristes de métier) demeure « pratico-technique » : après tout, dit-on, le scénario est un texte « instable », qui existe à travers « plusieurs versions » et dont la lecture « n'est pas agréable ». Dans un contexte où l'on a tendance à décrire le scénario davantage comme un « outil de travail » dont la seule fonction est de prévoir le film, sa réputation en tant qu'œuvre à part entière – et du coup, celle du scénariste (s'il n'est pas également réalisateur) en tant qu'auteur légitime – est difficile à maintenir, voire à établir. La faible circulation des scénarios à l'extérieur des sphères professionnelles contribue également à une certaine « méconnaissance scénaristique ». Au Québec, la

³⁶ Germain Lacasse, *op. cit.*, p. 58.

³⁷ Isabelle Raynauld, *Lire et écrire un scénario. Fiction, documentaire et nouveaux médias*, 2^e édition augmentée, Paris, Armand Colin, édition Kindle, 2019, emp. 328. L'autrice souligne.

publication de scénarios sous la forme de livre est peu répandue³⁸. Au cours des dernières années, cependant, une première bibliothèque virtuelle de scénarios est mise en ligne : la Bibliothèque Gilles Carle³⁹ est une initiative conjointe de la SACD et de l'UDA et compte une trentaine de titres cinématographiques et télévisuels en libre accès. Plus récemment, en 2020, une nouvelle bibliothèque virtuelle de scénarios québécois voit le jour sous la bannière « Tout part de là » :

Fondé[e] durant le confinement dû [à la] COVID-19 par Quentin Castellano [auteur-réalisateur] et Éric K. Boulianne [scénariste et auteur-réalisateur], Tout part de là est une bibliothèque en ligne de scénarios de films québécois dans leurs versions [sic] d'avant tournage. Complètement gratuit et sans publicité, le projet a pour seul but de rendre disponible[s] aux cinéphiles, professeurs, étudiants et aspirants scénaristes ces précieuses ressources qui traînent trop souvent dans le fond d'un disque dur. Les scénarios sont partagés avec l'aimable autorisation des scénaristes et des producteurs⁴⁰.

Au moment d'écrire ces lignes, la bibliothèque dispose de 45 scénarios de longs métrages et de 31 scénarios de courts-métrages. Lors d'un entretien qu'il nous a accordé en avril 2020, Éric K. Boulianne évoquait un plan régulier de mise en ligne de scénarios pour les semaines, voire les mois à venir et faisait état d'une réponse largement favorable et enthousiaste de la part des auteurs contactés. La Bibliothèque Gilles Carle et aujourd'hui, de manière dynamique et proactive, le projet Tout part de là contribuent indéniablement à faire rayonner plus largement le scénario dans sa réalité textuelle. Reste à savoir si ce type d'initiatives saura concrètement contribuer non seulement à sensibiliser davantage de lecteurs, de professionnels, de chercheurs et de cinéphiles à la scénarisation, mais aussi, potentiellement, à faire évoluer la perception du métier de scénariste au Québec.



³⁸ À ce sujet, on peut consulter le mémoire de maîtrise (équivalent du master) de Bruno Maltais, *Le Phénomène de l'édition de scénarios cinématographiques dans l'espace éditorial québécois*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2010.

³⁹ Cf. Bibliothèque Gilles Carle. Dernière consultation le 30 avril 2020. [En ligne]. URL : <http://www.sitedescenariosquebecoisaudiovisuelsproduits.ca/>.

⁴⁰ Tout part de là, « À propos ». Dernière consultation le 30 avril 2020. [En ligne]. URL : <http://toutpartdela.ca/contact/>.

Bibliographie

- BECKER Howard S., *Les Mondes de l'art*, Paris, Champs art, 2010.
- BOUCHARD Vincent, *Pour un cinéma léger et synchrone ! Invention d'un dispositif à l'Office national du film à Montréal*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2012.
- FEIGELSON Kristian, *La Fabrique filmique*, Paris, Armand Colin, édition Kindle, 2011.
- GAUDREAU André et LACASSE Germain, « Le bonimenteur de vues animées au Québec » dans Claire DUPRÉ LA TOUR, André GAUDREAU et Roberta PEARSON (dir.), *Le Cinéma au tournant du siècle*, Québec/Lausanne, Nota bene/Payot Lausanne, 1999, p. 273-282.
- LACASSE Germain, « Vestiges narratifs. Les Premiers Temps du scénario québécois », *Études littéraires*, vol. 26, n° 2, 1993, p. 57-65.
- LACASSE Germain, *Le Bonimenteur de vues animées. Le cinéma « muet » entre tradition et modernité*, Québec/Paris, Nota bene/Méridiens Klincksieck, 2000.
- MALTAIS Bruno, *Le Phénomène de l'édition de scénarios cinématographiques dans l'espace éditorial québécois*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2010.
- MARSOLAIS Gilles, *Cinéma québécois. De l'artisanat à l'industrie*, Montréal, Triptyque, édition Kindle, 2011.
- MENGER Pierre-Michel, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Éditions du Seuil, 2009.
- PELLETIER Esther, *Écrire pour le cinéma. Le scénario et l'industrie du cinéma québécois*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1992.
- RAYNAUD Isabelle, *Lire et écrire un scénario. Fiction, documentaire et nouveaux médias*, 2^e édition augmentée, Paris, Armand Colin, édition Kindle, 2019.
- TREMBLAY Gabrielle, *Scénario et scénariste. De la reconnaissance institutionnelle de l'objet scénaristique dans le monde de l'art cinématographique français*, La Madeleine, LettMotif, 2015.
- TREMBLAY Gabrielle, « De la lecture de scénarios et du travail de comédien au cinéma et à la télévision au Québec », *Sens public*, mai 2019. Dernière consultation le 1^{er} avril 2020. [En ligne]. URL : <http://sens-public.org/articles/1366/>.

2020 © Création Collective au Cinéma

TREMBLAY Gabrielle, « Du rapport à l'objet scénaristique dans les revues québécoises de cinéma » dans Élyse GUAY et Rachel NADON (dir.), *Relire les revues québécoises*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, à paraître en 2020 ou en 2021.