

Université de Montréal

Enjeux de la lecture institutionnelle de scénarios
de longs métrages de fiction au Québec

par

David Sionnière

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et sciences
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)
en études cinématographiques

Juin 2014

© David Sionnière, 2014

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Enjeux de la lecture institutionnelle de scénarios
de longs métrages de fiction au Québec

Présenté par :

David Sionnière

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Isabelle Raynauld, directrice de recherche

André Gaudreault, membre du jury

Olivier Asselin, membre du jury

Résumé

Ce que nous proposons de faire dans ce mémoire est de s'attarder au phénomène spécifique de la lecture des scénarios dans le contexte institutionnel québécois. Nous analyserons un corpus de cent soixante douze rapports de lecture de scénarios de longs métrages de fiction rédigés entre 1972 et 2004. Il n'existe, à notre connaissance, aucune étude portant spécifiquement sur un corpus de rapports de lecture. Dans un premier temps, nous situerons le rôle et la place du scénario dans l'histoire de la production de films de fiction québécoise, entre acceptation et refus. Ensuite, nous nous intéresserons à la manière dont concrètement les scénarios sont lus : par qui, comment, dans quelles conditions, avec quels objectifs. Enfin, en utilisant une analyse par théorisation ancrée (*grounded theory*), nous identifierons, à partir des commentaires émis dans les rapports, cinq entités sur lesquelles le lecteur se fonde pour formuler son jugement. Il s'agit du scénariste, du scénario proposé, du lecteur lui-même, du film à faire et du spectateur présumé que nous nommerons fictif. Nous en concluons que le lecteur de scénario occupe une fonction de médiateur entre un texte et son auteur d'une part et un futur film et son spectateur réel d'autre part. Cette médiation est le lieu de convergence de différentes attentes, celles des lecteurs, des auteurs, des producteurs et des institutions.

Mots-clés : cinéma, scénario, rapport de lecture, lecteur, spectateur fictif, Québec, financement, institutions, industrie du.

Abstract

Our purpose in this study is to focus on the specific phenomenon of screenplay reading in Quebec institutional context. We'll analyze a corpus of one hundred seventy two screenplay reading reports for feature fiction films, written between 1972 and 2004. There is, to our knowledge, no specific study on reading reports texts. At first, we'll situate function and place of the scenario in Quebec fiction film production history, between acceptance and rejection. Then, we will look at how scenarios are read: by whom, how, under what conditions and with what objectives. Finally, using a grounded theory analysis, we will determine, based on the commentaries founded in the reading reports texts, five entities from which the reader settled his judgment: the screenwriter, the screenplay, the reader himself, the film forthcoming and the expected viewer we'll call fictitious viewer. We'll conclude that the screenplay reader is a mediator between a text and its author on one hand, and a forthcoming movie with his fictitious viewer on the other hand. This mediation is the convergence center of different expectations, those of the readers, authors, producers and institutions.

Keywords : movie, screenplay, reading report, reader, fictitious viewer, Quebec, funding, institutions, industry of.

Table des matières

RÉSUMÉ.....	i
ABSTRACT.....	ii
LISTE DES SIGLES ET DES ABRÉVIATIONS.....	vi
REMERCIEMENTS.....	vii
INTRODUCTION.....	8
CHAPITRE 1 : LE SCENARIO.....	17
1.1 QU'EST-CE QU'UN SCÉNARIO ?.....	17
1.1.1 Un objet aux définitions mouvantes.....	17
1.1.2 Nature(s) du scénario.....	18
1.1.3 Fonction(s) du scénario.....	20
1.1.4 Scénario-récit et scénario-plan.....	22
1.1.5 Scénario et mise en scène.....	24
1.2 APPROCHE HISTORIQUE DU SCÉNARIO.....	26
1.2.1 D'un outil de rentabilité à une évidence ?.....	26
1.2.2 La structuration progressive de l'industrie cinématographique québécoise.....	30
1.2.3 Naissance d'un financement institutionnel.....	32
1.2.4 Consolidation d'une industrie subventionnée.....	35
CHAPITRE 2 : LECTURE(S) DU SCENARIO.....	40
2.1 PRÉCISIONS SUR LE CORPUS : LES RAPPORTS DE LECTURE.....	40
2.2 MODALITÉS DE LECTURE.....	42
2.2.1 Qui lit des scénarios ?.....	42
2.2.2 Comment sont lus les scénarios ?.....	46
2.2.3 Caractéristiques de la lecture de scénarios.....	48

2.2.4	Les limites de la lecture.....	53
2.3	LECTURE INSTITUTIONNELLE.....	58
2.3.1	Les formes d'aide.....	58
2.3.2	Grilles de lecture.....	63
CHAPITRE 3 : CATÉGORIES DE COMMENTAIRES.....		67
3.1	PRÉCISIONS MÉTHODOLOGIQUES.....	67
3.2	LE SCÉNARISTE.....	72
3.2.1	L'auteur identifié.....	72
3.2.2	L'auteur jugé.....	74
3.2.3	Les intentions de l'auteur.....	75
3.3	LE SCÉNARIO.....	77
3.3.1	Les dialogues.....	78
3.3.2	Les personnages.....	80
3.3.3	La structure.....	82
3.3.4	Vraisemblance.....	84
3.3.5	Sujet.....	87
3.3.6	Excès et manques.....	87
3.3.7	Style.....	89
3.4	LE LECTEUR.....	90
3.4.1	Comparaisons.....	93
3.4.2	Impressions.....	97
3.4.3	Prescriptions.....	99
3.5	LE FILM.....	102
3.5.1	Préproduction.....	103
3.5.2	Production.....	104
3.5.3	Postproduction.....	106
3.6	LE SPECTATEUR.....	107

CHAPITRE 4 : CONVERGENCE DES ATTENTES.....	112
4.1 LE SPECTATEUR FICTIF.....	112
4.2 LE LECTEUR-MÉDIATEUR.....	114
4.3 L'INSTITUTION.....	116
4.4 L'AUTEUR.....	124
CONCLUSION.....	131
BIBLIOGRAPHIE.....	136
ANNEXE A - HISTORIQUE DES INSTITUTIONS DE FINANCEMENT.....	i
ANNEXE B - CRITÈRES DE LECTURE INSTITUTIONNELS.....	iii
ANNEXE C - EXEMPLES DE RAPPORTS DE LECTURE.....	xiv
ANNEXE D- BIOGRAPHIES D'AUTEURS DE RAPPORTS.....	xxxv

Liste des sigles et des abréviations

3D : tridimensionnel

CALQ : Conseil des arts et des lettres du Québec

DVD : *Digital Video Disk*

FMC : Fonds des médias du Canada

IMDb : Internet Movie Database

INIS : Institut national de l'image et du son

IQC : Institut québécois du cinéma

ONF : Office national du film du Canada

SDICC : Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne

SGCQ : Société générale du cinéma du Québec

SODEC : Société de développement des entreprises culturelles

SODICC : Société de développement des industries de la culture et des communications

SOGIC : Société générale des industries culturelles

VHS : *Video Home System*

Remerciements

À Isabelle Raynauld, ma directrice de recherche qui, par ses questions et ses suggestions tout au long de l'élaboration de ce travail a su faire converger nos horizons d'attente.

Je souhaite également remercier Bruno Maltais dont les recherches et le recueil de texte ont constitué de précieuses ressources.

Ce mémoire n'aurait pas existé sans le remarquable travail de conservation et de référencement de la Cinémathèque québécoise de Montréal, véritable caverne d'Ali Baba. Que l'ensemble du personnel de la médiathèque soit ici remercié et plus particulièrement la patience dont a toujours su faire preuve Lorraine LeBlanc face à mes demandes parfois extravagantes. J'y associe tous les donateurs de la Cinémathèque : sans eux, ce travail n'existerait pas.

Jade, Robin et Nathan, vous avez été une inspiration et Estelle, ton écoute et tes conseils n'ont pas de prix.

Introduction

Le scénario occupe une place centrale dans le processus de production d'un film; il est à la croisée des enjeux esthétiques et économiques du cinéma. Il va surtout être lu dans la perspective d'être jugé, comme le rappelle Yves Lavandier : « L'évaluation du scénario est un passage obligé pour une grande partie de la production audiovisuelle (cinéma et télévision). C'est sur la lecture d'un scénario que se prononcent les producteurs, les comédiens et les décideurs » (2011, p.2). Or, nous avons pu constater, durant nos études de premier cycle, que si l'écriture de scénario est enseignée et a fait l'objet de nombreuses publications, il n'en est rien concernant sa lecture, et c'est bien ce que souligne Isabelle Raynauld : « Si des centaines, voire des milliers de manuels ont été publiés sur les techniques d'écriture scénaristique, très peu se sont arrêtés sur le fait qu'avant d'être tourné, le scénario doit être lu » (2012, p. 6). On peut alors se demander quels sont les outils utilisés par les lecteurs de scénario, quels sont leurs critères de jugement, sur quoi ils se basent pour dire que tel scénario mérite un financement et pas tel autre. Telles sont les questions qui nous ont poussé à entreprendre ce projet de recherche portant sur les enjeux de la lecture de scénario dans le contexte de financement institutionnel québécois.

On apprend à écrire des scénarios en lisant des manuels, en visionnant des films, rarement, pour ne pas dire jamais en lisant des scénarios. Comme si les écrivains ignoraient la lecture de romans pour apprendre leur métier, se contentant de visionner leurs adaptations cinématographiques. Pourtant, les scénarios originaux sont accessibles — et nous ne parlons pas ici des versions publiées dans des revues comme *L'avant-scène cinéma* qui sont des découpages rédigés à posteriori, à partir du film terminé —, que ce soit par Internet, comme par exemple le site American Film Script¹ ou sur support papier, et en particulier via les collections des Cinémathèques. Peu d'étudiants et de professionnels apprennent à lire des scénarios d'une manière structurée, organisée, alors que comme nous l'avons évoqué, c'est à leur lecture que des choix essentiels pour l'avenir du film à venir vont être pris.

¹ <http://solomon.afso.alexanderstreet.com/>

Si nous nous sommes intéressés à la lecture de scénarios au Québec, cela est en partie dû à la particularité de sa cinématographie. En effet, à l'instar de nombreux pays possédant une production cinématographique nationale, la production québécoise dépend presque entièrement de financements publics via deux organismes, l'un fédéral, Téléfilm Canada et l'autre provincial, la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC). Afin d'éclairer leurs choix, des lecteurs professionnels, c'est à dire rémunérés par ces institutions pour lire des scénarios, vont rédiger des rapports de lecture. Ces textes de quelques pages seront utilisés par les jurys ou les commissions des institutions pour juger des qualités esthétiques des projets, de leur potentiel artistique, économique. Ces rapports constituent une trace écrite, tangible, précieuse sur la lecture de scénarios. Ils sont à la base de l'analyse que nous mènerons. C'est ainsi que nous avons constitué un corpus de cent soixante douze rapports de lecture consultés à la Cinémathèque québécoise. Ils sont situés dans l'espace et aussi dans le temps, puisqu'ils occupent une période comprise entre 1972 et 2004.

Notre démarche se veut empirico-déductive : elle partira de la lecture des rapports sans a priori, c'est à dire que nous ne chercherons pas à déterminer si le lecteur a tort ou a raison dans le jugement qu'il exprime sur tel ou tel film. Il s'agira plutôt de comprendre comment il lit un scénario. À l'aide d'une analyse par théorisation ancrée² telle qu'elle a été définie en six étapes par Paillé (1994), nous chercherons à codifier et à catégoriser les commentaires contenus dans les rapports pour en trouver les points communs essentiels et ainsi avancer dans la compréhension de la manière dont les scénarios sont lus.

Appréhender la manière dont sont lus les scénarios, c'est tout d'abord essayer de cerner ce qu'est un scénario. C'est aussi comprendre, concrètement, de quelle manière il est lu, s'il est lu comme un roman, une pièce de théâtre, une partition de musique. C'est étudier le rôle du lecteur, sa fonction et sa place dans la chaîne de fabrication du film. C'est s'intéresser au contenu de son rapport de lecture, aux différents éléments qui vont le constituer. Et qu'en est-il de l'impact que celui-ci va avoir auprès de l'institution qui l'a commandé et auprès de

² La théorie ancrée (*grounded theory*) est une méthode d'étude en sciences humaines et plus particulièrement en sciences sociales. Elle a été définie par les sociologues américains Glaser et Strauss à la fin des années 1960. Son principe repose sur l'analyse des données de terrain brutes qui conduiront éventuellement à une théorisation.

l'auteur du scénario concerné ? Voilà quelques-unes des principales questions qui ont animé notre recherche.

Mais comment juger un film sur la base de son scénario, alors qu'une grande partie de ce qui va le constituer va être réalisé ultérieurement, que ce soit aux étapes de la production (lumière, jeu des comédiens, décors...), de la postproduction (montage, musique...), ou de la mise en marché, lorsque le film rencontrera son public potentiel qui lui assurera éventuellement un avenir financier ? Ce mémoire tentera de répondre, entre autres, à ce type de questions, car notre objectif se situe bien dans la compréhension d'un paradoxe : juger un film futur qui n'existe pas encore, sur la base d'un texte écrit. Comment se réalise cette opération ? De quelle manière les scénarios sont-ils abordés par les lecteurs ? Existe-t-il des structures qui gouvernent, chez le lecteur, sa lecture du scénario ? Les difficultés à trouver des réponses à ces questions n'ont pas manqué, dans la mesure où il s'agit d'un terrain vierge qu'il a fallu défricher, aucune étude n'ayant à ce jour été consacrée à la lecture professionnelle de scénarios dans un contexte de financement institutionnel³.

Nous avons donc bâti un appareillage théorique en nous inspirant des théories de l'esthétique de la réception, principalement celle de l'école de Constance initiée par Iser (1969; 1976) et Jauss (1978) et avec la notion d'horizon d'attente de ce dernier, nous essaierons de mieux comprendre comment le lecteur participe activement à l'acte de lecture. Nous distinguerons ensuite les différentes attentes des parties prenantes en utilisant les notions de « lecteur-spectateur » (Raynauld 1991) appliquée au lecteur, de spectateur « modèle » (inspiré du spectateur idéal de Viswanathan (1991) et du Lecteur Modèle d'Eco (1979)) appliquée à l'auteur et de spectateur imaginé ou « fictif » en ce qui concerne les modes de réception du scénario par le producteur et l'institution/investisseur. Ces différentes perspectives cohabitent au sein des rapports de lecture. Partant de ce constat, nous formulerons l'hypothèse suivant laquelle le lecteur institutionnel de scénario serait un médiateur et son rapport de lecture, le lieu de convergence des attentes de l'auteur, de

³ Peu d'ouvrages en français abordent les questions de la lecture de scénario. Parmi les rares à le faire, notons : *Lire et écrire un scénario* d'Isabelle Raynauld (2012) *Évaluer un scénario* de Yves Lavandier (2011) et *Écrire pour le cinéma. Le scénario et l'industrie du cinéma québécois* d'Esther Pelletier (1995).

l'institution, et du producteur avec celles d'un spectateur que nous nommerons fictif et qui deviendra éventuellement, si le film se fait, un spectateur réel.

Le premier chapitre s'intéressera au scénario de film en soi afin de comprendre précisément sur quoi portent les rapports de lecture. Dans un premier temps, il s'agira de préciser ce qu'est cet objet scénario. Nous verrons que sa définition est mouvante, du fait de sa nature, à la fois texte complet, achevé et en même temps préfiguration d'un film à faire dans lequel il va se fondre. Nous essaierons de le définir par ses fonctions, que l'on résumera par les termes de scénario-récit et scénario-plan, c'est à dire véhicule d'un récit, d'une histoire et en même temps blue-print, partition qui sera performée par tous les professionnels qui participeront à la fabrication du film. Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons à l'histoire du scénario, de ses origines à nos jours, principalement en France, aux États-Unis et au Québec. Nous verrons que c'est une histoire faite de périodes d'acceptation ou de refus du scénario, en particulier avec le mouvement du cinéma direct québécois qui va rejeter le scénario, marquant durablement une opposition entre cinéastes et institutions.

Nous commencerons le second chapitre en décrivant notre corpus de rapports de lecture avant de nous intéresser aux modalités de lecture des scénarios, à savoir qui lit des scénarios (nous distinguerons le lecteur-conseil du lecteur-décisionnel) et comment. Nous verrons que c'est une lecture complexe et exigeante, qui demande un mode de lecture particulier, puisqu'il s'agit d'imaginer un film qui n'existe pas encore. Nous verrons de quels outils disposent les lecteurs, mais aussi quelles sont leurs limites, qu'elles soient propres au texte, à l'institution qui commandite un rapport ou à la nature du rapport lui-même. Ensuite, nous passerons en revue les différentes formes d'aide financière qui existent au Québec pour les longs métrages de fiction ainsi que les grilles de lecture mises en place au fil du temps par les institutions pour juger de la qualité des scénarios avant d'accorder ces aides.

Le troisième chapitre, consacré aux catégories de commentaires sera articulé autour d'une analyse par théorisation ancrée du corpus de rapports de lecture. Après avoir précisé notre démarche théorique, nous développerons les caractéristiques de cinq catégories de commentaires mises au jour par l'analyse des rapports de lecture. Elles concernent le

scénariste, le scénario proposé, le lecteur lui-même, le film à faire et le spectateur présumé que nous nommerons fictif.

Les constatations faites au chapitre trois serviront à élaborer dans le chapitre quatre, à partir des catégories de commentaires de lecture ainsi définies, l'hypothèse que le lecteur serait un médiateur entre différentes attentes, celles de l'auteur, du lecteur, de l'institution et du producteur. Nous verrons concrètement, à l'aide d'un corpus secondaire constitué de correspondances entre ces différents intervenants, comment se met en place et agit cette médiation.

Constitution du corpus

L'une des principales difficultés de ce travail de recherche a été de constituer un corpus de textes significatif permettant d'étudier les modes de lecture institutionnels du scénario. Dans un premier temps, nous nous sommes adressés aux deux principaux organismes d'État demandeurs de rapports de lecture pour des longs métrages de fiction au Québec, Téléfilm Canada et la SODEC, puisque c'est — entre autres — sur la base de ces rapports qu'ils prennent une décision de financement. L'ONF, producteur de documentaires et le CALQ n'ont pas été sollicités, pas plus que les fonds privés, en raison de leur faible rôle dans le financement des longs métrages de fiction⁴.

La SODEC, en tant qu'organisme provincial, est régie par la *Loi sur l'accès aux documents des organismes publics et sur la protection des renseignements personnels*⁵. Au chapitre II, *Accès aux documents des organismes publics*, Section I, *Droit d'accès*, il est stipulé à l'alinéa 23 :

Un organisme public ne peut communiquer le secret industriel d'un tiers ou un renseignement industriel, financier, commercial, scientifique, technique ou syndical de nature confidentielle fourni par un tiers et

⁴ « Les entreprises appartenant aux domaines du cinéma et de la télévision qui fournissent du financement privé, les mesures fiscales et le trio d'organismes publics composé de Téléfilm, de la SODEC et du FMC constituent trois des quatre piliers du financement de la production indépendante aidée ». Institut de la statistique du Québec. 2014. *État des lieux du cinéma et de la télévision au Québec*. Février. Québec : Gouvernement du Québec, p. 49.

⁵ Publications du gouvernement du Québec. En ligne. < http://www2.publicationsduquebec.gouv.qc.ca/dynamicSearch/telecharge.php?type=2&file=/A_2_1/A2_1.html >.

habituellement traité par un tiers de façon confidentielle, sans son consentement.

Ce qui veut dire que sans le consentement des producteurs, propriétaires des droits sur les scénarios déposés auprès d'elle, la SODEC ne peut communiquer aucun document : un rapport de lecture sur un scénario, que le film ait été tourné ou non relève du « secret industriel ». La SODEC nous a donc adressé une fin de non-recevoir.

En ce qui concerne Téléfilm Canada, c'est la même chose. La *Loi sur l'accès à l'information*, Chapitre A-1 alinéa 20-1⁶ nous dit que :

1 - Le responsable d'une institution fédérale est tenu, sous réserve des autres dispositions du présent article, de refuser la communication de documents contenant :

- a) des secrets industriels de tiers;
- b) des renseignements financiers, commerciaux, scientifiques ou techniques fournis à une institution fédérale par un tiers, qui sont de nature confidentielle et qui sont traités comme tels de façon constante par ce tiers;

Plus loin, l'alinéa 20-5 précise que :

« Le responsable d'une institution fédérale peut communiquer tout document contenant les renseignements visés au paragraphe (1) si le tiers que les renseignements concernent y consent ».

Nous nous sommes alors adressés aux producteurs qui, soit par frilosité d'avoir à révéler des documents au contenu confidentiel, soit plus certainement ayant d'autres préoccupations en tête, ne nous ont pas répondu. C'est finalement à la Cinémathèque québécoise, après de multiples tentatives pour apprivoiser le moteur de recherche de leur base de données⁷, que nous avons pu avoir accès à des dossiers et consulter des notes manuscrites consécutives à des tables de lectures informelles, des rapports de lecture commandés par des producteurs ou des institutions à des lecteurs externes, des analyses de contenu ou des recommandations émises par les institutions provinciales comme fédérales. Nous avons

⁶ Site web de la législation. En ligne. < <http://laws-lois.justice.gc.ca/fra/lois/A-1/page-11.html#docCont> >.

⁷ Une nouvelle version de leur moteur de recherche est disponible depuis avril 2014 à l'adresse suivante : <<http://collections.cinematheque.qc.ca/recherche/>>

consulté tous les documents entrant dans ces catégories disponibles dans les collections afférentes de la Cinémathèque québécoise, classées le plus souvent sous le terme générique de « rapports » et plus rarement sous le terme de « rapport de lecture ». Ces documents sont tous des dons faits par les artisans du cinéma mais, paradoxalement, le plus souvent faits par des institutions de financement, d'autres provenant de producteurs ou encore de particuliers, lecteurs, scénaristes, réalisateurs.

Démarche et limites

Nous avons choisi de baser ce travail sur tous les documents écrits conservés à la Cinémathèque québécoise qui témoignaient d'une lecture de scénario et ce, quelle que soit sa version. Nous avons choisi de ne pas lire les scénarios dont ces documents traitaient, afin de ne pas apporter un jugement personnel sur le travail du lecteur : notre but n'est pas ici de vérifier s'il a bien ou mal fait son travail, mais ce qui nous intéresse, dans ce mémoire, est de comprendre comment il l'a fait, comment il a lu un scénario et a ensuite rédigé un rapport de lecture. De plus, les scénarios disponibles à la Cinémathèque québécoise existent en plusieurs versions d'achèvement et nous ne savons pas quelle version a été lue par le lecteur ni même si cette version est disponible dans les archives. De la même manière, nous n'avons pas voulu voir ou revoir les films dont les rapports traitaient afin de ne pas porter de jugement sur le contenu des rapports. Bien entendu, notre connaissance de certains films est parfois entrée en ligne de compte, le cas échéant nous le mentionnerons. Nous tenons aussi à préciser que cette recherche ne s'est pas donné comme objectifs ni d'établir un comparatif entre les critères utilisés par les lecteurs et ceux que les institutions suggèrent dans des grilles de lecture, ni d'étudier l'évolution des critères de lecture dans le temps. Dans les deux cas, la raison est identique : nous avons été limités par les aléas de la recherche en archives et de ce fait tributaires des documents disponibles. C'est ainsi que de nombreux documents du corpus sont anonymes quant à leur provenance ou non datés, rendant toute tentative d'organisation chronologique hasardeuse.

Méthodologie

Il n'existe, à notre connaissance, aucune étude portant spécifiquement sur un corpus de rapports de lectures. De fait, il n'existe pas de méthodologie appropriée permettant d'analyser les nombreuses informations qu'ils contiennent. Afin de construire un outil d'analyse rigoureux, nous nous sommes tournés vers les sciences sociales et plus précisément vers l'approche dite par « théorie ancrée » (*grounded theory*) telle qu'elle a été définie par les sociologues américains Glaser et Strauss (1967) et précisée par Paillé (1994). Il s'agit par cette démarche d'analyse qualitative, non pas de partir d'une hypothèse qui se trouvera confirmée par le corpus, mais de partir du corpus, sans apriori, afin de le codifier et de le catégoriser pour aboutir à une éventuelle théorie. Nous avons suivi les six étapes définies par Paillé :

- La première étape a consisté à *codifier* les écrits consultés, c'est à dire à les lire attentivement pour qualifier le propos d'ensemble, déterminer le contenu par une série de questions posées aux textes : « Qu'est-ce qu'il y a ici ? Qu'est-ce que c'est ? De quoi est-il question ? » (1994, p. 154).
- Dans la deuxième étape, il a fallu *catégoriser* les données du corpus en les conceptualisant : « Qu'est-ce qui se passe ici ? De quoi s'agit-il ? Je suis en face de quel phénomène ? » (Ibid., p. 159). C'est ainsi que sont apparues les notions, liées au lecteur, de lecture intuitive (Raynauld 2012), lecture comparée, lecture analytique et formulation de prescriptions (Lavandier 2011).
- Ensuite, nous nous sommes livrés à la *mise en relation* des catégories en nous demandant « Ce que j'ai ici est-il lié avec ce que j'ai là ? En quoi et comment est-ce lié ? » (Ibid., p. 167). C'est là qu'une approche théorique s'est imposée pour l'analyse du corpus, celle de la théorie de la réception telle qu'elle a été définie par l'école de Constance, en particulier avec les écrits d'Iser (1969) et Jauss (1978).
- La quatrième étape de notre démarche, celle de l'*intégration*, nous a permis de reformuler en l'affinant notre problématique : « Quel est le problème principal ? Je suis en face de quel phénomène en général ? Mon étude porte en définitive sur quoi ? » (Ibid., p. 172). C'est ainsi que nous avons pu dégager le concept de lecteur-médiateur.

- La *modélisation* a consisté à étudier comment le phénomène observé se manifeste, ou pas, auprès des différents intervenants dans la chaîne de lecture du scénario, que ce soient les institutions, les producteurs ou bien encore les auteurs.
- La sixième et dernière étape, celle de la théorisation se sera faite tout au long de la recherche : « En pratique, la consolidation de la théorie a lieu en même temps que son développement » (Ibid., p. 177).

CHAPITRE 1 - LE SCENARIO

Avant d'aborder les modes de lecture du scénario de long métrage de fiction dans le contexte institutionnel québécois, nous ne pouvons pas faire l'économie de ce chapitre consacré à l'objet sur lequel va porter la lecture, à savoir le scénario, et au contexte dans lequel il est lu. Pour ce faire, nous essaierons, dans un premier temps, de cerner ce qu'est un scénario par différentes approches : par sa définition, sa nature, ses fonctions ; nous distinguerons le scénario-récit du scénario-plan et nous verrons quels types de liens il entretient avec la mise en scène. Une brève histoire du scénario dans l'histoire du cinéma d'abord, puis du cinéma québécois ensuite, nous permettra d'appréhender les contextes économiques, culturels et politiques dans lesquels les scénarios sont lus.

1.1 Qu'est-ce qu'un scénario ?

1.1.1 Un objet aux définitions mouvantes.

Le nom lui-même de scénario n'a pas toujours désigné le même objet au fil du temps, comme nous le mentionne Francis Vanoye :

Le mot scénario vient de *scenarium*, espace scénique théâtral. [...] Il a désigné le décor et son organisation, puis le canevas des pièces de la *commedia dell'arte*, puis la mise en scène, enfin le plan d'un roman, avant de nommer la forme écrite du récit cinématographique (2008, p.185).

En consultant l'article que l'édition en ligne de l'*Encyclopædia Universalis* consacre au scénario, on peut aussi trouver mention de cette migration d'une forme artistique à une autre, puisque le scénario « est employé dans le cinéma, mais plus anciennement encore au théâtre et dans la littérature, pour désigner l'intrigue sur laquelle s'appuie un récit en mots, ou en images et en sons » (Chion). Forme écrite du récit cinématographique pour l'un, intrigue sur laquelle s'appuie un récit en images et en sons pour l'autre, voilà deux des aspects spécifiques du scénario sur lesquels nous reviendrons, à savoir que le même nom désigne le récit scriptural d'un film, son organisation spécifique en tant que récit filmique et en même

temps son articulation narrative, son histoire. Il s'agira, pour le lecteur de scénario, de distinguer ces deux niveaux de lecture co-présents dans le texte. L'édition 2008 du *Larousse des noms communs* introduit un troisième aspect qui définit le scénario de cinéma : « Document écrit décrivant scène par scène ce qui sera tourné ». C'est son aspect performatif, c'est à dire sa vocation de texte destiné à être mis en images et en sons, à devenir autre chose. Cette notion de « film en devenir » (Raynauld 2012, p. 10) est centrale pour comprendre que les scénarios ne seront pas lus comme n'importe quel texte narratif. Ce que Benoît Peeters évoque en d'autres termes : « Le scénario serait un résumé, une description ou une évocation d'une œuvre narrative qui n'existe pas encore et qu'il a pour fonction de rendre réalisable » (1986, p.5). Lire un scénario, c'est imaginer un film qui n'existe pas encore, c'est le projeter dans le petit cinéma intérieur de chaque lecteur. Mot polysémique, le scénario est aussi d'une nature protéiforme.

1.1.2 Nature(s) du scénario

A quoi ressemble, concrètement, cet objet que des lecteurs vont lire et sur lesquels ils vont être amenés à émettre un jugement, une opinion ? Anne Huet nous dit que le scénario de film est un « manuscrit d'une centaine de pages pour un scénario de long métrage, il se présente sous la forme d'une continuité dialoguée, découpée en scènes numérotées, avec quelques indications descriptives des actions et d'éléments du décor » (2005, p. 11). Il se compose donc de deux couches de texte juxtaposées, « le texte didascalique [...] et le texte dialogique » (Raynauld 2012, p. 34). Si cette forme de scénario semble comparable à celle d'un texte de théâtre, cela n'a pas toujours été le cas, que ce soit dans le cinéma classique hollywoodien dans lequel le scénario comportait tous les mouvements de caméra et les éclairages (Staiger 1985) ou dans le cinéma français avant la Nouvelle Vague, quand le scénario s'écrivait parfois sur deux colonnes, l'une comportant les indications sonores et l'autre les indications visuelles et qu'il comportait aussi des spécifications techniques. La manière dont sont écrits les scénarios se confond donc aujourd'hui avec ce que l'on appelle la continuité dialoguée, qu'il y ait d'ailleurs des dialogues ou pas : « La continuité dialoguée, c'est le scénario » (Raynauld 2012, p. 73). Qu'est-ce qu'une continuité dialoguée ? C'est,

pour Michel Chion, un document contenant « action, description des personnages et des lieux, dialogues au style direct. La continuité dialoguée est divisée en scènes, chaque scène étant précédée des indications : Extérieur ou Intérieur, Jour ou Nuit, Lieu de l'action et, si l'on veut, d'autres indications supplémentaires » (1985, p. 206). Une autre différence de nature qu'entretien le scénario avec le texte de théâtre, c'est son caractère éphémère, limité dans le temps. Si plusieurs pièces peuvent être montées à partir du même texte, ce n'est pas le cas au cinéma. Même si un scénario est édité, et qu'il peut exister en tant que texte, on ne fera pas plusieurs films à partir du même scénario. Même en cas de « remake », le scénario sera entièrement réécrit. C'est cette particularité du texte scénaristique que relève Jean-Claude Carrière, dans une métaphore restée célèbre :

Le scénario est un état transitoire, une forme passagère destinée à se métamorphoser et à disparaître, comme la chenille devient papillon. Lorsque le film existe, il ne reste de la chenille qu'une peau sèche, désormais inutile, très strictement promise à la poussière [...] Objet éphémère: il n'est pas conçu pour durer, mais pour s'effacer, pour devenir autre (Carrière 1990, p. 11).

Si d'autres scénaristes professionnels, des cinéastes, partagent ce point de vue du scénario vu comme « objet transitionnel » (Bonitzer 1990, p. 91), « outil de travail » (Blum 1983, p. 7), « travail partiel, incomplet » (Aurel 1985, p. 49), « pas une matière en soi, c'est un vecteur » (Gruault 1985, p. 48), tous ne sont pas du même avis, à commencer par Pier Paolo Pasolini pour qui le scénario est une forme achevée en elle-même (Pasolini 1966), ou Francis Veber, scénariste français de films populaires pour qui « le scénario n'est pas un objet intermédiaire : il imprime définitivement le film » (Dubroux 1985, p. 66). Isabelle Raynauld y a consacré de nombreux écrits afin de faire reconnaître « le scénario de film comme texte » (1990). Enfin, il faut remarquer que le mot scénario désignera tout autant la première ébauche d'un projet de film que sa version définitive, deux ou dix réécritures plus tard, celle qui servira de base au découpage technique, document de travail préparatoire au tournage du film. Nous verrons que l'on ne lit pas de la même manière la première ou la dixième version d'un même scénario.

Objet dont les définitions ne permettent pas nécessairement d'en saisir les contours, d'une nature mouvante, le scénario peut-il se définir par sa, ou ses fonctions ?

1.1.3 Fonction(s) du scénario

S'il nous semble difficile de cerner l'objet scénario par sa définition ou sa nature, il semble qu'il puisse en être autrement si l'on s'intéresse à ses fonctions. C'est d'ailleurs la conviction d'Esther Pelletier, lorsqu'elle affirme que : « 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 » (Pelletier 1983, p. 39). Cela peut paraître évident, mais dans la plupart des cas, le premier lecteur — professionnel — d'un scénario sera en effet un producteur qui décidera de développer le projet pour l'amener ensuite à être lu par d'éventuels financeurs, privés et surtout, au Québec, institutionnels. Et il peut sembler logique que les scénaristes obéissent à un gabarit de présentation commun à tous les producteurs puisqu'ils passent, au cours de leur carrière (ou avec un même projet), d'un producteur à un autre et que les producteurs lisent de nombreux scénarios. Il existe bien sûr des exceptions, comme le mentionne Peeters, entre le scénario ébauche de film et le scénario prêt à tourner tel quel, comportant toutes les indications techniques : « Le scénario peut [...] osciller du presque rien de l'œuvre à sa presque totalité » (1986, p. 7), ce que Francis Vanoye exprime autrement mais dans la même idée d'une double approche qui encadrerait la pratique scénaristique : « Le scénario oscille du "work in progress", sans cesse remis sur le chantier, y compris pendant le tournage, au programme d'instructions précises et intouchables, du brouillon à la maquette » (1991, p. 32). Mais les exigences des producteurs et, comme nous le verrons plus loin, des institutions de financement comme c'est le cas au Québec par exemple, créent de fait une norme commune de présentation de scénario sous forme de continuité dialoguée, « récit rédigé au présent, fait pour être lu "en temps réel" : c'est-à-dire qu'à une page de lecture doit correspondre à peu près une durée constante de temps à l'écran, ce qui permet d'apprécier le rythme du film » (Chion). La première fonction d'un scénario serait donc de séduire un producteur afin de l'inciter à s'engager dans la recherche de financement qui rendra le film possible. La présentation normalisée en continuité dialoguée lui permettra d'apprécier le texte en conservant un rythme de lecture identique au déroulement du film à l'écran, et de comparer un projet avec un autre sur les mêmes bases formelles.

S'il s'agit de séduire un producteur et des financeurs par un récit, une histoire, il ne faut pas oublier que le producteur et les investisseurs vont regarder, au-delà du potentiel culturel, le potentiel économique du projet, sa rentabilité et sa capacité à toucher un public. On peut alors parler de la fonction économique du scénario. C'est en effet sur la base du scénario que les coûts de production du film à faire vont être établis : combien de jours de tournage, de décors, de véhicules, d'effets spéciaux, de comédiens, de figurants... « Il sert à déterminer les objets, les objectifs, les décors, les costumes à imaginer, acquérir, louer, fabriquer et à établir le plan de tournage et le budget prévisionnel » (Augros 2006, p. 215). C'est en effet sur la base d'un budget prévisionnel qu'un producteur va réunir le budget du film, en tout ou partie ; et là, l'incidence sur le scénario est directe, comme le mentionne le producteur Humbert Balsan qui va demander à un réalisateur : « « Est-il utile de mettre telle somme sur telle scène alors que telle autre mériterait plus ? » (1985, p. 16). Et il n'est pas le seul à se poser la question ; chaque producteur entretient ce rapport au scénario. Là où le scénariste va voir une intensité dramatique, une progression du conflit ou de la poésie, le producteur va — aussi — y voir un coût :

S'il est écrit : « La forêt brûle », cette phrase se traduit en chiffres : faire brûler une forêt coûte tant d'argent. On peut donc se demander s'il n'existe pas une autre image permettant de faire comprendre que la forêt brûle, ou si cet incendie apporte quelque chose à l'ensemble de l'histoire. La question posée en termes économiques revient toujours à une question de contenu. Il s'agit toujours de s'interroger sur la nécessité d'un élément scénaristique par rapport à son coût (Karmitz 1985, p.21).

Cette fonction économique est essentielle au scénario et elle y est même inscrite de manière ontologique ; peu, pour ne pas dire aucuns scénaristes ou producteurs n'y échappent : « Sans scénario, il est à peu près impossible de financer un film : le scénario est le fétiche au sens marxiste du terme. Il concrétise les promesses de la rentabilité (Bouquet 2000, p.44).

Lorsque le film passe de l'étape du développement à celle de la production, c'est à dire à la préparation du tournage et au tournage proprement dit du film, le scénario change une nouvelle fois de fonction. Il servira : « de plan de travail et de guide à l'équipe de production, au réalisateur et aux différentes équipes à la réalisation, aux comédiens, aux musiciens ainsi qu'à l'équipe de montage » (Pelletier 1995, p. 30). Un découpage technique sera fait à partir du scénario, découpage qui déterminera le plan de travail. Ce dernier indiquera le nombre de

jours de tournage, les décors à construire ou à louer, les véhicules de transport nécessaires, les autorisations de tournage à obtenir, les accessoires à acheter ou louer... Le scénario serait alors lu, comme le suggère Viswanathan (1986), comme on lit une recette de cuisine qu'il suffira de suivre pour arriver à un produit fini. Toujours est-il que chaque corps de métier y trouvera l'essentiel des éléments nécessaires à son bon fonctionnement professionnel.

Nous pouvons donc dire que deux des principales fonctions du scénario sont celles de véhiculer un récit, une histoire (tout comme le fait un roman ou une pièce de théâtre) qui cherchera à séduire un lectorat, et plus tard un public et en même temps d'être un outil permettant à un ensemble de professionnels qualifiés de prévoir ce que seront les différentes étapes à mettre en œuvre dans la perspective de voir les situations décrites par le scénario être réalisées, performées et captées par un dispositif technique (comme le patron d'un vêtement de haute-couture servira de base à sa confection). Ces deux fonctions, nous les nommerons « scénario-récit » et « scénario-plan » (notions que nous empruntons à Lavandier 2011, p. 3). Elles seront celles qu'un lecteur professionnel devra clairement identifier afin d'être à même de juger des qualités et des défauts d'un scénario car comme le précise Raynauld : « le scénario est d'abord un texte avant d'être un plan de tournage » (1999, p. 210).

1.1.4 Scénario-récit et scénario-plan

En s'adressant à ceux qui seraient amenés à lire et évaluer un scénario, Lavandier introduit une dichotomie entre scénario-récit et scénario-plan. Le plan contenu dans le scénario est ce document dont nous avons parlé qui servira de guide de travail auprès des différents professionnels impliqués dans la chaîne de fabrication du film. Le récit, c'est l'histoire véhiculée par le scénario sous sa forme écrite et qui se trouvera visualisée dans le récit cinématographique⁸. Selon Lavandier, faisant écho à Carrière, le scénario-plan est éphémère, « il n'existe plus une fois que le film est tourné » (2011, p. 3). Tandis que le scénario-récit perdure dans et au travers du film, c'est lui qui est « récompensé par les prix dans les manifestations » (Ibid.). Fort de cette distinction, le lecteur professionnel ne devrait

⁸ Sur les différences entre récit écrit et récit filmique, voir Vanoye, Francis. 1989. *Cinéma et récit - 1. Récit écrit récit filmique*. Coll. « Nathan université ». Série « Cinéma et image ». Paris: Nathan.

juger un scénario que sur la base de son scénario-récit, le seul à même d'être amélioré par différentes techniques narratives. Un peu plus loin, Lavandier affirme qu'il existe des scénario-récit « prétexte pour faire du cinématographe » (Ibid., p. 4), c'est à dire destinés à répondre aux contraintes de récit exigées par les institutions de financement, l'auteur-réalisateur dans ce cas-ci appuyant essentiellement sa création sur le tournage, avec un scénario-plan. Ce dernier démasqué, rien ne pourrait être fait par un tiers pour améliorer son scénario. Lavandier oppose donc de manière un peu caricaturale les cinéastes de récits aux cinéastes de mise en scène, alors que loin d'être en opposition, ces deux aspects du scénario sont peut-être ce qui le définit le mieux :

Le mot "scénario" ne nomme pas une seule réalité mais deux. Le scénario d'un film, c'est son argument, autrement dit l'histoire que ce film raconte. Un fait divers, un roman, un conte, une histoire réelle, un procès, un évènement historique, un échange de lettres peuvent être considérés et à juste titre comme un "bon scénario". Mais "scénario" nomme aussi, en son second sens, non plus l'histoire mais la façon de la raconter en vue du tournage. Le "scénario", c'est l'outil de préparation du film, la première partition cinématographique en quelque sorte (la seconde sera le découpage) (Maillot 1999, p. 35).

A la lecture d'un scénario, ces deux aspects sont intriqués et participent de l'évaluation qui peut en être faite, que ce soit en termes de coûts pour un producteur qui, pour ce faire, en étudiera le plan, la structure, ou pour en évaluer le potentiel culturel et la nature du message que le scénario va véhiculer à travers son récit. Maillot utilise une métaphore musicale en parlant d'une partition qui évoque surtout l'aspect performatif du scénario. On peut aussi faire une analogie avec l'architecture :

A l'instar de ce qu'un architecte doit prévoir, imaginer et concevoir pour qu'un nouveau bâtiment soit construit [...], le scénario conçoit, structure et articule sous forme de scènes la première architecture du film : il est véritablement sa première écriture » (Raynauld 2012, p. 29).

Le scénario va permettre aux « promoteurs » du projet de film d'imaginer le résultat final à travers le scénario-récit, qui en serait la maquette tandis que les blue-prints qui l'accompagnent seraient le scénario-plan. Néanmoins, il est indéniable que le passage d'un média à l'autre, de l'écrit à l'écran, comporte un certain nombre d'aléas et que la mise en

scène peut transformer dans des proportions parfois importantes ce qui a été couché sur le papier.

1.1.5 Scénario et mise en scène

Il est aujourd'hui communément admis que le scénario constitue la première écriture du film, la seconde se faisant au tournage et la troisième au montage. Or, après ce que l'on vient de voir sur les différentes fonctions du scénario, la place qu'y occupe la mise en scène est toujours relativement mal définie. En 1985 dans les *Cahiers du cinéma*, dans un numéro spécial consacré au scénario, Olivier Assayas oppose le *scénario fermé*, en gros le scénario de film commercial dont le tournage ne serait que la stricte mise en sons et images, au *scénario ouvert*, celui des « vrais » cinéastes, créatifs :

Simple canevas ou mécanique de précision, structure dramatique avant tout, dialogué ou pas, poussé ou non, il [le scénario] est là pour servir de tremplin au réalisateur ou à ses interprètes. [...] C'est sur le tournage qu'a lieu la création cinématographique, lorsque chacun est tendu vers un même but. Ce n'est pas sur le papier (1985, p.8).

Il est vrai que le film se construit aussi à l'étape de la production et va dépendre d'innombrables aléas que le scénario ne peut pas prévoir (météo, santé d'un comédien, problèmes de financement, désaccord entre le metteur en scène et le directeur photo...). Il n'empêche que le scénario est bel et bien ce tremplin sans lequel le film ne peut décoller. C'est ce que rappelle Éric Rohmer, l'un des principaux artisans et théoriciens de la Nouvelle Vague si chère à Assayas :

Quelques cinéastes ont essayé de faire des films de pure improvisation, de pur passage direct au cinéma, mais en réalité, il y a quand même implicitement en dessous un schéma qui pourrait être théâtral ou romanesque. Le rêve de ma génération, dans les années soixante, a été de faire ce qu'on appelle des films d'auteur, dans lesquels il n'y avait pas cet intermédiaire littéraire, dans lequel le cinéaste voyait le film (Blum 1983, p. 54).

L'opposition frontale entre un cinéma dit commercial et un cinéma dit d'auteur ne peut donc pas se résumer à la présence ou à l'absence de scénario, ou a une plus grande part d'improvisation dans la mise en scène. C'est en ce sens que Claude Berri, à la croisée des

deux mondes puisqu'il a été producteur et réalisateur donne sa conception de ce que doit contenir un scénario :

Il y a bien entendu les sentiments, l'atmosphère, l'action et le dialogue. L'essentiel c'est de décrire l'action et d'écrire le dialogue : l'ambiance, la lumière, le décor c'est de la mise en scène. [...] Le sentiment c'est l'acteur qui, par ce qu'il fait et par ce qu'il dit, le dégage mais ce n'est pas forcément sur le papier (1985, p. 17).

Au final, on peut dire que la mise en scène est implicite dans un scénario, elle y est inscrite de la même manière que le montage y est inscrit, par les choix faits par le scénariste de commencer à tel moment une scène pour la terminer à tel autre moment. C'est ce que rappelle Jean Gruault, scénariste entre autres de Godard, Truffaut, Rivette ou bien Resnais : « Ne doit être retenu que ce qui est susceptible d'être mis en scène ; il faut toujours se poser la question de l'intérêt de ce qu'on écrit en termes de mise en scène puisque le scénario en est la préparation » (Gruault 1985, p. 48). Il n'y a pas d'opposition entre scénario et mise en scène mais bien complémentarité et c'est en ce sens que les scénarios doivent être écrits et bien entendus, avec une approche différente selon la nature de la mise en scène envisagée, car rappelle Vanoye : « les fonctions (et donc corrélativement, les formes) du scénario varient considérablement selon que le metteur en scène se situe comme "reproducteur" (le scénario est alors une maquette du film) ou auteur (le scénario est un moment du processus de création) » (2008, p. 10).

En résumé, un scénario est un texte d'une centaine de pages. Il se présente sous la forme d'une continuité dialoguée, c'est à dire qu'il comporte des didascalies et des dialogues. Son rythme anticipe le rythme du film dont il est porteur. Il est destiné en premier lieu à un lectorat professionnel qui va y lire une histoire, y anticiper des coûts et un certain nombre de tâches à accomplir lors de phases de développement, de recherche de financement, de préparation, de tournage et de post-production. Il servira à la fois d'instrument de séduction, de notice de fabrication et de préalable à une mise en scène.

1.2 Approche historique du scénario

Loin d'être exhaustive, cette partie s'attachera à mettre en lumière les principales étapes qui ont marqué la place du scénario dans les mouvements de l'histoire du cinéma en Amérique du Nord et en Europe Occidentale, afin d'en mieux saisir la trajectoire, de ses origines à nos jours. Ce parcours n'a en effet pas été un long fleuve tranquille, particulièrement au Québec, et les évolutions et conflits qui le jalonnent pourront servir d'éclairage à différentes conceptions de l'écriture du scénario et donc à différentes approches de sa lecture et des outils de jugement qui sont mis en œuvre par des lecteurs, comme nous le verrons plus loin au chapitre deux.

1.2.1 D'un outil de rentabilité à une évidence ?

« Aux premiers jours de son existence, le cinéma n'était pas destiné à devenir massivement narratif » (Aumont 1994, p. 63). En effet, l'invention du cinéma répondait avant tout au besoin scientifique de comprendre le mouvement. Néanmoins, très tôt, il a été mis au service de récits qui ont demandé un support écrit. Les travaux de recherche de Raynauld (1990) montrent que dès 1903-1904, les films produits en France par les sociétés Pathé et Gaumont étaient basés sur un scénario écrit. Aux États-Unis, c'est, selon Janet Staiger, ici citée par Vanoye, l'incroyable succès commercial des premiers films fabriqués à Hollywood qui va l'imposer :

Les principes du taylorisme imprégnèrent rapidement les milieux du cinéma, à Hollywood, conduisant à prévoir le budget d'un film avant son tournage et à planifier celui-ci. Dans ce processus, le scénario devient la pièce maîtresse : sous forme de script détaillé, il constitue la première étape dans l'élaboration du film. [...] C'est entre 1911 et 1917, l'extension des films à plusieurs bobines qui conduisit à élaborer des scripts dont on soigna la continuité logico-spatio-temporelle. [...] En ce sens le script est le fondement du récit, sa mémoire, la garantie de sa conservation tout au long des opérations de tournage et de montage (2008, p. 7).

Le scénario s'impose comme un incontournable dans la fabrication d'un film à une échelle industrielle pour une raison très simple, c'est qu'au-delà du fait qu'il est le garant de la continuité narrative et qu'il permet la planification du tournage, il ne coûte pas cher : « si

les idées et les mots sont tout aussi précieux que les caméras et les stars, ils sont en revanche beaucoup moins coûteux » (Roche 2001, p. 1). Les producteurs d'Hollywood font donc écrire et réécrire des scénarios jusqu'à ce qu'ils soient satisfaits et décident d'engager les coûts de production d'un film. Les modes d'écriture s'uniformisent et, précise Staiger pour ce qui est d'Hollywood : « la continuité dialoguée était devenue une pratique standard en 1914 » (1985, p. 21). Néanmoins, les scénaristes ne sont pas embauchés sur leurs qualités littéraires mais sur leur capacité à inventer des histoires et à les exposer clairement. D'ailleurs, il semblerait qu'à l'exception des scénarios signés par Georges Méliès, la notion d'auteur, de scénariste entre 1895 et 1906-1908 est à peu près totalement évacuée des premiers scénarios puisque nous dit Raynauld : « 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* » (2012, p. 9) ; c'est bien ce qui s'est passé aux États-Unis. En revanche, dans l'Europe d'après première guerre mondiale, des mouvements artistiques d'avant-garde vont vouloir bousculer ce cinéma industriel et commercial, que ce soient le mouvement Dada ou le surréalisme. L'un des principaux reproches qui est fait alors au cinéma narratif est sa trop grande proximité avec la narrativité littéraire; c'est en tout cas ce que pense quelqu'un comme Fernand Léger, cité ici par Dufresne : « Tant que le film sera d'origine littéraire il ne sera rien. L'erreur picturale c'est le sujet. L'erreur du cinéma c'est le scénario. Dégagé de ce fonds négatif, le cinéma peut devenir le gigantesque microscope des choses jamais vues et jamais ressenties » (1990, p. 38). Malgré les tentatives expérimentales de Léger, Duchamp, Ray ou Dali, le cinéma reste néanmoins majoritairement narratif et le devient encore plus dans la France des années 30 :

On a vu des hommes de scène et de plume comme Pagnol, Guitry, Yves Mirande... s'instituer auteurs complets, scénaristes, dialoguistes et metteurs en scène de films où la parole non seulement constituait un élément du drame, mais formait la substance même du film. Ils ont fait du cinéma un art de la parole enregistrée (Chion).

A la même époque, Hollywood, sous la pression des stars et d'un nouveau public plus aisé qu'elle va devoir conquérir (Chion), embauche des écrivains de renom et segmente un peu plus ses départements d'écriture en fonction du type de film à faire, selon son genre, son budget et son casting (Dufresne 1990, p. 22).

Malgré, ou en raison des nombreuses expériences a-narratives qu'a connu le cinéma jusque dans les années 1940, il est indéniable qu'après la seconde guerre mondiale il veut s'émanciper de la lourdeur des studios (c'est le cas avec le mouvement néo-réaliste italien mené par Rossellini) et se libérer de l'héritage de la littérature et du théâtre, afin de proposer un cinéma qui ne soit pas seulement industriel, mais un moyen d'expression à part entière, libéré de toute contingence, offrant sa propre conception du monde comme le suggère Astruc avec son concept de Caméra-stylo :

Nous n'avons nullement envie de refaire des documentaires poétiques ou des films surréalistes chaque fois que nous pouvons échapper aux nécessités commerciales. Entre le cinéma pur des années 20 et le théâtre filmé, il y a tout de même la place d'un cinéma qui dégage. Ce qui implique, bien entendu, que le scénariste fasse lui même ses films. Mieux, qu'il n'y ait plus de scénariste, car dans tel cinéma cette distinction de l'auteur et du réalisateur n'a plus aucun sens. La mise en scène n'est plus un moyen d'illustrer ou de présenter une scène, mais une véritable écriture (1948, p. 327).

Ce concept, ainsi que les progrès techniques dans le matériel de tournage qui devient léger et mobile, vont être (entre autres) à l'origine de la Nouvelle Vague française. En faisant sortir les équipes de tournage des studios, en généralisant le tournage en décors naturels, elle a modifié la façon d'écrire les scénarios puisque, comme le dit Jean-Claude Carrière, « il faut adapter le scénario aux lieux de tournage » (Salé 1981, p. 48). En plus de cette modification formelle, la remise en cause du rôle du scénario dans la conception d'un film par certains cinéastes de la Nouvelle Vague n'a pas été que légendaire, à en croire l'un de ses plus célèbres chef de file : « Il m'a toujours semblé étrange que l'on doive résumer un film avant sa naissance, et décrire avec des mots couchés sur du papier des images et des sons (ainsi que leur rapport) qui seront debout sur une surface sensible » (Godard 1983, p. 64). Cela a donné naissance à un type d'auteur de cinéma qui a prétendu mettre de côté scénaristes et producteurs, sous prétexte de leur inutilité ou tout du moins de leur rôle accessoire dans la fabrication d'un film. Pour la partie la plus radicale de cette école de cinéastes, le scénario ne serait qu'un outil de contrôle des producteurs aux « viles » ambitions mercantiles sur des auteurs aux « nobles » prétentions artistiques, et l'objectif avoué est d'inverser ce rapport de force. Mais face aux maigres succès critiques et publics de ces films d'auteurs, les

producteurs n'ont pas tardé à reprendre la main, comme en témoigne l'un de ses représentants, Humbert Balsan :

Pendant une vingtaine d'années, à la suite de la Nouvelle Vague et du cinéma d'auteur, les producteurs n'ont pas beaucoup eu droit au chapitre dans le cinéma français. Cette tendance s'inverse et les producteurs interviennent de plus en plus en amont du projet, au niveau des idées de départ (1985, p. 14).

La Nouvelle Vague a permis un certain renouvellement dans la manière de faire des films et a remis en question le scénario et sa fonction. Même si la très grande majorité des cinéastes qui ont formé ce mouvement étaient attachés au scénario « traditionnel », c'est à dire précis dans ses didascalies et ses dialogues, elle lui a donné la possibilité de se réinventer : « La politique des auteurs et de la primauté de la mise en scène, c'était la maîtrise ou la réappropriation du scénario dans et par la mise en scène » (Chevrie 1985, p. 10).

Dans l'histoire du cinéma, chaque évolution technique dans la manière de visionner les films a aussi eu un impact non négligeable sur l'écriture scénaristique ; la télévision a contribué à la spectacularisation et à la structure en trois actes des blockbusters américains (Field), la VHS puis le DVD ont amené un renouvellement de la narration, plus morcelée, plus ludique (Chion). Internet, la 3D, le jeu vidéo sont en train d'influencer les formes actuelles de scénario (on peut penser à la prévisualisation 3D à l'étape du scénario), mais à travers toutes ces transformations, le scénario reste la base de toute production cinématographique, car sans lui, point de financement. Il comporte (presque) toujours une trame narrative, des didascalies et des dialogues et sera suivi à la lettre ou réécrit au tournage, selon le type de production et de réalisateur auquel on aura affaire.

Pilier du cinéma commercial depuis ses origines, remis en question et renouvelé en Europe par la politique des auteurs, quelle a été la place du scénario au Québec dans l'histoire de sa cinématographie ?

1.2.2 La structuration progressive de l'industrie cinématographique québécoise

Si nous avons pris le temps de parcourir une partie de l'histoire du scénario, c'est qu'elle a eu une influence directe sur les rapports entretenus avec le scénario au Québec. D'une manière schématique, on peut avancer que le cinéma québécois a été influencé par deux aires culturelles puissantes et contradictoires (comme beaucoup d'autres cinématographies nationales ont été influencées par ces deux tendances). D'un côté, le voisin Étatsunien, de par sa proximité géographique et la puissance de ses moyens de production et surtout, de distribution⁹, appelle un cinéma aux standards économiques et commerciaux établis, une rentabilité économique. De l'autre l'Europe, et plus particulièrement la France, de par sa proximité linguistique, appelle un cinéma d'auteur, privilégiant la dimension culturelle et artistique et où le mot d'ordre serait « liberté créatrice ». Mais il serait trop simple de limiter l'histoire du scénario au Québec à ces deux influences. Le Québec a su, au fil de son histoire, construire sa propre identité cinématographique, se construisant tantôt en accord, tantôt en opposition à l'objet scénario, comme le souligne Germain Lacasse : « L'histoire de notre cinéma 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 considération et d'autres, de rejet » (1993, p. 58). Remontons dans le temps pour essayer de comprendre de quoi se compose cette histoire du scénario au Québec.

Selon Lacasse (1993), Pelletier (2006) ou Raynauld (1999), les premiers scénarios québécois de films de fiction, dans les années 1900-1910, ont été écrits en anglais et tournés par des équipes américaines. La première trace d'un scénario écrit en français par un canadien-français remonte à 1913, avec *Évangeline*. Il s'agit même plutôt d'une canadienne-française, Marguerite Marquis, partie se former aux États-Unis en compagnie d'autres femmes qui, comme elle, étaient instruites et sans soucis financiers. Dans les années 1920, pas plus de dix films sont produits au Québec. Ils sont écrits par des auteurs (on ne parle pas encore à l'époque de scénaristes) dont certains sont recrutés par voie de concours, via le journal *La Presse*. Après la Grande Dépression et avec l'arrivée du parlant, le cinéma produit au Québec cherche à se renouveler. A cette époque, les rares scénarios proviennent de la

⁹ A ce sujet on pourra consulter le mémoire de maîtrise de Pierre Mondor : « La distribution de films au Québec en 2011 », Université de Montréal.

France et des États-Unis. On peut donc dire que jusqu'à la seconde guerre mondiale, il n'existe pas vraiment de norme établie en matière de scénario au Québec, ni véritablement d'industrie cinématographique, mais qu'il s'agit plutôt d'une série d'expériences isolées, d'initiatives privées sans intervention financière de l'État.

Deux compagnies, créées en 1944, vont dominer le marché québécois du long métrage de fiction d'après guerre durant une dizaine d'années. Il s'agit de Québec-Films et de Renaissance Films.

Durant cette période, les scénarios étaient souvent tirés d'œuvres existantes, soit de radio-romans [...] soit de pièces de théâtre [...] soit d'autres œuvres littéraires [...] A l'exception de *Tit-Coq*, il s'agit surtout d'adaptations libres qui présentent des différences considérables avec les œuvres originales (Pelletier 2006, p. 32).

Si les films se présentaient sous une forme très différente de l'œuvre originale, on peut supposer que des scénaristes ont transformé le matériau original en matériau cinématographique, mais nous n'en savons pas plus sur leur statut, leur parcours ou leurs influences. Toujours est-il que ces films attirent un très vaste public en raison de leurs histoires proches des gens et leur proximité linguistique, loin des films qui parlent un français de France ou l'anglais, majoritaires dans les salles à l'époque : « avec ces films, on est au cœur du parler québécois » (Raynauld 1999, p. 204). Cette oralité va être au centre d'un tournant du cinéma québécois et qui pour beaucoup en marque la naissance. Créé en 1938, déménagé à Montréal en 1956, l'Office National du Film (ONF), institution fédérale dédiée à la promotion de l'image du Canada à l'intérieur du pays et au delà de ses frontières, va permettre à partir de 1958 à de jeunes cinéastes québécois de faire leurs premières armes dans ce mouvement qui s'appellera le cinéma direct dont nous reproduisons la définition qu'en donne Gilles Marsolais dans l'ouvrage qu'il y a consacré :

Il ne s'agit donc pas pour le cinéaste de « fabriquer » a priori une «histoire», de la définir dans un scénario avec plus ou moins de bonheur, d'en fixer sagement les péripéties et les limites, de la disséquer par un découpage minutieux, mais plutôt de cerner un événement surgi de la vie même, émanant de l'environnement, et de le restituer en cherchant à l'analyser le mieux possible. [...] C'est la vie elle-même, en quelque sorte, qui dicte le scénario qui s'écrira de lui-même au gré du tournage (fort de la médiation du cinéaste et de la caméra, bien entendu) (1997, p. 147).

Comme le résume Esther Pelletier, « le cinéma direct évacue donc du processus de création qui le fonde l'étape de l'écriture du scénario » (1995, p. 10). Quand on sait que le cinéma direct concerne le film documentaire, cela n'aurait pu avoir aucune incidence sur la production de fiction. Mais dans le même temps, cette dernière s'est essoufflée, supplantée par la télévision qui propose au public québécois ses histoires populaires (Pelletier 2006). Les pratiques d'improvisation, l'absence de scénario, la légèreté des moyens techniques utilisés dans les documentaires vont glisser vers la fiction, encouragé en cela par la Nouvelle Vague française. Le film précurseur de cette nouvelle approche est *Seul ou avec d'autres* (1962), réalisé en collaboration avec des cinéastes de l'ONF, par Denys Arcand, Stéphane Venne et Denis Héroux. Toute une génération de cinéastes s'engouffre dans la brèche et réalise des films imprégnés de cette nouvelle façon de travailler. On peut citer, entre autres, Groulx, Carle, Dansereau, Godbout, Arcand, Brault, Jutra, Labrecque, Gosselin. Tous ont fait leurs premières armes dans le documentaire, à l'ONF, avant de faire le saut dans la fiction, imprégnés de cette influence du direct et de la Nouvelle Vague (Lever 1988, p. 322). Mais, nous dit Jean, un tournant se produit à la fin des années 60 : « le ciné québécois s'industrialise. De nouvelles façons de réaliser et de produire s'imposent » (1991, p. 64). Sous la pression des producteurs, et soucieux de reprendre la main sur des productions de l'ONF qui lui échappe (Lever 1988), l'État canadien décide en effet d'investir dans un nouvel organisme destiné à financer le cinéma de fiction. C'est une nouvelle page qui s'ouvre pour le cinéma canadien et québécois. En décidant de répartir ses fonds dans une proportion de deux tiers pour des productions anglophones et un tiers pour des productions francophones, la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne (SDICC), créée en 1967, jette les premières bases d'une industrie cinématographique québécoise.

1.2.3 Naissance d'un financement institutionnel

Avec la création de la SDICC, l'État fédéral place le scénario au centre du jeu :

En poursuivant l'objectif de la création d'une industrie cinématographique, les sociétés d'État engagées dans le financement des films, de concert avec les producteurs, ont cherché à mettre sur pied un modèle standardisé de production associé traditionnellement à la grande

industrie du film. Ainsi s'est structuré le secteur du « développement » impliquant la recherche et la scénarisation d'un sujet (Pelletier 1995, p. 13).

Le modèle économique choisi met en avant le duo producteur / scénario : « seule la réputation commerciale des demandeurs ou la séduction des scénarios comptent » (Lever 1988, p. 262). Les films commerciaux sont encouragés, puisque l'objectif de la Société est de faire fructifier un fond de départ de dix millions de dollars qui doit être rentable. Or, il n'en est rien et l'argent est investi à pertes. Les principaux bénéficiaires de ces aides sont principalement les distributeurs et les cinéastes, pas les producteurs (Lever 1988). Les critères d'attribution sont alors resserrés, on demande désormais aux producteurs un scénario encore plus « solide », ce qui permet à ces derniers de reprendre un certain contrôle sur le processus créatif et financier. Or, le problème est que dans le Québec des années 1970, personne ne possède d'expertise en matière d'écriture scénaristique puisque tous les cinéastes sont issus de l'école du cinéma direct : « les cinéastes québécois n'avaient pratiquement jamais fait appel à la collaboration de scénaristes [...] ou n'avaient eux-mêmes jusque-là que très peu écrit sur le cinéma » (Pelletier 1995, p. 13) L'organisme d'État exige des scénarios pour distribuer ses subsides et de leur côté, face à cette manne, « les producteurs se multiplient et exigent des projets écrits avant de s'engager dans la production des films » (Pelletier 1983, p. 36). L'exigence du scénario s'impose pour tout projet de fiction.

Au delà du manque de scénaristes qui, au sein des organismes d'État ou dans les maisons de production, sait lire un scénario ? Et comment, sur quels critères sont-ils jugés ? Se crée alors un « schisme » (le mot est un peu fort mais résume bien les deux écoles, césure serait plus mesuré...), entre ceux qui vont accepter de se plier aux règles du scénario écrit et les autres, qui vont voir dans ce processus le contrôle, la mainmise voire la censure des producteurs et in fine de l'État sur leurs créations. Pour eux, en dignes héritiers du cinéma direct et de la Nouvelle Vague, le film ne peut se révéler qu'au tournage. Un texte de Fernand Dansereau, cité par Lever, résume bien la situation et l'état d'esprit qui prévaut au milieu des années 1970 :

Ainsi, on nous imposa le scénario rigide et précis d'autrefois, que notre expérience du direct avait invalidé et qui à son tour invalidait le direct. A travers les comités de lecture et d'approbation, il devint clair assez tôt que l'aide ne serait accordée qu'à ceux qui sauraient s'inscrire dans le courant

majeur du cinéma américain. A la SDICC, on rêvait du « grand film canadien » comme autrefois la littérature chez nous rêvait du « grand roman » (1988, p. 264).

Le modèle économique choisi par la société d'État étant similaire au modèle hollywoodien, il n'est pas très étonnant qu'avec des moyens financiers extrêmement limités, les films québécois produits durant les années 1970 n'aient pas rencontré leur public, exception faite des films dits « de fesses », dans un contexte de libération des mœurs vis à vis de l'autorité morale religieuse (Jean 1991). De la même manière, l'instauration d'exonérations fiscales au milieu des années 1970 va attirer bon nombre de coproductions qui vont se révéler elles aussi des fiascos commerciaux ; « il est devenu extrêmement difficile de trouver un financement adéquat pour des réalisations de qualité. Le fossé s'élargit alors entre le cinéma dit « de producteur » et celui dit « d'auteur », l'un à prétention commerciale surtout, l'autre à visée culturelle » (Lever 1988, p. 211). Gilles Groulx, l'un des précurseurs du cinéma direct passé à la fiction voit dans le scénario l'ennemi, la dictature du box-office, forcément à l'opposé de ses ambitions artistiques :

Il n'est pas bien compliqué de rédiger un « scénario »; c'est d'une anecdote en somme qu'il s'agit. La recherche est terminée, les idées sont fixées. Le producteur est rassuré. Il suffit de savoir que le scénario vise principalement à satisfaire les normes qui contrôlent et mettent en examen le cinéma. Pour le box office, n'est-ce pas ! (1975).

Sous la pression des professionnels du cinéma et dans une volonté de mettre en avant l'identité culturelle québécoise, le gouvernement provincial crée en juin 1975 l'Institut Québécois du Cinéma (IQC) dont l'objectif est d'encourager et de stimuler l'industrie cinématographique québécoise. Là encore, à l'image de la SDICC le modèle économique est similaire au modèle hollywoodien, basé sur un producteur et un scénario. On peut dire qu'à partir de ce moment là, le scénario va s'imposer comme le pivot autour duquel vont se monter les productions de film au Québec. Après une première période d'essais et d'erreurs, faisant plus souvent des mécontents chez les auteurs comme chez les producteurs, les organismes d'État vont se structurer, posant les bases d'une industrie cinématographique au Québec. Dès lors,

On peut distinguer deux périodes importantes dans la mise en place et la réforme de sociétés d'État engagées dans le financement du cinéma. La

première période (1976-1984) se distingue par l'encouragement au développement du cinéma de fiction, tandis que la seconde (de 1984 à aujourd'hui) se caractérise par la consolidation des acquis de cette politique de la réalisation du cinéma de fiction (Pelletier 2006, p. 35).

1.2.4 Consolidation d'une industrie subventionnée

Après des débuts tâtonnants, les sociétés d'État vont organiser leurs aides financières au cours des années 1980 en s'appuyant sur un nouveau partenaire, la télévision (Pelletier 1995). Il sera demandé aux producteurs de faire une demande de subvention uniquement si une perspective de diffusion télévisée existe. Là encore, des comités de lecture vont se mettre en place au sein des chaînes pour juger des projets sur la base de leur scénario. Nous n'avons trouvé aucun document mentionnant quels pouvaient être ces critères de lecture. Cette refonte du mode de financement est survenue à l'issue des conclusions d'une commission d'étude, présidée par Guy Fournier en 1981 dans laquelle tous les acteurs ont dénoncé « le peu de ressources financières disponibles, le système des jurys et des lecteurs » (Poirier 2004, p. 100) en vigueur à l'IQC. Une nouvelle loi sur le cinéma, votée le 23 juin 1983 met l'accent sur l'aspect industriel et commercial plutôt que sur le culturel. C'est ainsi que l'IQC devient la Société Générale du Cinéma du Québec (SGCQ). On jugera les scénarios sur leur potentiel commercial et c'est ainsi que selon Pelletier, afin de minimiser les risques, au cours des années 1980 : « les sociétés d'État se sont empressées de rechercher des valeurs sûres en investissant dans la production d'adaptations d'œuvres littéraires ayant déjà connu par le passé un certain succès populaire » (2006, p. 37). C'est à cette époque que vont être produits les adaptations de *Les Plouffe* (1981), *Maria Chapdelaine* (1983), *Bonheur d'occasion* (1983), *Les fous de Bassan* (1986) ou encore *Les portes tournantes* (1988). Afin de ne pas être en reste, la SDICC augmente son fonds d'aide au cinéma et, en intégrant un financement destiné spécifiquement à la télévision, se rebaptise Téléfilm Canada en 1984. (De son côté la SGCQ va se transformer en Société Générale des Industries Culturelles (SOGIC) en 1988 puis en 1994 cette dernière deviendra la Société de Développement des Entreprises Culturelles (SODEC), nom qu'elle porte toujours aujourd'hui)¹⁰.

¹⁰ Voir en Annexe A l'historique des institutions de financement du cinéma au Québec.

Face au nombre croissant de scénarios déposés auprès des institutions, le travail effectué sur les textes va se faire plus conséquent : « la profession commença à prendre conscience du fait que rédiger quatre, cinq voire six versions d'un même scénario, de manière à obtenir un travail plus approfondi, devait donner logiquement... de meilleurs films » (Pelletier 2006, p. 36).

C'est à partir des années 1980 que les prédécesseurs des deux sociétés d'État, Téléfilm Canada et la SODEC ont proposé des programmes d'aide au développement du scénario qui permettent au producteur d'obtenir un financement pour différentes étapes de l'écriture, du synopsis à la version finale en passant par la première continuité dialoguée (Pelletier 2006). Il est en effet capital pour un auteur et son producteur de voir un projet passer les différentes étapes de sélection dès l'écriture, puisque souligne Poirier : « un film québécois moyen est financé à 80% par les fonds publics dont près de 50% viennent du gouvernement fédéral » (2004, p. 5). Ces aides à la production qui servent à financer le tournage du film seront attribuées après une sélection des projets présentés dans le cadre de ce que l'on appelle l'aide sélective : un projet est jugé en fonction de différents critères dont la composition de l'équipe technique, la notoriété du cinéaste, l'expérience de la société de production, la participation d'un diffuseur (hier une chaîne de télévision, aujourd'hui un distributeur), les éléments de mise en marché et le scénario¹¹.

S'il peut sembler simple de juger objectivement les cinq premiers critères, comment une institution juge-t-elle un scénario ? Ce sera l'objet de notre deuxième chapitre. Mais avant d'en arriver là, nous pouvons préciser que personne ne s'est jamais satisfait d'aucun critère de jugement, ni les auteurs, ni les producteurs, ni même les institutions¹², à tel point qu'en 2000, le rapport du gouvernement canadien intitulé *Du scénario à l'écran : Une nouvelle orientation de politique en matière de longs métrages au Canada*¹³ préconise de verser cinquante pour

¹¹ Voir en annexe B les critères de sélection des institutions.

¹² Il suffit de consulter la presse après chaque annonce du choix de films financés par les institutions pour assister au bal des mécontents qui n'a pour écho que le satisfecit de ceux qui viennent d'être financés. C'est la même chose à chaque changement de règles ou de modalités d'attribution des fonds publics. La littérature à ce sujet est si abondante que nous n'avons pas ici pris de place pour la mentionner ; pour ce faire, il aurait fallu y consacrer un chapitre de ce mémoire, mais notre propos n'est pas là.

¹³ Canada. Ministère du Patrimoine canadien. 2000. *Du scénario à l'écran : Une nouvelle orientation de politique en matière de longs métrages au Canada*. Ministère des Travaux publics et des Services gouvernementaux Canada. N° de catalogue : CH 44-11/2000.

cent des ressources d'aide à la production directement aux producteurs et aux distributeurs qui auraient le mieux performé l'année précédente au box-office. Dans la longue lutte que se menaient partisans de la théorie des auteurs et partisans d'un cinéma commercial, ces derniers emportent là une manche décisive car désormais, seuls les producteurs doivent lire les scénarios pour décider de leur mise en production, sans avoir à passer par un comité de lecture externe. Et paradoxalement, en privatisant ainsi des subventions publiques, l'État perd tout contrôle sur le contenu culturel des films, puisque seule la loi du marché fait désormais foi¹⁴, comme le précise Allen :

Il faut savoir que depuis 2001, la moitié des fonds de Téléfilm est accordée sous forme d'enveloppes à la performance aux producteurs des films qui ont connu un grand succès au box-office. Une maison de production peut recevoir jusqu'à 3,5 millions et utiliser cet argent pour développer et produire les films de son choix, sans avoir à les faire évaluer par Téléfilm Canada au concours comparatif du programme d'aide sélective. Mais rien n'empêche un producteur qui a dépensé son enveloppe de compléter le financement d'un projet (ou de financer complètement un autre projet) à l'aide sélective. Le résultat: près de 75 % des fonds de Téléfilm sont entre les mains de quelques producteurs (2006).

François Macérola, président de Téléfilm Canada au moment de la mise en place de cette réforme majeure en 2001 déclarait déjà, en 1985, alors qu'il était à la tête d'une autre institution fédérale, l'ONF :

Quand on parle de films d'auteurs, on pense à un film conceptualisé, scénarisé, réalisé et monté par une personne. Pour moi, le cinéma est un effort collectif. En conséquence, le film d'auteur cherche une rentabilité culturelle avant une rentabilité commerciale. Je suis réticent à l'égard du film d'auteur parce que l'État ne devrait pas subventionner des individus mais plutôt des œuvres. Avec le cinéma d'auteur, on s'engage dans un programme de subventions pour des individus. Si, au contraire, on veut un cinéma qui parle au monde ordinaire, il va falloir commencer à apprendre à se conter des histoires. [...] Au cinéma, on a confondu le cinéma d'auteur avec inhibition, nombrilisme, dilettantisme culturel. Cela a donné des films

¹⁴ A partir de fin 2011, le calcul pour l'attribution des enveloppes à la performance ne s'est plus seulement fait sur les résultats du box-office mais a été pondéré comme l'a expliqué Michel Roy, président de Téléfilm Canada: « 60 % demeurera relatif au succès commercial, c'est-à-dire aux recettes de la billetterie nationale auxquelles s'ajouteront les ventes internationales; 30 % du reste sera basé sur les succès culturels tel le nombre de sélections et prix reçus dans le cadre de certains festivals internationaux et événements ainsi que certains prix remportés dans le cadre de quelques événements compétitifs et festivals nationaux; le 10 % restant sera attribuable à un ratio industriel qui calculera la part du financement privé par rapport au financement public dans les productions financées par Téléfilm » (Mondor 2011, p. 163)

qui ne racontent rien aux gens, parce que les auteurs étaient refermés sur eux-mêmes (1985, p. 28)

Macérola était président de la SODEC lorsqu'en novembre 2013, quelques jours avant qu'il ne soit remplacé à la tête de l'organisme public, le groupe de travail sur les enjeux du cinéma lui a rendu son rapport intitulé *De l'œuvre à son public*. A la page 17 dudit rapport, dans un chapitre introductif intitulé « Les principales préoccupations », on peut lire :

La SODEC ne doit pas se limiter à dire oui ou non aux projets qui lui sont proposés ; son rôle consiste surtout à contribuer activement à bonifier les projets qu'elle soutient, à leur donner les moyens nécessaires pour atteindre l'excellence, et ce, à toutes les étapes, depuis l'idéation jusqu'à la diffusion. Nous ne pensons pas ici uniquement aux moyens financiers, mais à un encadrement global qui, au besoin, met à la disposition des demandeurs une expertise, un accès à des experts pouvant contribuer à améliorer leurs projets, à toutes les étapes de leur cheminement, que ce soit pendant l'écriture, la production ou la mise en place d'une stratégie de promotion et de mise en marché.

En somme, il s'agit ironiquement pour l'organisme provincial de faire exactement le contraire de l'organisme fédéral qui a délégué tout le développement et l'accompagnement des films aux producteurs. On peut se poser la question de savoir quelle est la mission des institutions fédérales comme provinciales face au financement du cinéma : favoriser une industrie, chercher à générer des profits ou bien participer à la création d'un contenu culturel original ? Il semble que la question ne soit pas tranchée. Au final, qu'un scénario passe par les mains d'un membre d'une institution, d'un lecteur indépendant, d'un producteur, la seule question qui se pose est comment va-t-il être lu ? Car même si la pratique scénaristique se professionnalise peu à peu, par la création de programmes universitaires spécialisés¹⁵, par l'ouverture de l'Institut National de l'Image et du Son (INIS) en 1996, rien ou si peu n'a été dit sur la manière de lire les scénarios et donc de les juger : « On doit, pour pouvoir soumettre des textes et les évaluer, établir des balises communes, déterminer des critères à suivre » (Raynauld 1999, p. 209). Comme le rappelle le rapport remis à monsieur Macérola en novembre 2013, à la page 45 : « Le milieu est quasi unanime à souligner l'importance du scénario et à le considérer comme la pierre angulaire sur laquelle se construit toute œuvre

¹⁵ Il existe un certificat en scénarisation à l'UQAM, un baccalauréat en écriture de scénario et création littéraire à l'UdeM.

cinématographique ». Il serait donc grand temps de se préoccuper de ses modes de lecture. C'est ce que nous nous proposons de faire dans le prochain chapitre.

CHAPITRE 2 - LECTURE(S) DU SCENARIO

S'intéresser à la lecture de scénarios c'est, dans un premier temps, définir ceux qui lisent les scénarios de films de long métrage au Québec en se demandant si leur pratique de la lecture est identique selon le contexte dans lequel ils sont amenés à intervenir ou bien comprend des variantes et si oui, lesquelles. Nous verrons aussi sous quelle forme, concrètement, se manifeste le retour de leur lecture, sous la forme de rapports écrits ; ces rapports sont-ils écrits sous une forme libre, ou bien obéissent-ils à des règles précises, des grilles de lecture ? Et si oui, les lecteurs respectent-ils ces grilles ? Y adhèrent-ils ? Enfin il s'agira, en partant des commentaires émis par les lecteurs dans les rapports que nous avons consultés, de déterminer quels sont les points récurrents qui sont soulevés et qui pourront être catégorisés.

2.1 Précisions sur le corpus : les rapports de lecture

Nous avons constitué un corpus de rapports de lectures conservés dans les archives de la Cinémathèque québécoise. Ce corpus est composé de cent soixante douze rapports de lecture concernant cinquante et un scénarios de longs métrages de fiction¹⁶. Le plus ancien rapport date de 1972, le plus récent de 2004. Quarante-cinq rapports ont été établis pour le compte de la SDICC, vingt-quatre pour l'IQC, quatre pour la SGCQ, onze pour Téléfilm Canada, huit pour la SOGIC et trois pour l'ONF. Le reste, soit soixante dix-sept rapports n'a pu être relié à aucun organisme d'État. Ces rapports émanent néanmoins de lecteurs pour la plupart anonymes, travaillant à l'année ou comme contractuels pour le compte des sociétés d'État. L'anonymat du lecteur comme du scénariste est d'ailleurs la règle : seuls vingt-six rapports sur cent soixante douze sont signés¹⁷ et seuls les noms de dix auteurs sur cinquante et un scénarios sont mentionnés dans les rapports.

¹⁶ On en trouvera la liste complète en bibliographie.

¹⁷ On trouvera une biographie des lecteurs identifiés en annexe D.

Ces rapports se présentent sous la forme de textes dactylographiés, d'une longueur variant de une à quinze pages pour le plus long, la moyenne se situant autour de cinq pages. Ils comportent généralement un résumé du film en quelques lignes, la plupart du temps la prémisse. On trouve ensuite un synopsis, c'est à dire les grandes lignes de l'histoire du début à la fin, avec le parcours des personnages principaux et parfois des extraits de dialogues que le lecteur juge pertinent de retranscrire. Vient enfin le rapport proprement dit, l'opinion que le lecteur s'est fait du scénario intitulé « opinion », « rapport de lecture », « commentaires », écrit à la première personne du singulier.

L'ensemble de ces rapports, loin d'être exhaustif, représente néanmoins un échantillon significatif d'une période donnée. Notre approche n'est pas pour autant historique. Il ne s'agit pas d'éclairer la production de films ou les choix politiques d'une époque, mais bien d'étudier les modes de lecture tels qu'ils figurent, se donnent à lire dans les rapports que nous avons pu consulter. Il ne s'agit pas non plus d'une étude quantitative, grâce à laquelle nous allons pouvoir calculer des moyennes ou des pourcentages, tracer des courbes et des graphiques. Nous menons une recherche qualitative, et c'est dans l'observation et la catégorisation des nombreux commentaires relatifs à la qualité des scénarios présents dans les rapports de lecture du corpus que nous allons pouvoir déterminer un certain nombre de caractéristiques propres au phénomène de la lecture de scénario. Il s'agit d'une démarche empirico-inductive : notre point de départ n'est pas constitué de théories, mais de questions posées à un phénomène ; « Il s'agit de comprendre (c'est-à-dire de « donner du sens à des événements spécifiques ») et non d'expliquer (c'est-à-dire d'établir des lois universelles de causalité) » (Blanchet 2000, p. 30).

Les rapports ont été lus pour ce qu'ils étaient, à savoir l'opinion d'un lecteur sur une version d'un scénario donné, à un moment donné. Nous n'avons pas cherché à connaître la version dont il était question dans chaque rapport. Nous n'avons pas non plus pris en compte les suites données aux rapports, puisqu'elles sont extérieures aux rapports eux-mêmes : les décisions de financement ne se font pas uniquement sur la base des rapports de lecture comme nous le verrons dans le chapitre quatre ; des rapports positifs n'impliquent pas nécessairement un financement et des rapports négatifs ne l'excluent pas.

2.2 Modalités de lecture

2.2.1 Qui lit des scénarios ?

Cela peut sembler être un lieu commun, mais le premier lecteur d'un scénario est son auteur lui-même. Il lit et relit ses versions jusqu'à ce qu'il en soit suffisamment satisfait, ou insatisfait, pour décider de le faire lire par un tiers. Ce tiers peut être un proche, un(e) ami(e) professionnel(le) ou non, un membre de sa famille. C'est par exemple le cas du cinéaste français Claude Sautet, dont la première lectrice est sa femme, comme le relate Jacques Fieschi, son coscénariste : « Sa lecture était pour lui capitale: elle était le regard du féminin, qui devait authentifier situations et répliques, et nous préserver des abstractions, des dérives masculines » (2001, p. 44). Mais le plus souvent, le premier lecteur va être un producteur, car c'est lui qui va décider de s'engager, ou non, dans la recherche de financement pour faire le film que le scénario porte en genèse : « C'est sur la lecture d'un scénario que se prononcent les producteurs, les comédiens et les décideurs » (Lavandier 2011, p. 2). En pratique, la plupart des producteurs ne lisent pas tous les scénarios qui leurs sont envoyés, ils y passeraient leurs journées au complet. Certains font alors appel à des lecteurs qui vont établir une fiche de lecture ; « La finalité d'une fiche de lecture, c'est de préparer un argumentaire pour des décideurs qui n'ont pas toujours le temps de se pencher sur les subtilités de la dramaturgie » (Lepastier 2013, p. 56). Le scénario est aussi lu, nous l'avons dit, par des comédiens, qui selon leur notoriété peuvent contribuer à la faisabilité du film. Si l'auteur n'est pas le réalisateur pressenti, le scénario sera lu par un réalisateur potentiel. On voit donc que « le scénario sera déchiffré par plusieurs entités professionnelles dont les besoins sont profondément différents » (Parent-Altier 1997, p. 14).

Arrêtons-nous sur une catégorie particulière de lecteurs que l'on pourrait qualifier de lecteurs professionnels, dans le sens où ils sont rémunérés pour lire un scénario afin de produire ce que l'on appelle un rapport de lecture. Nous les distinguerons des lecteurs embauchés par les producteurs pour passer au travers des projets qu'ils reçoivent et dont la fiche de lecture ne constitue qu'une invite pour le producteur à lire les meilleurs scénarios reçus. Certains producteurs vont même décider d'envoyer un scénario aux commissions de financement sur la base de ces fiches de lecture, ce qui ne manque pas de laisser dubitatifs

ceux qui les écrivent, « qui voient avec perplexité certains commanditaires s'engager sur des projets inaboutis, voire de prévisibles accidents industriels » (Lepastier 2013, p. 56).

Nous nous intéresserons ici aux lecteurs qui produisent un rapport de lecture, véritable jugement articulé sur un scénario et pas simplement résumé, où intérêt dramatique et commercial affleurent. Ces lecteurs peuvent intervenir dans au moins trois contextes différents, comme nous avons pu le constater lors de la constitution de notre corpus.

1) *Le « script-doctor »*

Les premiers vont être embauchés par l'auteur lui-même ou par un producteur, lorsqu'ils sentent le besoin d'apporter un regard extérieur sur un scénario pour le faire avancer. C'est ce que l'on appelle dans un anglicisme le travail du « script doctor » : « toutes les personnes qui doivent non seulement évaluer la qualité narrative des scénarios mais aussi aider leurs auteurs à les améliorer » (Lavandier 2011, p.4). Parmi les rapports de lecture que nous avons consulté, ceux relatifs au scénario portant comme titres de travail successifs *Séraphin Poudrier* et *Les pays d'en haut*¹⁸ se placent dans cette catégorie. Ils s'adressent tout autant aux producteurs qu'aux auteurs du scénario. Un premier rapport est établi en 2000 par Jean-Joseph Tremblay, scénariste et acteur, un second en 2001 par Monique Proulx, écrivaine et scénariste. L'objectif de ces rapports est de contribuer à l'amélioration du scénario. Cela passe par l'analyse des forces et des faiblesses du récit, le potentiel d'adaptation ou encore la trajectoire des personnages, mais nous verrons plus en détail le contenu des rapports dans la seconde moitié de ce chapitre. Ces améliorations qui concernent directement le contenu scénaristique sont proposées en vue de présenter le scénario aux institutions de financement. Ce qui nous amène à la seconde catégorie de lecteurs professionnels.

2) *Le lecteur externe*

Cette seconde catégorie de lecteurs pourrait se confondre avec la première, si ce n'est que leur employeur n'est plus un auteur ou un producteur, mais une institution de financement elle-même, qui va les appeler « lecteur externe », ou encore « lecteur indépendant ». Répondant à une forte sollicitation en nombres de projets soumis et allant chercher une

¹⁸ *Séraphin Poudrier*, rapports externes. Réf. 2011.0701.19.AR / U05.05C. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

expertise là où elle se trouve, les institutions de financement du cinéma au Québec ont, dès leur création, fait appel à ces lecteurs externes. On peut citer le producteur Claude Lamy, producteur entre autres de Carle, Fournier, Arcand, Jutra, Mankiewicz — excusez du peu —, qui dès 1978 agit comme lecteur auprès de la SDICC¹⁹. On retrouve son nom dans des rapports de lecture établis cette fois-ci pour le compte de l'IQC en 1983 et 1984²⁰. Ces lecteurs externes sont tous, à des degrés divers, des professionnels du cinéma : nous venons de citer un producteur, on peut aussi parler de scénariste et réalisat(eur)trice (Catherine Martin et Alain Chartrand), d'ingénieur du son devenu réalisateur (Marcel Carrière), de journaliste puis productrice (Michèle Pérusse) ou encore d'un producteur, réalisateur et auteur (Marcel Jean).

Ces deux premières catégories de lecteurs ne sont pas étanches. Nous venons de voir qu'un même lecteur peut être sollicité pour son expertise par deux institutions différentes, l'une provinciale, l'autre fédérale, il en est de même avec les producteurs et les auteurs qui peuvent faire lire leurs projets par ceux qui à un moment ou à un autre siégeront dans les comités de lecture des institutions. C'est pourquoi ces dernières insistent sur l'anonymat des auteurs, ceci afin de limiter, au maximum, toute forme de collusion possible ou de jugement partisan porté sur un scénario dont le lecteur aimerait, ou n'aimerait pas l'auteur. Si quelques noms de lecteurs apparaissent dans les rapports que nous avons consultés, ils sont pour la plus grande partie d'entre eux anonymes. En effet, les rapports seront envoyés par les institutions de financement aux auteurs et aux producteurs des projets afin qu'ils prennent en compte (ou pas) les avis et recommandations qui y figurent. C'est afin d'éviter d'exposer les lecteurs aux vindictes de leurs pairs que ce principe d'anonymat semble avoir été adopté.

3) *Le lecteur « institutionnel »*

La troisième catégorie de lecteurs professionnels que nous avons pu identifier est constituée des lecteurs que l'on pourrait qualifier de « permanents » des institutions de financement, c'est à dire qui sont employés à l'année, et dont le métier consiste à lire et à

¹⁹ *Contrecœur*, rapport de lecture. Réf. 2002.0496.19.AR / U04.02E. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

²⁰ *La couleur encerclée* et *La femme de l'hôtel*, rapports de lecture. Réf. 1999.0309.07.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

choisir les scénarios qui seront financés. Leur rôle s'assimile fortement à celui d'un producteur, à la différence près qu'il s'arrête à partir du moment où le film entre en production. Auparavant, ils participent à la sélection des projets qui vont bénéficier d'une aide financière à la scénarisation (nous consacrons un paragraphe à la fin du présent chapitre aux différentes aides financières relatives au scénario) et/ou d'une aide à la production. Claude Daigneault, journaliste de formation, a été l'administrateur de l'aide à la scénarisation de l'IQC de 1979 à 1984. A ce titre, il apparaît dans de nombreux documents. Sur la base de rapports émis par des lecteurs externes, il propose, dans une synthèse, d'engager ou non l'Institut dans le financement d'un projet. Son opinion n'est pas, à ce moment là et dans le processus décisionnel de l'IQC définitive puisque, in fine, la décision revient au conseil d'administration, comme on peut le lire dans un document intitulé *Modifications aux programmes d'aide de l'Institut Québécois du Cinéma 1982-1983*²¹ que nous avons pu consulter. Il n'en demeure pas moins qu'il apparaît peu probable que le conseil renverse une décision basée sur l'avis de trois ou cinq lecteurs externes, et d'un responsable de l'aide à la scénarisation. Tout comme Claude Lamy, qui a œuvré à titre de lecteur externe pour l'IQC et la SDICC, Claude Daigneault va travailler pour l'institution de financement fédérale Téléfilm Canada. Il y sera analyste de scénarios de 1993 à 1998. Sur la base de rapports établis par deux ou trois lecteurs externes, agissant au titre d'analyste au contenu, il rédige un rapport intitulé « Rapport de recommandation »²². Comme son nom l'indique, ce rapport recommande, ou non, un investissement financier de Téléfilm Canada dans le projet.

Les différents types de lecteurs de scénario que nous venons de passer en revue peuvent, selon nous, se regrouper en deux catégories. Les lecteurs que nous appellerons « conseils » et les lecteurs « décisionnels ». Dans la première catégorie, on peut y ranger, sans distinguer le professionnel de celui qui fait cela gratuitement, le conjoint, l'ami, le « script doctor », bref, tous ceux qui vont donner des conseils en vue d'améliorer le scénario. Dans la deuxième catégorie, on retrouve le producteur, le comédien (il va décider de s'engager dans le projet à la lecture du scénario et cela peut avoir de grandes incidences sur la faisabilité du film

²¹ *Les années de rêve et de révolte*, rapports de lecture. Réf. 1988.0075.13.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

²² *15 février 1839*, rapport d'évaluation. Réf. 2011.0624.24.AR / U04.06B. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

si le comédien est « bankable »), le réalisateur (pour les mêmes raisons que le comédien), le lecteur interne d'une institution de financement et, dans une moindre mesure, le lecteur externe.

Il semble qu'au fil du temps, cette catégorie de lecteurs « décisionnels » ait subi une sévère inflation, comme le mentionne avec un sens certain de l'exagération le producteur et réalisateur Denys Desjardins :

Quand André Melançon fait *La Guerre des tuques* en 1984, cinq personnes lisent le scénario : les auteurs, le producteur, une personne à l'Institut [Québécois du Cinéma] et une autre à la SDICC. Et le film s'est fait. Aujourd'hui, 50 personnes passeraient sur le scénario avec leurs commentaires. Comment peut-on penser qu'avec 50 intervenants, l'idée de départ ne deviendra pas une succession de compromis ? (Perron 2011, p. 34).

C'est que, afin de minimiser les risques financiers et politiques, les institutions sont devenues illisibles dans leurs manières d'attribuer de l'aide financière et, bien souvent, ce ne sera pas sur les qualités intrinsèques du scénario qu'une décision va être prise, mais sur des considérations plus larges :

Le lecteur-évaluateur de projets procédera plutôt à une lecture de type comparatiste : quels sont les scénarios qui dans ce lot ressortent comme étant les plus intéressants, plus forts, plus prometteurs ou peut-être plus faciles à soutenir car présentant « moins de risques » d'échec ou de perte d'investissement ou de perte d'estime et de crédibilité de la commission (Raynauld 2012, p. 191).

2.2.2 Comment sont lus les scénarios

Nous avons vu, dans le chapitre précédent, que le scénario, selon Huet : « est un document de travail qui sera lu et même décortiqué par chaque membre de l'équipe. Il doit donc être clair et les indications identifiables immédiatement par chacun » (2005, p. 12). La multiplicité des lecteurs impliquerait donc une multiplicité de lectures, comme le fait remarquer le scénariste Jean-Claude Carrière :

Quand vous faites lire un scénario à un directeur de production, il ne vous dira jamais ce qu'il pense de l'histoire, ni des personnages. En

revanche, il sera uniquement attentif au nombre de jours, de figurants, de décors. Ces détails doivent donc être inscrits dans le scénario mais pas d'une façon encombrante car la lecture de l'un ne doit pas gêner la lecture de l'autre. C'est difficile car le comédien va y chercher son personnage, ce qu'il va pouvoir en sortir et c'est tout à fait normal, alors que le producteur ou le distributeur vont y chercher toutes les raisons de séduction qui pourront laisser espérer un succès commercial. Pour le metteur en scène, *tout* doit y être (1985, p. 68).

Si nous nous arrêtons à la manière dont sont lus et devraient être lus les scénarios, c'est parce que la plupart du temps, ils seraient lus, comme le souligne le scénariste français Jean-Claude Carrière, par « des lecteurs raréfiés et partiellement attentifs » (1990, p. 14), ce qui laisse sous-entendre qu'ils seraient mal lus, par manque de savoir faire : « Nous avons pu constater, au fil des années, à titre de lectrice de scénarios, de scénariste, de réalisatrice et de professeur, que peu de gens savent lire le scénario » (Raynauld 2012, p. 6). La particularité du « bon » lecteur de scénario va être sa capacité à anticiper tous les usages ultérieurs qui seront faits du scénario par les différents professionnels qui contribueront à la fabrication du film, afin d'y déceler d'éventuels erreurs, manques... Pour ce faire, le lecteur va devoir se mettre dans une posture très particulière, qui consiste à faire preuve de ce que l'on pourrait appeler un don de « double vue » : « Il ne faut pas *lire* un scénario, mais, en le lisant, le voir déjà sous une autre forme » (Carrière 1990, p. 36). Cette forme, c'est celle du film que le scénario contient en gestation :

Chaque élément du scénario, chaque phrase doivent être perçus, reçus et lus en pensant à la façon dont ces mots se matérialiseront dans le film en lumière, corps d'acteurs, espace, cadre, ambiance, bande sonore, montage, action, émotion, récit (la liste de ces matérialisations est forcément incomplète) (Raynauld 2012, p. 8).

Tous les protagonistes qui participent à la fabrication d'un film vont en effet se baser sur le scénario pour le réaliser. Il est donc indispensable que le scénario contienne et donne à voir le film pour tous ceux qui sont amenés à le lire : « Le scénario est lu dans la perspective imaginaire du film, il s'abîme dans et par le film » (Vanoye 2008, p.11). Le lecteur doit donc se placer dans cette perspective de lecture, c'est pour lui la seule manière de partager ses impressions de lecture avec l'auteur, le producteur ou les comités de financement institutionnels : parler du scénario en tant que film futur, se positionner dans une posture de

spectature (que nous développerons plus longuement à la fin du chapitre), comme va par exemple le faire la comédienne Nathalie Baye, citée par Florence Mauro :

Avant de lire un scénario, je m'imagine que je vais au cinéma, que je vais payer une place cher, que je vais essayer de me garer sous la pluie, que j'aurais un P.V. en sortant... Le film me fera-t-il rêver ? Me racontera-t-il une histoire ? Y aura-t-il un véritable ton, un véritable univers, de bons dialogues ? La plupart du temps, les scénarios ne contiennent pas grand chose et vous tombent un peu des mains (1985, p. 32)

Elle poursuit en disant disposer d'un autre outil de jugement à la lecture d'un scénario, qui est le fait de le lire d'une seule traite, sans le poser en cours de lecture à plusieurs reprises : « Lorsque le scénario est lu d'une traite, c'est la preuve qu'il y a une construction et que quelque chose se passe » (Ibid). C'est d'ailleurs ce que préconisent Raynauld et Carrière, qui tous deux recommandent à tout lecteur d'adopter, lors de la lecture, le rythme que le film en devenir aura. Raynauld parle de « lecture continue, sans interruptions, correspondant à la durée et au rythme du film » (2012, p. 195) ; pour Carrière, « le temps de lecture d'un scénario doit correspondre à peu près au temps de projection du film. Les longueurs doivent être égales » (1990, p. 79).

Même si cela peut sembler évident, lire le scénario en imaginant le film futur demande des dispositions particulières qui, à notre connaissance, ne sont enseignées dans aucune école ni dans aucun manuel. « La difficulté est de savoir lire un scénario pour se rendre compte de ce qu'il donnera après réalisation » (Augros 2006, p. 221).

2.2.3 Caractéristiques de la lecture de scénario

Il n'y a pas de formule magique qui permet la transsubstantiation de la forme écrite vers la forme filmique sans ajouts ni pertes. La lecture de scénario sera donc la mise en œuvre d'une expérience personnelle de lecteur et de spectateur. Si aucune règle écrite ne détermine comment un scénario doit être lu, nous avons pu constater, à la lecture des rapports du corpus, un certain nombre de traits communs sur la manière dont les scénarios étaient effectivement lus. Nous en présentons ici les quatre principaux.

Une double lecture

La plupart des lecteurs vont lire un scénario au moins deux fois, comme nous l'expose Isabelle Raynauld, rappelant encore une fois l'importance d'avoir une approche anticipant le film futur : « La première lecture que nous nommons intuitive devrait être celle qui vous ressemble le plus comme lecteur, mais surtout comme spectateur futur — et payant — du film. Irez-vous voir ce film ? » (2012, p. 197). Yves Lavandier, abonde dans le même sens : « Il vaut mieux lire deux fois : une première fois en restant dans le ressenti et en notant toutes les manifestations (drôle, pas clair, super, pourquoi ?, bof, émouvant, etc.), une deuxième fois en analysant » (2011, p. 42). Tous deux préconisent donc une première lecture intuitive, dans le ressenti, en position de spectateur et une seconde lecture analytique, débarrassée des premières impressions de lecture : « La deuxième lecture permet d'identifier, de systématiser et d'éventuellement mettre en mots la source de nos impressions de première lecture. [...] La deuxième lecture permet de trouver — en amont et en aval du moment où on s'est par exemple ennuyé ou senti perdu — la source du problème » (Raynauld 2012, p. 198). Ces deux niveaux de lecture se retrouvent dans les rapports que nous avons consultés et semblent donc courants comme pratique de lecture scénaristique. Ils correspondent d'ailleurs parfois très exactement à ceux préconisés par Lavandier et Raynauld, comme dans cet exemple extrait du rapport de lecture de *Séraphin Poudrier*²³ :

Après première lecture du scénario, il faut avouer que je suis resté perplexe. Le potentiel du projet était-il réel ? Mais après avoir fait une deuxième lecture, avoir effectué la nomenclature des scènes, les avoir résumées et quantifiées, une vision plus précise du récit me permet maintenant de porter un jugement plus positif.

Cette autre lectrice a visiblement l'habitude d'effectuer une lecture analytique dès sa première lecture, quoique...

La qualité d'écriture et la fascination du personnage d'Émile Nelligan m'ont complètement transportée dans l'univers du poète, au point d'en oublier le sens analytique qui devait aussi faire partie d'une première lecture. Ce rapport ne sera donc pas très long [il fait sept pages !], car même après avoir relu le scénario quelques fois, celui-ci continue de me séduire et de me satisfaire²⁴.

²³ Opus cité.

²⁴ *Nelligan*, rapport de lecture. Réf. 2012.0027.19.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

Cette lectrice a donc bien eu une première lecture intuitive et des lectures ultérieures plus analytiques, comme elle se reproche de ne pas l'avoir fait dans un premier temps. Dans ce dernier exemple, il y a bien des impressions de lecture, mais ce ne sont peut-être pas celles qui sont recherchées par le scénariste et toutes les tentatives d'analyse du récit semblent se heurter aux limites de la raison du lecteur : « La première impression que j'ai eue à la lecture de ce scénario en fut une de confusion. Je l'ai relu, l'impression est restée la même²⁵ ».

Des versions différentes

Il est à noter qu'un lecteur ne lira pas de la même manière un scénario lorsqu'il s'agit d'une version ultérieure d'un scénario qu'il a déjà lu. On peut mentionner quelques exemples, croisés dans les rapports de lecture du corpus. Le premier est tiré de l'un des onze rapports de lecture (disponibles à la Cinémathèque québécoise, il y en a très certainement eu plus !) de la SDICC sur le projet de film consacré à l'affaire Coffin²⁶. En voici l'incipit :

Depuis que je commente des textes pour la SDICC, c'est sans contredit un des meilleurs que j'aie lus. Je dois néanmoins faire remarquer aux auteurs que j'ai déjà lu, pour la Société de Développement, une version de Coffin il y a à peine un an. J'en pense sensiblement la même chose, mais en mieux (ma lecture précédente était très favorable). Je trouve la version actuelle sensiblement améliorée et la plupart des réserves que j'avais à l'époque ne tiennent plus.

Il y a fort à parier que ce lecteur a ressorti les notes et le rapport qu'il a établis pour la version précédente, pour les comparer avec le nouveau texte qui lui a été proposé. Et son avis sur le scénario est resté manifestement le même, tout comme pour ce lecteur : « J'avais lu une précédente version de ce scénario il y a quelques mois. Le texte s'est sensiblement amélioré quant à la forme [...] Quant au fond, ma critique reste à peu de choses près la même²⁷ ». En revanche, il peut arriver que de grandes améliorations aient été apportées au scénario d'une version à l'autre : « Cette deuxième version m'apparaît beaucoup plus intéressante que la

²⁵ *Le sourd dans la ville*. Rapport de lecture. Réf. 2000.0353.45.AR. . Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

²⁶ *L'affaire Coffin*, rapport de lecture. Réf. 2001.0445.68.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

²⁷ *Le lys cassé*. Rapport de lecture. Réf. 2001.0445.34.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

première version²⁸ ». Mais parfois, rien n'y fait et les réécritures successives ne permettent pas, aux yeux du lecteur, d'améliorer le scénario, même pour certains films marquants pour toute une génération qui auront eu une genèse difficile :

Ce projet souffre de plusieurs des défauts typiques du niveau du premier long métrage chez un cinéaste. Et le fait qu'on veuille le réaliser à près de deux millions de dollars ne règle en rien des problèmes de scénario qui demeurent considérables même à la quatrième écriture, surtout si l'auteur considère qu'il s'agit là d'une « version finale » ! Car si telle est sa décision, on ne peut que le déplorer et s'attendre à des malaises croissants...²⁹

Ce rapport, au ton condescendant, ainsi que les autres exemples cités précédemment, soulignent le fait que l'état d'avancement du projet, la version soumise au lecteur est, lorsqu'il le sait, un facteur déterminant dans son approche du texte.

*Auscultez, diagnostiquez, prescrivez*³⁰

Le lecteur professionnel amené à établir un rapport de lecture va, nous l'avons vu, aborder le texte scénaristique d'une manière particulière. Son premier objectif est de comprendre le texte qui lui est proposé et d'en apprécier les qualités, d'y déceler les faiblesses dans la perspective du film futur. Il va donc, au cours de plusieurs lectures, analyser le scénario. Il va, pour prendre une métaphore médicale, « auscultez » le corps du texte. Les éléments d'analyse seront différents selon chaque lecteur, mais les plus importants sont généralement toujours pris en compte, comme le remarque Aubenas : « On fait indéniablement une analyse du fonctionnement du texte: situation de départ, présentation et présence des personnages, déroulement de la dramaturgie, crédibilité des dialogues, construction générale, etc. » (1986, p. 71). Il s'agit de constater comment le texte est structuré, qui sont les personnages et que font-ils, quelle est la courbe dramatique. (Encore une fois, nous ne développerons pas ici les types de commentaires dans le détail puisqu'ils seront développés dans le chapitre trois.) Ce constat posé, le lecteur va se demander ce qui

²⁸ *Chronique des années 60*. Commentaires du jury. Réf. 1988.0075.14.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

²⁹ *Un zoo la nuit*. Rapport de lecture n° 2 SGCQ. Réf. 2010.0649.14.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

³⁰ Pour plus de détails sur ces trois étapes de l'analyse de scénarios on pourra se référer à l'ouvrage de Lavandier (2011) *Évaluer un scénario*.

fonctionne et ce qui ne fonctionne pas. Ce second temps, c'est celui du diagnostic. Le lecteur va, selon des critères qui lui sont propres, mettre le doigt sur ce qui, pour lui, pose problème. Ce qui l'amène parfois à émettre une prescription, sa solution pour résoudre les problèmes. Là non plus, nous n'entrerons pas ici dans les détails puisque ce point sera développé dans les chapitres trois et quatre.

Nous pouvons constater que ces trois étapes correspondent à la manière dont sont présentés la plupart des rapports de lecture, soit en suivant précisément cet ordre, soit en les entremêlant : le résumé, ainsi que les différents éléments qu'il va citer dans son rapport reflètera la compréhension que le lecteur a eu de l'histoire. Il va s'appuyer sur ces exemples pour déterminer ce qui ne fonctionne pas : ce sera son diagnostic. Enfin, il proposera éventuellement à l'auteur un certain nombre de pistes, de solutions en vue d'améliorer, selon lui, le texte : ce sera sa prescription.

Une lecture subjective

Barthes, Genette ou encore Ricoeur pour ne citer qu'eux, nous ont montré qu'il y avait autant de lectures d'un texte qu'il y avait de lecteurs. Pour Aubenas, cette part de subjectivité serait plus importante lorsque le lecteur se trouverait confronté à un cinéma d'auteur, car le scénario ne respecterait pas les règles du cinéma dit « commercial » soit, pour simplifier, le schéma narratif en trois actes de Field tel qu'il l'a développé dans son bestseller *Screenplay* en 1979, inspiré du schéma en trois actes d'Aristote. Ce schéma permettrait au lecteur de facilement identifier le potentiel commercial d'un film en vérifiant son respect ou son non respect. Tandis qu'avec une forme plus libre, le scénario de film d'auteur pose, selon Aubenas, des problèmes d'une autre nature :

Les désarrois du lecteur professionnel, institutionnel ou occasionnel de scénarios s'accroissent. Là, le texte arrive chaque fois avec une singularité dont il faut subodorer l'impact, pressentir le talent, évaluer les chances. Face à lui, la question à se poser est celle non plus d'une technicité aboutie mais de "me dit-il quelque chose et le dit-il bien?". La subjectivité, l'adhésion deviennent des bases de lecture. On y croit ou pas, on marche ou non. (1986, p. 72)

Nous pensons, après avoir lu plusieurs dizaines de rapports de lecture, qu'en fait il n'en est rien. La lecture est toujours subjective, qu'il s'agisse d'un projet auteuriste ou à

vocation commerciale. Jacqueline Aubenas n'est peut-être pas familière des thèses développées par les théoriciens de la réception de l'école de Constance, mais si l'on se réfère aux écrits de deux des principaux penseurs de ce mouvement, soient Iser et Jauss, on ne peut réduire la subjectivité de la lecture aux seuls textes de cinéma d'auteur, mais l'élargir à toute production écrite de fiction :

Lorsque le lecteur parcourt les horizons que lui ouvre le texte, il ne lui reste que sa propre expérience personnelle pour se forger une opinion sur ce qui lui est communiqué. La projection du monde fictionnel sur l'expérience personnelle peut produire une gamme de réactions très diverses où se donne à lire une tension, née de la confrontation entre l'expérience propre du lecteur et une expérience virtuelle (Iser [1969] 2012, p. 18)

L'expérience du lecteur, le contexte dans lequel il va lire le texte, que ce soit son contexte personnel tout autant que le contexte environnant, vont avoir une influence sur sa réception. Lire plusieurs fois le même texte en est d'ailleurs un bon signe : après avoir pris connaissance une première fois du texte, le lecteur va l'appréhender différemment lors d'une seconde lecture :

L'œuvre littéraire [on pourrait dire le texte scénaristique] n'est pas un objet existant en soi et qui présenterait en tout temps à tout observateur la même apparence ; un monument qui révélerait à l'observateur passif son essence intemporelle. Elle est bien plutôt faite, comme une partition, pour éveiller à chaque lecture une résonance nouvelle qui arrache le texte à la matérialité des mots et actualise son existence (Jauss [1978] 1990, p. 51)

Nous reviendrons sur cette actualisation du texte par l'expérience du lecteur dans la partie suivante, lorsque nous aborderons plus en détail son rôle dans le processus de la lecture.

2.2.4 Les limites de la lecture

Nous allons maintenant aborder les différentes limites qui nous sont apparues à la lecture des rapports. Nous les avons classées en quatre catégories.

Les limites du texte

A plusieurs reprises, dans les rapports, les lecteurs pointent leur lassitude ou leur incapacité à faire évoluer un scénario en évoquant bien souvent une « faiblesse » générale et

insurmontable des éléments scénaristiques présents dans le texte. C'est le cas par exemple de ce lecteur. A noter qu'il a lu le scénario plusieurs fois et qu'il en a lu plusieurs versions :

C'est la troisième fois que je relis ce scénario et, à part quelques modifications de détail, un nouveau titre et une chanson thème, plus ça change, plus c'est pareil. Je vais donc fatalement me répéter [...] C'est un scénario faible qui, d'une version à l'autre, ne semble pas vouloir s'améliorer³¹.

C'est dans le même registre de l'amélioration impossible qu'abonde cet autre lecteur : « Je crains que mon analyse du présent texte équivale [sic] à un coup d'épée dans l'eau, car je ne vois d'aucune manière comment il pourrait faire l'objet d'une transposition cinématographique sans être transformé de fond en comble ». Mais si l'on considère que, de fait, le passage du médium écrit au médium filmique peut faire subir toutes sortes de transformations au contenu de la matière textuelle de départ (costumes, décors, dialogues...), où se situe cette impossibilité ? Le lecteur ne le précise pas. C'est cette limite de la lecture que pointe Jacqueline Aubenas : « Les mots ne sont porteurs que d'une indication qui peut être complètement changée par la réalisation, magnifiée ou amoindrie. Donc, les risques de lecture sont accrus » (1986, p. 70).

Les limites du lecteur

Elles sont de deux natures différentes. Tout d'abord, il y a celles que l'auteur du texte prête à celui ou celle qui va être amené à le lire, comme le détaille de manière un peu caricaturale mais non dénuée de fondement Gilles Groulx, au moment où le financement institutionnel s'organise au Québec et où toute demande de financement passe par les comités de lecture :

Les lecteurs-scénaristes exigent que le film soit écrit comme un roman — que les valeurs de représentation (le sens des valeurs) soient celles de la tradition bourgeoise — et enfin, que tout caractère d'improvisation soit aboli dès le scénario [...] Je pense bien entendu au « scénario » comme pièce à séduction qu'on exige généralement dans les comités de « lecteurs » de production de films (1975).

³¹ *Ceci est mon corps* (ex *Le lys cassé*), rapport de lecture. Réf. 2001.0445.28.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

Le diktat du lecteur-évaluateur est une conception bien ancrée chez de nombreux cinéastes. Sorte d'épouvantail, invisible, protégé par l'anonymat que lui offre l'institution, soupçonné d'être à la fois juge et partie, le lecteur est toujours l'autre et l'ailleurs qui va participer à la castration créative :

Au Québec par exemple, les lecteurs de scénario, nombreux et anonymes, sont rarement les producteurs futurs du projet; il est donc difficile, avant même de cibler un public spectateur, de cibler un lecteur virtuel du projet. Les scénarios passent de comité en comité pour finir par ne plus intéresser personne (Raynauld 1991, p. 27)

Investi d'un pouvoir de vie et de mort sur les projets, les conséquences de ses décisions prises uniquement sur la base d'un texte lu dans des conditions inconnues sont forcément désastreuses : « Des mois de travail peuvent être ainsi anéantis par une heure de lecture rapide. Le film va au panier. C'est fini » (Carrière 1990, p. 50). Même quand il fait preuve de bonne volonté et veut se montrer conciliant avec son ennemi l'auteur, le lecteur n'est pas à la hauteur : « Vous pouvez écrire une très bonne scène, le lecteur peut l'aimer, mais si l'acteur ne peut pas la jouer? » (Salé 1981, p. 61). Étant donné qu'il y a autant d'avis que de lecteurs, leur seul rôle consisterait à vouloir s'immiscer dans le processus créatif de la manière la plus sournoise qui soit, en profitant de leur posture d'autorité conférée par leur statut, alors que dans le fond, ce n'est pas ce que demandent les auteurs, comme Monique Proulx l'avoue sans ambages, elle qui se situe des deux côtés de la barrière, comme lectrice et scénariste : « Un bon lecteur comprend ce qu'on a voulu faire et va dans ce sens plutôt que de proposer ce qu'il aurait aimé écrire » (Coulombe 2005, p.24).

Le second type de limite que l'on rencontre chez le lecteur vient du lecteur lui-même. Parfois, il se trouve face à l'impossibilité de juger un texte et son auteur. Nous citerons comme exemple deux rapports édifiants à ce propos :

A plusieurs reprises, je me suis mis à la tâche et j'ai essayé de comprendre ce scénario, de lire ce scénario, de résumer ce scénario. J'avoue que je ne comprends pas et je recommence à essayer de comprendre, de lire, de résumer. J'en suis incapable. C'est irritant. J'ai fini par finir de le lire, c'est tout ce que j'ai réussi. Je ne peux pas comprendre ce scénario. Je ne peux pas résumer ce scénario. J'avoue mon impuissance et j'ai bien hâte de

rencontrer mes collègues-jury pour voir ce qu'ils ont compris. Peut-être vont-ils comprendre et me faire comprendre³².

Dans un autre registre, le rapport suivant pointe plus directement par où le bât blesse pour le lecteur dans son incapacité à formuler un jugement critique : son empathie pour l'auteur.

[Incipit] Je ne peux m'empêcher de penser au nombre d'heures et des jours et des semaines et des mois qu'a pu prendre l'écriture de ce scénario. Je ne peux pas non plus m'empêcher d'imaginer comment l'obsession de ces personnages doit hanter l'esprit et la vie quotidienne de l'auteur. Moi-même m'ayant vu refuser des projets tellement de fois, je me sens maintenant paralysé, incapable de juger [...] [Excipit] Voilà. Je ne crois pas que mon opinion puisse changer qui que ce soit³³.

Les limites institutionnelles

Elles vont de pair avec les limites des lecteurs travaillant pour les institutions que nous venons de décrire. Là, c'est l'institution qui est directement mise en cause dans son inutilité, via son incapacité à être à même de juger ce qu'est un bon scénario. Roger Frappier en donne un bon exemple lorsqu'il évoque le parcours de l'une de ses productions, *Le Déclin de l'empire américain* : « Denys Arcand n'a rencontré aucun comité dans les institutions ou à la télévision pour discuter de son scénario ou expliquer le sens de sa démarche cinématographique, malgré des rapports de lecture très négatifs sur son scénario » (2000, p. 20). La lourdeur des structures, les multiples demandes de réécriture formulées par les institutions sont vues là encore comme un leitmotiv récurrent d'empêchement créatif. Mais parfois, lire les scénarios peut avoir du bon, surtout lorsqu'il s'agit de projets devant se tourner entièrement à l'étranger, pour un public étranger et qu'il s'agit d'y investir les dollars canadiens du contribuable :

Ça se passe à Paris et aux sports d'hiver (c'est à dire, selon toute vraisemblance, dans les Alpes). Je ne vois aucune place, dans ce décor, pour une contribution canadienne, québécoise, nord-américaine. A moins, bien

³² *La couleur encerclée*, rapport de lecture du juré 1 (Lamy), IQC. Réf. 1999.0309.07.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

³³ *Le sourd dans la ville*, rapport de lecture. Réf. 2000.0353.45.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

sûr, qu'il ne s'agisse que d'un apport financier. Cela échappe à la compétence du lecteur, mais il ne s'en pose pas moins la question³⁴.

Quand les limites du lecteur rencontrent celles de l'institution...

Les limites du rapport

A vouloir bien faire, à multiplier les conseils et les recommandations, les rapports de lecture produisent parfois exactement l'effet inverse. Noyé sous toutes sortes d'opinions, l'auteur choisi de n'en suivre aucune, ou bien de les suivre toutes, ce qui a de toute façon les mêmes conséquences, comme l'explique le scénariste québécois Marcel Beaulieu, cité ici par Coulombe, lorsqu'il présente une première version dialoguée à des producteurs qui trouvent que quelque chose ne fonctionne pas, sans savoir quoi :

Je sors néanmoins de cette réunion avec six pages de commentaires qui vont dans toutes les directions. Découragé, je fais le pari, bon élève, de perdre une semaine de ma vie et de simplement intégrer toutes ces recommandations au scénario. A la rencontre suivante les producteurs m'ont reçu avec des insultes, rien de moins (2004, p.20).

Pour quelle raison n'ont-ils pas été satisfaits du travail de réécriture ? Alors que l'auteur a respecté à la lettre les recommandations de cette table de lecture ? « Simplement, de version en version, leur opinion avait changé, un peu comme celle de tout le monde. Tout est si subjectif » (Ibid.) Des conseils pléthoriques s'annulent les uns les autres quand ils ne servent tout bonnement à rien. A l'inverse, peu de conseils, c'est certain, ne servent eux aussi à rien, comme dans ce rapport répondant scrupuleusement aux questions posées par l'institution qui l'a commandé³⁵, et que voici au complet :

- c) oui
- d) non
- e) il est probable que oui
- f) conforme à l'histoire qui manque d'épaisseur et de profondeur, quant à moi.
- g) je ne crois pas

³⁴ *L'amant de poche*, rapport de lecture. Réf. 2001.0445.65.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

³⁵ On retrouvera le questionnaire complet en annexe B, SDICC 1974.

h) un public qui aime les histoires banales d'amour et de fesses³⁶.

Le bon rapport, comme le disait précédemment Monique Proulx, est celui qui se préoccupe avant tout de ce que veut dire l'auteur, et l'aide à l'exprimer par des questions pertinentes posées au texte.

Intéressons-nous maintenant au cadre particulier dans lequel les scénarios sont lus pour être financés au Québec, le cadre institutionnel provincial et fédéral.

2.3 Lecture institutionnelle

Pour comprendre comment les institutions publiques de financement du cinéma québécois considèrent la place du scénario dans leur processus d'aide, nous allons tout d'abord nous pencher sur les formes que peut prendre cette aide financière.

2.3.1 Les formes d'aide

Dès leur création, le choix a été fait par les institutions fédérales comme provinciales, d'accorder une aide financière aux producteurs de longs métrages de fiction et non à leurs auteurs. C'est ainsi que « le privé des industries audiovisuelles doit toute son existence à l'aide étatique » (La Rochelle 2005, p.8). L'auteur d'un scénario doit alors s'adresser à une société de production privée qui ira chercher une subvention publique. Cette subvention servira à produire le film et aussi à faire vivre la société de production. Pour schématiser, on peut dire que jusqu'en 2001, il existe deux grandes familles d'aide, tant au fédéral qu'au provincial, les aides au développement, ou aides à la scénarisation³⁷ et les aides à la production.

Les aides au développement

³⁶ *Chanson pour Julie*. Rapport de lecture SDICC. Réf. 2002.0495.03.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

³⁷ Il est à noter que certaines aides à la scénarisation de la SODEC sont directement attribuées aux scénaristes. Voir <http://sodec.gouv.qc.ca>

Une entreprise d'État peut accepter de s'impliquer financièrement dans le développement d'un projet procédant par étapes. Elle pourra, par exemple, accorder son aide pour une première version du scénario en se réservant la possibilité de s'impliquer dans le financement des versions suivantes, jusqu'à la version finale (Pelletier 1995, p. 152).

Ces aides permettent au scénariste de se concentrer sur son travail de scénarisation, sans avoir besoin d'occuper un autre emploi, comme le souligne le producteur Luc Déry à propos de Denis Villeneuve : « J'aimerais pouvoir dire à Denis : « Tu vas avoir x milliers de dollars pour écrire la première version du scénario. Vas-y, ne fais pas de pubs pendant deux mois et écris » (Perron 2006, p. 17). Cela permet, d'autre part, aux gestionnaires des fonds publics de suivre l'évolution des projets, en émettant via des rapports de lecture, des commentaires, recommandations et changements qu'ils proposent. A ce stade, les projets sont jugés sur la qualité de leur synopsis ou de leur scénario, l'expérience du scénariste et du producteur et sur la faisabilité du projet en termes de budget³⁸.

Les aides à la production

Ce sont les aides financières qui vont permettre au film de passer au stade de la production, c'est à dire à sa réalisation effective. Pour les obtenir, les producteurs doivent déposer une demande auprès des institutions dont les critères de sélection, s'ils ont varié avec le temps restent toujours basés sur le même principe, celui de juger le projet dans son ensemble. André Lamy, directeur de Téléfilm Canada en 1985 donne sa définition d'un projet de qualité : « un projet de qualité comprend un contenu culturel, son financement qui l'appuie et les moyens pour rejoindre le public. Voilà les trois principaux ingrédients d'un projet de qualité » (Bonneville 1985, p. 22). On voit que le scénario n'est qu'un des éléments parmi d'autres dans la décision de financement. Trente ans plus tard, les critères sont les mêmes, lorsque l'on prend connaissance de la politique d'évaluation de Téléfilm Canada dans ses principes directeurs³⁹. Ils sont au nombre de cinq :

- 1) La feuille de route de la société de production (ses succès passés et actuels) ;

³⁸ SODEC. Cinéma et télévision. Programme d'aide à la scénarisation. Cinéma et production télévisuelle 2013-2014

³⁹ Téléfilm Canada. 2013. « Principes directeurs d'aide au développement pour les projets de langue anglaise et de langue française ». Dans *Fonds du long métrage du Canada (FLMC)*.

- 2) La feuille de route de l'équipe de création (surtout le producteur, le réalisateur et le scénariste) ;
- 3) La participation du marché (distributeurs, télédiffuseurs, prêteurs reconnus par Téléfilm, investisseurs privés à but lucratif) ;
- 4) La stratégie de promotion et le potentiel de mobilisation de l'auditoire (mise en marché, notoriété des éléments liés au film, auditoire visé, démarche en matière de sélection à des festivals) ;
- 5) Éléments créatifs (originalité, qualité et état d'achèvement du scénario, vision du réalisateur).

Ces critères, même s'ils ne sont pas considérés à égalité les uns avec les autres peuvent vite conduire au financement de projets reposant sur un scénario plus que mince, pourvu que l'équipe de production et de réalisation soit renommée, qu'un important distributeur soit de la partie et qu'une ou plusieurs vedettes soient à l'affiche. Sachant que les dates de dépôt des projets sont fixes, on en arrive à des situations pour le moins discutables, comme l'avoue avec beaucoup de franchise le producteur Luc Déry :

Quand une date de dépôt arrive chez les institutions, les producteurs se disent : « Il faut que je tourne, il me faut de l'argent pour faire rouler la boîte, quel est mon projet qui a le plus de chance de passer? Celui-ci parce que le cinéaste est un peu connu. Celui-là parce qu'il y a Michel Côté qui est attaché au projet. Whatever. C'est donc lui qu'on va déposer. » C'est alors la course pour achever le scénario. Si bien qu'on dépose des deuxièmes, des troisièmes versions de scénario — parfois les scénarios sont prêts, mais trop souvent on tourne les coins ronds. Si on prenait plus de temps pour développer les scénarios, on aurait de meilleurs films (Perron 2006, p. 16).

Fut une période où les dates de dépôt fixes n'existaient pas, où un projet de film pouvait être déposé en tout temps. C'était au milieu des années 1980 à la SGCQ. Nicole M. Boisvert, présidente directrice générale de cet organisme en 1985 explique les raisons de cette décision :

Nous recevons des demandes en tout temps. Quand un projet est mûr, il peut être présenté à un des directeurs ou directrices à la création ou à la production. La personne de son choix. Nous avons aboli les jurys. Quand il

y a jury, il y a consensus; quand il y a consensus, il y a compromis; quand il y a trop de compromis, il y a des œuvres “drabes” (1985, p. 13).

Le scénario semble alors au cœur de la décision de financement, au cœur des préoccupations de Mme Boisvert : « Un scénario ne s'évalue pas avec seulement une grille et des points. Même si l'on se veut objectif, on juge toujours avec sa formation, son talent, sa culture, ses goûts. C'est inévitable. C'est un exercice difficile. Nous le faisons toujours avec délicatesse et parfois avec angoisse » (Ibid., p. 15). Placer le scénario au centre des prises de décisions n'est plus l'unique préoccupation de la SODEC qui a succédé à la SGCQ et les critères de financement sont sensiblement les mêmes qu'à Téléfilm Canada. On peut néanmoins remarquer que, dans les critères de sélection de son *Programme d'aide à la production cinéma et télévision 2013-2014*, le scénario n'est pas la cinquième roue du carrosse, comme chez Téléfilm, mais le premier des cinq critères et ce, de manière beaucoup plus étoffée :

- 1) le scénario dans le cas d'une œuvre dramatique (pertinence du sujet ou du thème choisi, son aspect inédit, son originalité; crédibilité de l'histoire et l'intérêt qu'elle suscite; structure dramatique, progression de l'histoire, rythme du récit; crédibilité des personnages en fonction de la logique interne du scénario, leur évolution et leur transformation, l'identification aux personnages et l'émotion qu'ils suscitent; qualité des dialogues, leur capacité à révéler les personnages, à faire évoluer l'histoire; traitement cinématographique envisagé par le réalisateur, sa cohérence selon les exigences du genre; état d'achèvement du scénario, suffisant pour passer à l'étape de la production; particularité de l'œuvre dans la cinématographie québécoise; le scénario doit se démarquer parmi un ensemble de projets soumis).
- 2) l'expérience des participants, notamment du réalisateur, du producteur et du distributeur.
- 3) les antécédents de l'entreprise.
- 4) le devis et le mode de financement du projet
- 5) le plan de promotion et de mise en marché

Au fil des années et sous des formes différentes, des jurys, commissions, comités, ont lu et lisent les scénarios qui leurs sont proposés. Les évaluateurs sont internes, externes, voire les deux, et ils émettent un avis sur le scénario sous forme de rapport de lecture qui servira d'élément (parmi d'autres que nous venons de lister) dans la prise de décision de l'attribution d'un financement.

Les enveloppes à la performance

Les enveloppes à la performance existent chez Téléfilm Canada depuis 2001. Elles consistent à donner aux sociétés de production qui ont réalisé le meilleur box-office l'année précédente (sont aussi pris en considération les sélections obtenues dans les festivals les plus prestigieux), une enveloppe qui servira à la production d'un portefeuille de films. Ces enveloppes correspondent à la moitié des fonds réservés à la production long-métrage. Avec ce système, les scénarios ne sont plus lus par les institutions. Leur évaluation est laissée à la discrétion des producteurs. Un choix on ne peut plus discutable, de laisser à des entreprises privées cent pour cent de la gestion de fonds publics, sans regard de contrôle si ce n'est le succès commercial. Ce qui n'est pas du goût de nombreux auteurs qui le font savoir haut et fort et parfois de manière plutôt crue :

Et alors, quand les institutions offrent aux producteurs des enveloppes à la performance, on ne s'étonnera pas de voir les résistants réactifs se faire enculer par-derrière, parce que leur résistance elle-même avait une logique tout à fait utile aux producteurs, qui proclament finalement : « Ne vous inquiétez pas, nous saurons mieux que les fonctionnaires découvrir et défendre les auteurs, et les aider à scénariser ces histoires dont notre nation a tant besoin (Cardinal 2006, p. 36).

Ces sommes attribuées aux enveloppes n'allant plus à l'aide à la production, le nombre de projet soumis étant resté le même, la sélection se fait de manière encore plus drastique, fermant la porte à de nombreux projets qui, s'ils ne trouvent pas crédit auprès des producteurs bénéficiant des enveloppes, voient leur chance d'exister réduite presque à néant.

En décembre 2013, les enveloppes à la performance ont été rebaptisées « volet accéléré ». Il concernera pour l'année financière 2014-2015 cinq sociétés pour le marché de langue française et six pour le marché de langue anglaise⁴⁰.

2.3.2 Grilles de lecture

Lors de la constitution de notre corpus de rapports de lecture, nous avons eu l'occasion de consulter dans les dossiers de la Cinémathèque québécoise, des formulaires émanant des institutions et adressés aux lecteurs leur précisant un certain nombre de critères de lecture qu'elles souhaitaient voir figurer dans les rapports. Les exemples qui vont suivre proviennent de ces documents. On peut en trouver le contenu intégral en annexe B. Le caractère aléatoire de la recherche d'archive nous empêche ici d'en dresser un historique exhaustif, il s'agit néanmoins d'exemples significatifs de tentatives de normalisation de la lecture de scénarios. Comme nous allons le voir et à la lecture des rapports du corpus, il semble que ces tentatives n'ont pas rencontré le succès espéré.

Dès 1974, la SDICC demande aux lecteurs externes qui sont sollicités de répondre à une série de questions, de a) à j)⁴¹, ayant trait aux personnages, à la langue parlée ou encore aux possibilités visuelles. Certains lecteurs respectent ces points à la lettre, parfois en développant leurs réponses, parfois en répondant par des formules lapidaires comme nous l'avons vu dans l'exemple sur les limites des rapports. En fait, la grande majorité des lecteurs établit un rapport « libre », respectant les consignes de résumé et de synopsis, mais donnant ensuite une opinion personnelle. Mais cela n'a pas empêché des fonctionnaires zélés de la SDICC de proposer un questionnaire beaucoup plus approfondi aux lecteurs à partir de 1975. Aux dix questions préliminaires, s'en ajoutent... trente deux :

« Le film expose-t-il des sentiments universels ? / Le thème permet-il de réaliser des effets visuels originaux ou intéressants ? / Le scénariste a-t-il réussi à éviter les sentiers battus ? / Les personnages sont-ils originaux ? / Le scénariste les a-t-il exposés dans toute leur complexité ? / Le scénario permet-il de comprendre les personnages sur le plan psychologique ? /

⁴⁰ Téléfilm Canada. Fonds du long métrage du Canada. Programme d'aide à la production des longs métrages. En ligne. < http://www.telefilm.ca/files/fonds_prog/FAQ-Programme-de-production.pdf>

⁴¹ Voir annexe B

Dispose-t-on d'une gamme très variée de personnages ? / y-a-t-il des personnages identiques ? / Les personnages sont-ils assez nombreux pour se livrer à des comparaisons intéressantes ? / Le personnage principal a-t-il un but clairement identifié ? / Le scénariste est-il parvenu à éviter les intentions annexes ambiguës risquant d'être confondues avec les buts principaux ? / S'est-il appesanti sur le dialogue afin de développer le thème plus avant ? / Chaque personnage a-t-il sa manière propre de s'exprimer ? / Le conflit est-il assez marqué ? / Le héros se heurte-t-il à une opposition digne de lui ? / Le scénariste a-t-il introduit des obstacles qui ne sont pas réellement en opposition avec les intentions des personnages ? / Les solutions auxquelles on parvient sont-elles plausibles dans le contexte de l'intrigue ? / La tension augmente-t-elle, chaque séquence apparente se termine-t-elle par une série de points culminants ? / L'ordre des scènes est-il conforme aux priorités ? / Le but principal est-il dévoilé au moment le plus opportun ? / Le scénariste a-t-il intercalé des scènes qui entravent l'évolution de l'histoire ? / Le spectateur peut-il prévoir l'action ? / L'unité de lieu est-elle respectée ? Le lieu où se déroule l'action est-il bien choisi ? / Le lieu où se déroule l'action est-il bien décrit ? / L'unité de temps est-elle respectée ? Le temps est-il soigneusement choisi ? / Toutes les scènes sont-elles indispensables ? / Le scénariste donne-t-il la même information à plusieurs reprises ? / Le scénariste a-t-il employé le style cinématographique ? / Le film est-il assez long pour être considéré comme un long métrage ? / Le scénariste a-t-il amélioré l'histoire par des séquences humoristiques ? / Certains éléments superflus sont-ils mis en lumière ? / y-a-t-il un rapport évident entre les différentes séquences ? »⁴²

On imagine mal un lecteur répondant scrupuleusement aux quarante deux questions du nouveau formulaire. Pourtant, nous avons eu l'occasion d'en consulter un. Au final, le rapport ne veut plus rien dire. Comment répondre en effet à ces questions, certes intéressantes quoique parfois confuses, autrement que par oui ou par non ?

Le travail de l'analyste au contenu consiste-t-il alors à compter les oui et les non et sur cette base décider d'engager la production ? Bien évidemment que non, d'autant plus que dans le seul rapport répondant à ce questionnaire que nous avons consulté, son auteur élabore des réponses et ne se contente pas de répondre par oui par non, ce qui ne fait qu'opacifier et complexifier le résultat :

Le scénario permet-il de comprendre les personnages sur le plan psychologique ?

- Presque... mais pas encore assez.

⁴² Coffin, Réf. 2011.0617.43.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

Le scénariste est-il parvenu à éviter des intentions annexes ambiguës ?

- Pas tout à fait

Toutes les scènes sont-elles indispensables ?

- Non. Certaines scènes qui sont indispensables gagneraient à être écourtées⁴³.

Nous ne savons pas quand l'envoi de ce questionnaire a cessé, il faudra vérifier dans les faits à quel moment, mais nous pensons que cela s'est fait assez rapidement, car comme nous l'avons dit, seul un rapport de cette période s'y réfère.

En 1983, à la SDICC qui va bientôt s'appeler Téléfilm Canada, les questions posées aux évaluateurs portent sur seize points, qui seront repris sous une forme libre dans les rapports. Il est demandé aux lecteurs, dans la lettre qu'ils reçoivent et qui accompagne le questionnaire, de répondre aux deux premières questions, qui sont d'établir un résumé en trois lignes et un synopsis détaillé d'une page, puis « également de tenir compte, autant que possible, de chacun des autres points soulevés⁴⁴ ». Ces points concernent l'idée originale, la structure, les personnages, les dialogues ou bien encore les difficultés de réalisation ou la distribution des rôles⁴⁵. Il est précisé, au début du questionnaire, que le lecteur doit « rédiger d'abord un rapport spontané, puis voir si les points suivants méritent d'être soulignés (si ce n'est déjà fait)⁴⁶ ».

A l'IQC, puis à la SGCQ qui lui succède, peut-être forts de l'expérience de la SDICC, les questionnaires envoyés aux lecteurs sont plus succincts. Ils s'intéressent au développement du thème central, à la structure, aux personnages, aux dialogues ou au traitement envisagé.

Dans les rapports que nous avons consultés et qui concernent cette période allant du milieu des années 1980 au milieu des années 1990, ces points se retrouvent dans les rapports, le lecteur les ayant insérés de manière libre.

Ces quelques exemples qui, nous le rappelons, ne reflètent pas l'ensemble des grilles de lecture mises en place par les institutions de financement mais uniquement celles

⁴³ Ibid.

⁴⁴ SDICC. 1983. Courrier envoyé aux lecteurs choisis pour évaluation. Réf. 2001.0397.23.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

⁴⁵ On en trouvera le détail en annexe B.

⁴⁶ Ibid.

auxquelles nous avons eu accès, tendent à montrer que les tentatives d'établissement de grilles de lecture par les institutions se sont presque toujours heurtées aux pratiques de lecture des lecteurs de scénario. Il semblerait plutôt que ce soient eux, via leurs rapports, qui aient conduit les institutions à s'intéresser à un certain nombre de points précis, présents ou absents des scénarios. Ces commentaires, que l'on retrouve dans la très grande majorité des rapports de lecture du corpus, et qui ne correspondent à aucune grille de lecture, seront l'objet du chapitre suivant.

CHAPITRE 3 - CATÉGORIES DE COMMENTAIRES

3.1 Précisions méthodologiques

Dans ce chapitre, il s'agira de caractériser les types de commentaires utilisés par les lecteurs auteurs des rapports du corpus. Notre objectif est de définir s'il existe des règles partagées par ces lecteurs qui expliciteraient comment sont lus les scénarios. Étant donné qu'il n'existe, à notre connaissance, aucun outil théorique nous permettant d'effectuer cette catégorisation afin d'en recueillir les principaux enseignements, nous avons dû fabriquer nos propres outils. Pour ce faire, nous nous sommes inspirés des méthodes de la théorie dite « ancrée », créée par Glaser et Strauss (1967) dans *The Discovery of Grounded Theory*. Ces deux chercheurs américains ont pour la première fois mis au point cette théorie pour étudier les attentes des proches et du personnel médical de malades hospitalisés en phase terminale. Par des témoignages et des observations réalisées *in situ*, ils ont pu, par cette approche qualitative, catégoriser les comportements et ainsi permettre une meilleure compréhension du phénomène, conduisant à une meilleure prise en charge des interactions entre personnel médical, proches et malades. En effet, selon Couture (2003), la théorie « ancrée » est construite de façon inductive, en partant de l'expérience de personnes partageant une problématique commune. En l'occurrence, le corpus de rapports problématise la lecture de scénarios. Notre méthodologie s'inspire des travaux de Paillé (1994) décrits dans son article intitulé « L'analyse par théorisation ancrée » :

Premièrement, la démarche est conçue ici en tant que méthode d'analyse de données et non pas en tant que méthode de recherche qualitative. Ainsi, nous répondrons précisément à la question « Que faire avec les données, comment les analyser? » plutôt qu'à celle consistant à demander « Comment mener une recherche qualitative? » Deuxièmement, nous traiterons l'analyse sous l'angle d'étapes successives d'une démarche itérative plutôt que sous l'angle d'opérations multiples de codage [...] Il s'agit d'abord d'une démarche de *théorisation* [...] Or qu'est-ce que théoriser? C'est dégager le sens d'un événement, c'est lier dans un schéma explicatif divers éléments d'une situation, c'est renouveler la compréhension d'un phénomène en le mettant différemment en lumière. En fait, théoriser, ce n'est pas, à strictement parler, faire cela, c'est d'abord *aller vers* cela (1994, p. 149).

La première étape de notre démarche a donc consisté à codifier les propos de notre corpus c'est à dire, nous dit Paillé, « simplement de dégager, relever, nommer, résumer, thématiser, presque ligne par ligne, le propos développé à l'intérieur du corpus sur lequel porte l'analyse » (p. 154). Notre lecture a porté sur les retranscriptions et les copies de cent soixante douze rapports de lecture que nous avons consultés à la Cinémathèque québécoise de Montréal. Nous avons cherché à dégager, dans chaque rapport, ce qui en constituait l'essentiel, point par point, résumable en un mot ou en une expression que ce point évoquait pour nous. Nous nous sommes systématiquement posé la question de savoir ce que l'auteur du rapport avait voulu qualifier dans ses propos, qui sont, rappelons-le, un jugement de valeur sur une production artistique. Nous avons noté ces mots et ces expressions en marge des rapports. Par exemple, pour le premier paragraphe de ce rapport :

Voici un scénario brillant. Non seulement par l'écriture, mais par tout ce qu'il véhicule, et cela, toujours en filigrane. Le réalisateur-scénariste est un maître dans l'art de la suggestion, de l'informulé, de l'ellipse. [...] Tout ici est centré sur les sentiments comme chez Antonioni et Truffaut. [...] ⁴⁷,

Nous avons noté en marge : « Qualité » en relation avec « brillant », « jugement sur l'auteur », là où il est dit « Le réalisateur-scénariste est un maître », « non-dit » pour « suggestion, de l'informulé, de l'ellipse » et « Comparaison avec autres auteurs » en regard de « Antonioni et Truffaut ».

Nous avons procédé de cette manière pour l'ensemble du contenu de tous les rapports, et nous avons ainsi établi une liste de soixante-quinze critères utilisés par les lecteurs que voici, par ordre alphabétique :

Anachronisme / Auteur identifié / Auteur (jugement sur) / Auteur (intentions) / Auteur (rôle de) / Budget / Comparaison narrative / Comparaison différentes versions / Comparaison avec film / Comparaison avec autres auteurs / Comparaison avec des faits / Comparaison acteur, personnage film / Comparaison œuvre existante (Adaptation) / Comparaison autres scénarios / Comparaison manuel de scénario / Comparaison théâtre / Conflit / Début / Décors / Dialogues / Drôle / Durée / Ennui / Excès (en trop) / Fin / Intérêt / Intrigue / Langue /

⁴⁷ *Moody Beach*, Recommandation Téléfilm Canada. Réf. 2010.0667.21.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal. Voir l'ensemble du rapport en annexe C, exemple 1.

Lecture / Littéraire (style du rapport) / Manque / Mise en scène / Montage / Musique / Non-dit / Originalité / Personnages / Personnages secondaires / Plaisir-déplaisir / Point de vue / Potentiel / Prescription générale / Prescription structure / Prescription dialogues / Prescription personnages / Prescription scénariste / Prescription direction artistique / Prescription casting / Prescription tension dramatique / Prescription titre / Public / Qualité / Rapport (nature du) / Rapport (limites) / Réaction / Récit / Ressenti, impressions / Ressort comique / Rythme / Sexiste / Son (bande sonore) / Spectateur / Structure / Sujet / Tension dramatique / Théâtralité / Thèmes / Titre / Ton / Traitement cinématographique / Univers / Version / Visualisation / Voix off / Vraisemblance, crédibilité.

Nous avons remarqué que certains termes revenaient beaucoup plus souvent que d'autres et nous en avons dressé la liste. Il s'agit de : « jugement sur l'auteur / comparaison avec d'autres films / dialogues / personnages / public / structure / vraisemblance / traitement cinématographique / spectateur / sujet / impression-ressenti / lecture / manque-excès / comparaison avec des faits / intentions de l'auteur ». A ce stade-ci, nous n'en avons tiré aucune conclusion significative.

« La deuxième étape de l'analyse par théorisation ancrée consiste justement à porter l'analyse à un niveau conceptuel en nommant de manière plus riche et plus englobante les phénomènes, les événements qui se dégagent des données » (Paillé 1994, p. 159).

Pour cette deuxième étape, nous avons entrepris de relire les rapports et de conceptualiser les données recueillies lors de la première lecture. Nous nous sommes alors aperçu que certains commentaires constituaient déjà en eux-mêmes une catégorie, tandis que d'autres se regroupaient dans de nouvelles catégories. Nous avons ainsi défini douze ensembles de commentaires présents dans les rapports. Ils sont présentés ci-dessous, dans l'ordre dans lequel ils nous sont apparus :

- 1) *Auteur* : identifié ou pas / ses intentions / son talent ou l'absence de talent / sa capacité à mener le projet à terme / son univers / son ton / son point de vue.
- 2) *Comparaisons* : narratives / entre différentes versions / avec un autre film / avec d'autres auteurs / avec des faits (divers, historiques) / avec un acteur / avec un personnage de film /

avec un genre littéraire / avec une œuvre préexistante (adaptation) / avec d'autres scénarios / avec une pièce de théâtre.

- 3) *Structure dramatique* : conflit / début / fin / intrigue / récit / rythme / structure / tension dramatique / ressort comique.

- 4) *Éléments de réalisation* : budget / décors / mise en scène / casting / équipe technique / son / image (traitement cinématographique) / direction artistique.

- 5) *Dialogues*

- 6) *Impressions de lecture* : drôle / ennuyeux / intérêt / lecture / style du rapport / originalité / plaisir-déplaisir / qualité / ressenti / visualisation.

- 7) *Équilibre du texte scénarique* : excès / manques / non-dits / ton.

- 8) *Éléments de distribution* : durée / potentiel / public / spectateur / sujet / thème / titre.

- 9) *Éléments de postproduction* : montage / musique / voix-off.

- 10) *Personnages* : niveaux de langue / principaux / secondaires / liens entre.

- 11) *Invraisemblances* : anachronismes / langue / théâtralité.

- 12) *Prescriptions* : tension dramatique / structure / dialogues / personnages / ajout d'un coscénariste / direction artistique / titre.

Deux autres types de commentaires se trouvent dans tous les rapports et à toutes les époques : il s'agit d'*exemples*, que l'auteur du rapport va tirer du scénario pour illustrer son propos et de *questions* que le rapport va poser au scénariste. Ces deux points sont à chaque fois extrêmement spécifiques pour chaque scénario, et concernent tous les ensembles que nous avons répertoriés. Nous avons donc décidé de ne pas en faire des ensembles séparés mais de les intégrer à ceux déjà existants : une question sur le budget sera considérée comme un commentaire ayant trait à la réalisation. Un exemple de dialogue fera partie de l'ensemble « dialogues ».

Dans un troisième temps, nous avons cherché à mettre en relation ces différents ensembles, en cherchant à savoir si « *Ce que j'ai ici est-il lié avec ce que j'ai là? En quoi et*

comment est-ce lié? » (Ibid., p. 168). C'est seulement à cette étape de l'analyse que nous avons pu déterminer, à partir du corpus de rapports et non à partir des critères institutionnels⁴⁸ ni nos propres critères, sur quelles bases communes étaient lus les scénarios. Nous venons de distinguer douze ensembles qui ont été dégagés des commentaires faits par les lecteurs. Or, à la lecture des rapports, nous avons vu qu'ils comportent des éléments de jugement critique sur des scénarios de films qui ne sont pas encore au stade de la réalisation ni de la diffusion. Pourtant, les rapports parlent tout autant du scénariste que de la tension dramatique, ou bien encore d'impressions de lecture, de réalisation ou de spectateur : tous les éléments entrant en compte dans le processus de fabrication d'un film y sont présents. Voilà ce qui lie ces différentes catégories : le fait qu'elles envisagent le film de sa genèse (le scénariste) à sa diffusion (le spectateur). Nous avons alors simplifié nos douze ensembles en cinq grandes catégories qui les contiennent tous et qui suivent les étapes de la chaîne de production du film :

- 1) *Le scénariste*
- 2) *Le scénario* (structure dramatique, dialogues, personnages, équilibre du texte, invraisemblances)
- 3) *Le lecteur* (comparaisons, impressions, prescriptions)
- 4) *Le film* (éléments de réalisation, éléments de postproduction)
- 5) *Le spectateur* (distribution)

Ces catégories sont celles qui vont nous guider dans l'examen qui va suivre des commentaires de lecture. Elles ont été établies comme des outils analytiques qui vont nous permettre de préciser les modalités de la lecture. Cette catégorisation nous a, de plus, semblée pertinente pour présenter le contenu des rapports de façon cohérente.

Nous ne prétendons pas qu'il n'existe pas d'autres catégories ni que celles que nous avons définies constituent des démarcations nettes entre les différents commentaires. De fait, elles ne sont pas étanches puisque nous aurons l'occasion d'observer que de nombreux commentaires de lecture appartiennent à plusieurs catégories. Néanmoins, dans un souci de clarté et de modélisation, nous les avons catégorisés selon ce qui nous a semblé être leur trait

⁴⁸ Voir annexe B

dominant. D'autres travaux apporteront peut-être d'autres éclairages sur cette catégorisation, mais elle nous apparaît, à ce stade-ci de notre recherche, apporter une réponse substantielle à la question que nous nous sommes posée et qui est : comment sont lus, et donc évalués, les scénarios ? C'est sous cet angle que nous allons maintenant étudier plus en détail les catégories de commentaires, en nous inspirant d'exemples tirés de notre corpus.

3.2 Le scénariste

Ce premier type de commentaire rencontré dans les rapports de lecture concerne le jugement que le lecteur institutionnel va porter sur l'auteur du scénario. Bien que la plupart des scénarios soient envoyés aux lecteurs sans que ces derniers ne connaissent l'identité du scénariste, il arrive que néanmoins, comme nous allons le voir, ils la découvrent. Cela va avoir une influence certaine sur leur jugement.

3.2.1 L'auteur identifié

Dans le rapport qu'il consacre au scénario de *Les beaux souvenirs*⁴⁹, ce lecteur ne fait pas semblant de savoir qui l'a écrit :

Il n'y a qu'une personne capable d'écrire un tel scénario : Réjean Ducharme. Et je ne suis pas compétent pour en juger. C'est un écrivain trop important ici pour que je puisse me permettre de pontifier sur ses qualités et ses défauts. Dès les premières pages, on sent qu'on entre dans le monde particulier d'un écrivain sérieux.

Ce commentaire pose question. En effet, pourquoi ce lecteur pourrait-il juger le scénario d'auteurs qu'il considérerait comme « mineurs » tandis qu'il serait incapable de juger un écrivain à ses yeux « trop important » ? Cela semble être une prise de position partisane, là où l'on serait en mesure d'attendre du lecteur une lecture critique mettant tous les scénarios sur le même pied. Le jugement de ce lecteur va donc se faire sur la base de ses connaissances présumées de ce que l'auteur a déjà fait et pas nécessairement sur les qualités intrinsèques du projet. Cela se vérifie, lorsqu'il ajoute plus loin : « Personnellement, c'est un univers qui

⁴⁹ Réf. 2001.0397.23.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

m'agace un peu à cause de sa fixation sur le monde de l'enfance auquel je suis un peu indifférent ». On ne juge pas ici un texte, mais l'univers de son auteur dans son ensemble.

Lorsque le lecteur ne devine pas dans le texte, par son style, qui est l'auteur du scénario, il arrive qu'il l'apprenne par des voies détournées : « Dans une première lecture, j'ai déjà souligné le métier de l'auteur. Je ne m'en étonne plus, car malgré l'anonymat respecté par la SDICC, on sait maintenant par la publicité que *Les corps célestes* appartiennent à Gilles Carle⁵⁰ ». Ici, ce clin d'œil à l'auteur est dit en passant, puisque la suite du rapport va pointer différentes qualités et défauts propres au scénario, et non à son auteur, le rédacteur faisant « comme si » il ne le connaissait pas. Son appréciation finale reposera sur les qualités du scénario et non sur la réputation de son scénariste à qui il reproche d'ailleurs certains anachronismes avant de conclure par : « Hormis ces quelques réserves qui touchent à la recherche, je crois que *Les corps célestes* possèdent une bonne santé, bien terrestre, et sont capables d'amuser le public québécois⁵¹ », sans autre référence à son auteur.

Dernier exemple dans lequel ce n'est plus le scénariste qui est identifié (il s'agit ici de Guy Fournier), mais le réalisateur du film à venir. Et ses qualités semblent faire pencher la balance du bon côté pour ce lecteur dont on peut se demander s'il a lu le scénario, convaincu à l'avance que la réalisation ne pourra être que brillante :

Ce n'est que récemment que j'ai lu le roman de Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*. Il est, en effet, certain qu'il faut le décoder dans le contexte de l'actualité québécoise [nous sommes en 1981]. Or, existe-t-il un cinéaste québécois plus apte à cette lecture que Denys Arcand ? Pourquoi donc tenter d'analyser un synopsis où la lucidité d'Arcand l'emporte brillamment sur la nôtre ? C'est donc un « A » sans hésitation et sans commentaire⁵².

On pourrait croire ce lecteur avisé de s'en remettre au jugement du réalisateur, certainement mieux placé que lui pour savoir ce que sera le film une fois terminé. On peut aussi légitimement se demander pourquoi une institution va lui verser un cachet s'il ne fait pas le travail demandé, ne lit pas les scénarios ? Tout comme pour cet autre lecteur, au sujet du même scénario, qui conclut son rapport par ces mots : « à cause de la beauté de l'œuvre, à

⁵⁰ Réf. 2002.0223.22.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

⁵¹ Ibid.

⁵² *Maria Chapdelaine*. Commentaires du jury IQC. Réf. 2006.0051.66.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

cause de son importance chez nous, et à cause des qualités du cinéaste Denys Arcand, je pense que l'entreprise possède assez d'atouts pour réussir ». Là encore, le jugement porte sur le roman dont est tiré le scénario, le réalisateur du film, mais pas sur le scénario. Fort de ces recommandations positives, le film va obtenir le financement de l'Institut. Sauf qu'il sera finalement réalisé par... Gilles Carle. Nous pouvons en conclure que même lorsque les lecteurs connaissent l'identité du scénariste ou du réalisateur, ils devraient juger les scénarios pour ce qu'ils sont, sans jamais prendre en compte ces informations. Sauf que ce n'est pas le cas. La personnalité d'un auteur, ses œuvres antérieures, son univers sont, lorsqu'ils sont connus du lecteur, des critères de jugement d'un scénario.

3.2.2 L'auteur jugé

Nous l'avons vu dans les exemples précédents, lorsque les auteurs sont identifiés, ils sont souvent jugés. C'est aussi le cas lorsqu'ils sont anonymes. Leur talent, leur expérience ou leur présumée absence de ces éléments peuvent entrer en ligne de compte lorsque le lecteur aura à se prononcer sur la qualité d'un scénario. Ces deux lecteurs voient dans les limites du scénario qui leur est soumis celles de leur auteur :

Lecteur 1 : « Le ou les auteurs de ce scénario, tout habile qu'il soit en élaboration stylistique et en analyse historique, me semble très maladroit lorsqu'il s'agit de « faire » du cinéma [...] De toute évidence, les auteurs n'ont rien à gagner à poursuivre sur le terrain de la recherche historique ou géographique les clés qui leur ouvriront les portes d'une œuvre intéressante, profonde et populaire⁵³ ».

Lecteur 2 : « Ce qui caractérise ce film, c'est que qualités et défauts sont intrinsèquement liés. A un moment donné, on en a assez, on éclate, on a envie de crier avec Marie : « Tu commences à m'tanner avec toutes tes bonnes sœurs (p. 111) ». Le problème, c'est qu'elle le crie à un homme, nous, malheureusement, c'est à l'auteur⁵⁴ ».

Ces attaques, que l'on pourrait qualifier de personnelles, paraissent déplacées lorsqu'elles émanent de lecteurs institutionnels. Elles le sont d'autant plus que les rapports

⁵³ *Marie d'ici, là-bas*. Rapport de lecture. Réf. 2011.0712.26.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

⁵⁴ Ibid.

sont envoyés aux producteurs et aux auteurs des projets. De telles remarques sont-elles constructives en vue d'améliorer un scénario ? Elles ne devraient, selon nous, pas avoir leur place dans un rapport de lecture. Elles sont plus la marque d'un ressenti, dont nous parlerons plus loin, que d'une analyse. On peut alors comprendre la méfiance et le peu de considérations qu'ont pour les institutions certains auteurs ayant eu à lire des rapports dans lesquels ils ont été dénigrés.

A l'inverse, un jugement positif sur un auteur (comme dans cet exemple que nous avons déjà évoqué : « le réalisateur scénariste est un maître dans l'art de la suggestion, de l'informulé, de l'ellipse⁵⁵ »), participera à la qualification d'un scénario auprès des institutions, car il démontrera le savoir faire et le professionnalisme de son auteur dans sa capacité à faire un « bon » film, qualités recherchées par ces dernières et donc soulignées à chaque fois qu'elles se présentent dans un texte.

3.2.3 Les intentions de l'auteur

Il peut arriver que les auteurs joignent une lettre d'intention à leur scénario lorsqu'ils vont déposer leur dossier de demande de financement auprès des institutions. Ils vont y préciser leur point de vue, la genèse du projet ou encore leurs intentions visuelles. Nous n'avons pas pu obtenir d'informations précises concernant les rapports du corpus, pour savoir si ces lettres, lorsqu'elles existaient, étaient transmises aux lecteurs. Il semble que ce soit parfois le cas, lorsque l'auteur est identifié comme nous l'ont montré certains des exemples précédents. Mais, dans la majorité des cas, ces lettres n'ont pas été transmises aux lecteurs externes, elles ont uniquement été prises en compte par les commissions décisionnaires à l'interne des institutions, comme un des critères de jugement du projet. C'est ce que précise ce lecteur de la SDICC dès 1974 : « Les seuls renseignements que je possède sur ce scénario me sont fournis par le scénario lui-même. J'ignore donc tout de son élaboration et des objectifs de

⁵⁵ *Moody Beach*. Rapport de lecture Téléfilm Canada. Réf. 2010.0667.21.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

ses auteurs⁵⁶ ». Les lecteurs ont, dans leurs rapports, présumé quelles pouvaient être les intentions de l'auteur sur la base du scénario qui leur était proposé. On va s'apercevoir que ces présumés, loin d'adhérer à des intentions, que d'ailleurs le lecteur ne connaît pas, vont plutôt servir d'arguments, de critères qui participeront du jugement du lecteur. Ils se situent à la frontière entre la catégorie des critères appartenant au lecteur (ses apriori) et à l'auteur (ses intentions supposées).

Le premier exemple concerne le scénario de *Coffin*. Les intentions de l'auteur, ici son objectivité, sont mises en doute : « L'auteur a choisi le style "Télé-journal de Radio-Canada", l'objectivité à tout prix. Comme si il y avait objectivité là où il y a trois cadavres. Voyons donc⁵⁷ ». Le parallèle fait entre une objectivité supposée et « trois cadavres » ne nous apparaît pas d'emblée évident et, pour reprendre un lieu commun, nous nous trouvons plus probablement en face de ce que l'on appelle un procès d'intention. Certains auteurs semblent plus que d'autres provoquer chez le lecteur cette recherche d'intentions, puisqu'un autre rapport concernant une autre version de *Coffin* en fait part : « Encore faudrait-il qu'il [l'auteur] pousse son honnêteté intellectuelle jusqu'à donner au spectateur, à la fois l'origine de son inspiration, et la transposition visuelle qu'il en fera⁵⁸ ». Il est écrit « spectateur », qui s'entend ici comme « lecteur », puisque ces demandes de clarifications sont expressément demandées par le lecteur et non par le spectateur futur du film, dont on peut douter de l'intérêt pour ce type de préoccupations. Et c'est bien l'absence de note d'intention de l'auteur accompagnant le scénario qui irrite ce lecteur.

Cet autre exemple est tiré de l'un des rapports de lecture du scénario de *Un zoo la nuit* : « Il est évident que l'auteur de ce scénario, lui, aime beaucoup Wenders⁵⁹ ». Soit. Mais qu'en sait le lecteur ? Et en quoi est-ce important dans le jugement du scénario ? Cela contribuera-t-il à rendre le futur film meilleur ? Le lecteur utilise là une comparaison, dont nous verrons le rôle un peu plus loin.

⁵⁶ *New-York Piano bar-baloune*. Rapport de lecture. Réf. 1982.0024.20.SC. *Coffin*. Rapport de lecture. Réf. 2011.0631.22.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

⁵⁷ *Coffin*. Rapport de lecture. Réf. 2011.0631.22.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

⁵⁸ *L'affaire Coffin*. Rapport de lecture. Réf. 2001.0445.68.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

⁵⁹ *Un zoo la nuit*. Rapport de lecture Téléfilm Canada. Réf. 2010.0649.14.AR. *Coffin*. Rapport de lecture. Réf. 2011.0631.22.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

Dans ce dernier exemple portant sur les intentions de l'auteur, le lecteur suppose qu'il aurait intentionnellement additionné ses carences et ses faiblesses, afin d'y remédier :

Est-ce que la conscience du manque d'originalité des sujets, est-ce que l'intuition que les limites de son expérience l'empêchaient d'aller assez loin dans l'exploration des thèmes, toujours est-il que l'auteur a cru, en les conjuguant, suppléer à l'une comme à l'autre insuffisance⁶⁰.

On peut douter que l'auteur ait eu cette conscience, et quand bien même. Ce critère de jugement semble là encore déplacé, d'autant plus que le lecteur pose un regard plus que bienveillant sur le scénario dans tout le reste du rapport, qu'il conclut en trouvant que « le scénariste révèle d'importantes qualités⁶¹ ».

La première catégorie de commentaires de lecture que nous venons de voir, est liée à l'auteur, à sa personnalité, à ses qualités et défauts réels et supposés, à ses intentions, exposées ou cachées que le lecteur tente, par sa lecture du scénario, de deviner pour éventuellement mieux les dévoiler. Hormis les cas où le lecteur peut se prononcer sur les intentions écrites de l'auteur, ces commentaires devraient-ils avoir leur place dans les rapports de lecture ? Tout au plus permettent-ils au lecteur de se dévoiler lui-même, dans ses attentes et ses repères. Nous y reviendrons lorsqu'il sera question du lecteur.

Il est un autre type de commentaires que l'on pourrait qualifier de plus « objectif » ; il concerne tout ce qui a trait au texte scénaristique en lui même.

3.3 Le scénario

Syd Field, l'un des gourous des techniques d'écriture du scénario américain⁶², identifie trois principales catégories de problèmes que l'on retrouve dans les scénarios : « les

⁶⁰ *Nous irons à la chasse ensemble (Un zoo la nuit)*. Rapport de lecture Téléfilm Canada. Réf. 2010.0649.14.AR. *Coffin*. Rapport de lecture. Réf. 2011.0631.22.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

⁶¹ Ibid.

⁶² On peut lui associer John Truby, Robert McKee. Sur ce sujet, on peut se référer à l'article de Chevrier « Faut-il savoir lire pour écrire un scénario? : Les guides de scénarisation ». *Ciné-Bulles*, vol. 31, n° 1, p. 38-47. Il écrit, page 47 : « Les guides de scénarisation enseignent ce qu'on sait déjà. Comme ils dégagent leurs recommandations à partir de films hollywoodiens, celles-ci ne concernent essentiellement que le cinéma de genre [...] Ces guides essaient surtout de faire tenir l'histoire dans un canevas universel. Comme les gourous dégagent leurs directives à partir de films déjà réalisés, ce type d'approche ne fonctionne qu'après que le scénario ait été écrit ».

problèmes liés à l'Intrigue, aux Personnages ou à la Structure » (2006, p. 5). Il s'adresse à des scénaristes dans le but qu'ils s'auto-corrigent. Mais son échantillon de scénarios fautifs n'est pas constitué de scénarios écrit par des scénaristes professionnels, ce sont des scénarios écrits par... ses étudiants payants. Lavandier (2011) pointe les cinq défauts selon lui les plus fréquents : pas assez de conflit dynamique pour le protagoniste ; pas assez de clarté ; une caractérisation faible, inexistante ou incohérente ; pas de structure ; sujet sous-exploité. Soit, pour simplifier, des problèmes de conflit, clarté, personnages, structure, sujet. Enfin pour Linda Seger, autre gourou hollywoodienne, « les mêmes problèmes se reproduisent constamment. Ils concernent l'exposition, le rythme ou les idées non suffisamment développées » (2005, p. 17). Elle ajoutera à cette liste, à la fin de son ouvrage tous les problèmes qu'elle dit liés à la structure, mélangeant dans le même sac narration, personnages, intrigue... : « une ligne narrative peu claire, des personnages aux motivations faibles, des intrigues secondaires mal construites, le fait qu'il y a trop de personnages, une fin qui n'a plus rien à voir avec le début ou le fait qu'il reste trop de questions sans réponses à la fin » (Ibid., p. 255).

Nous avons relevé, dans notre corpus de rapports, les problèmes récurrents que les lecteurs soulèvent par rapport au texte scénaristique. Ils sont au nombre de sept. Il s'agit des dialogues, des personnages, de la structure, de la vraisemblance, du sujet, des excès ou des manques et dans une moindre mesure du style d'écriture adopté par le scénariste. Passons les en revue, les uns après les autres.

3.3.1 Les dialogues

Selon Aubenas : « Dans le scénario, seules les répliques resteront des mots. Tout le descriptif des lieux, de l'ambiance va se fondre dans une image que le spectateur ne perçoit pas comme l'illustration d'un écrit, mais reçoit comme une donnée première » (1986, p. 68). Même si le rôle des didascalies est curieusement évacué, on peut comprendre ici l'importance des dialogues, car effectivement ce seront les seuls mots du scénario qui seront directement perçus par le spectateur. Ils ne devraient donc pas être banals, anodins, inutiles ou descriptifs de ce que l'image nous dit déjà. C'est ce que reproche cette lectrice : « Malheureusement, les

dialogues sont dans l'ensemble décevants, banals. On pourrait leur injecter un peu de couleur et faire en sorte qu'ils soient utilisés plus souvent pour nous révéler des choses sur les personnages plutôt que purement explicatifs⁶³ ». Outre leur banalité, les dialogues ont souvent de la difficulté à donner à entendre leur oralité cinématographique qui permette au lecteur comme le souligne Raynauld : « d'imaginer la scène dans sa composante sonore tant affective qu'informatrice » (2012, p. 170). Si nous avons dit dans le chapitre deux que le lecteur doit se mettre en position de spectateur pour imaginer le futur film, il ne faut pas oublier qu'un film est aussi composé de sons. Le lecteur est donc le premier auditeur du film. D'où les limites que pointe ce lecteur : « Ces dialogues sont extrêmement intéressants à lire. Je me demande seulement s'il en sera de même lorsque le spectateur sera "condamné" à ne pouvoir qu'entendre ces dialogues⁶⁴ ». Ailleurs, les mots du scénario ne vont parfois tout simplement pas décoller de leur caractère littéraire, surtout lorsqu'il s'agit de l'adaptation d'un roman : « les dialogues sont très, très longs, très littéraires : ça parle beaucoup trop⁶⁵ ». Ils peuvent aussi basculer vers la théâtralité, une critique souvent croisée au fil des rapports : « on pense souvent à des dialogues de théâtre⁶⁶ ».

Bien entendu, lorsqu'ils l'identifient, les lecteurs vont souligner la qualité des dialogues, surtout lorsqu'ils s'éloignent de la littérature qui, aux yeux de certains lecteurs, serait l'ennemi numéro un du bon dialoguiste :

Une remarque sensible : c'est que tout au cours du scénario, les dialogues sont souvent ponctués d'images ou de métaphores qui n'ont rien de la littérature, mais sont d'une poésie remarquable. Même les crieurs du marché ont un charme extraordinaire [...] Devant une matière aussi dense, il est difficile de souligner l'efficacité de chaque dialogue. Une chose certaine, c'est qu'ils sont naturels, justes et appropriés à chacun des personnages⁶⁷.

⁶³ *Le fabuleux voyage de l'ange*. Rapport de lecture de Catherine Martin, 14 mars 1990. Réf. 2000.0347.04.SC. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

⁶⁴ *Le sourd dans la ville*. Rapport de lecture. Réf. 2000.0353.45.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

⁶⁵ *Maria Chapdelaine*, Opus cité.

⁶⁶ *L'île de béton*. Rapport de lecture. Réf. 2001.0445.72.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

⁶⁷ *La Corriveau*. Rapport de lecture. Réf. 2003.0538.20.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

Mais là encore, tout est affaire d'appréciation du lecteur. Une même réplique peut séduire, ou agacer. Dans deux rapports de lecture relatifs à *Un zoo la nuit*⁶⁸, les lecteurs vont s'arrêter sur une phrase de dialogue, et en tirer deux opinions opposées sur sa qualité supposée : « Bien qu'inégaux, les dialogues ont souvent du mordant et de l'humour », dit ce premier lecteur, choisissant cette réplique pour illustrer son propos : « du café comme s'il en pleuvait ». Pour ce second lecteur, le même dialogue illustre au contraire le type de réplique qu'il souhaiterait voir réécrite : « Certaines phrases du dialogue mériteraient d'être reconsidérées [...] Quand par exemple à la séquence 9 (page 20), il dit "donne-moi du café. Du café comme s'il en pleuvait"⁶⁹ ». Encore une fois, les rapports sont envoyés aux scénaristes. Que font-ils avec de tels conseils ?

Ce qui se dégage de ces exemples, c'est qu'au delà d'opinions générales sur les qualités et les défauts des dialogues qui seraient trop littéraires ou théâtraux, qui fonctionneraient ou qui ne fonctionneraient pas, il est difficile de porter une opinion sur une réplique particulière qui va s'insérer dans un contexte plus large de récit, de caractérisation des personnages sauf, bien entendu, à vouloir jouer le rôle d'un coscénariste et pour cela, il faut un scénariste consentant.

3.3.2 Les personnages

Bien que tragiquement beaux, ses personnages sont limités à la fonction de porte-étendard des opinions et des jugements de l'auteur ; ils n'évoluent aucunement du début à la fin. Ils ne se remettent jamais en question, ne s'interrogent pas, ils décrivent leurs opinions politiques⁷⁰.

Voilà un reproche récurrent fait à de nombreux scénarios par les lecteurs : le manque d'évolution des personnages, leur caractère monolithique : « A part Anne, tous les personnages sont exactement les mêmes au début et à la fin⁷¹ ». On comprend, par défaut, qu'un personnage doit évoluer au fil de l'histoire, doit changer, se transformer. Sans cela,

⁶⁸ *Nous irons à la chasse ensemble (Un zoo la nuit)*. Opus cité

⁶⁹ Opus cité.

⁷⁰ *La corde*. Rapport de l'analyste au contenu Téléfilm Canada. 18 septembre 1996. Réf. 2011.0624.24.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

⁷¹ *Une si longue absence*. Rapport de lecture. Réf. 2001.0445.68.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

l'histoire stagne, le récit n'avance pas et fatalement, le spectateur s'ennuie. Ce sont les personnages qui font avancer l'histoire : « voyons les personnages qui la feront évoluer [l'histoire] car la construction du scénario se confond ici avec les personnages⁷² »

Les lecteurs sont attentifs à deux principaux aspects liés aux personnages : leur corporéité et leur psychologie⁷³. En effet, le scénario doit aussi, et c'est peut-être l'une de ses plus grandes difficultés, donner à voir des corps en mouvement dans l'espace, les rendre tangibles, concrets car ce sont eux que suivront les spectateurs tout au long du film. Et lorsque cela se produit, le lecteur est on ne peut plus satisfait : « La Corriveau est un personnage de film à 100%. Le scénario a le pouvoir de nous la faire voir, de nous rendre tactile son corps, de nous faire découvrir sa véritable personnalité cinématographique, son "chien", son énergie, son pouvoir de séduction⁷⁴ ».

La notion de psychologie des personnages intervient dans les rapports de lecture quand le lecteur sent sa présence, ou son absence, dans la façon dont un, ou des personnages, va être amené à évoluer tout au long de l'histoire. On peut aussi parler de caractère, ou de motivations qui sont présentes, ou absentes et qui dépendront de ces caractéristiques psychologiques. C'est ainsi qu'un lecteur dira : « le personnage principal connaît une évolution psychologique intéressante⁷⁵ » pour souligner le fait que l'évolution du personnage principal est cohérente avec l'ensemble du récit et ne soulève pas de problème majeur. C'est la même cohérence que va chercher cet autre lecteur lorsqu'il parle de l'évolution et des relations entre les personnages : « Malgré le grand nombre de personnages dans ce scénario, ils sont assez bien définis et bien situés par rapport au personnage central. Ils sont crédibles dans leur cheminement psychologique et cohérents dans leur rapport aux autres

⁷² *L'île de béton*. Opus cité.

⁷³ Sur la corporéité, on peut se référer à l'ouvrage de Vincent Amiel, *Le corps au cinéma : Keaton, Bresson, Cassavetes* paru en 1998 aux Presses Universitaires de France. Sur la psychologie, les américains Gluss et Smith ont fait paraître en 2006 aux éditions Dixit *Psychologie des personnages, comment le cinéma et la télévision utilisent les troubles de la personnalité*. Ils y recensent 8 types de troubles de la personnalité tels qu'ils sont décrits par le DSM IV (Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux). Chaque trouble est illustré par des personnages de films.

⁷⁴ Opus cité.

⁷⁵ *Nous irons à la chasse ensemble*. Opus cité.

personnages⁷⁶ ». Mais les lecteurs n'entrent jamais dans des considérations psychologiques profondes, ils restent dans des généralités.

Si les personnages n'ont ni corporéité, ni psychologie, peut-on encore parler de personnages ? Ou bien ne seront-ce que des entités vides, sur qui l'on colle un nom, l'étiquette d'une fonction, douées de parole, comme le fait remarquer ce lecteur :

Les personnages de *New York Piano bar-baloune* sont à peu près inexistants. On sait de Johnny, le héros, qu'il « fait du son » et qu'il est toujours « pacté » ou « stone ». Ses amis Brenda, Jean-Marie, Philippe, André, font partie du décor et n'ont pas de personnalité définie [...] Ni les personnages, ni la bande comme entité, n'ont de réalité⁷⁷.

Dans ce type de cas, où rien n'est donné à voir et à entendre d'une certaine personnalité et véracité des personnages, les recommandations ne sont jamais positives.

3.3.3 La structure

Ou devrait-on dire les structures ? Isabelle Raynauld (2012) en comptabilise dix dans son dernier ouvrage⁷⁸, et la liste n'est pas exhaustive. Il semble que, dans le domaine de la structuration d'un scénario, il n'y ait pas véritablement de règles, l'important étant que l'ensemble fonctionne : « cerise sur le sundae, la structure pourtant éclatée est ingénieuse en diable, construite impeccablement⁷⁹ » remarque cette lectrice. Car de fait, ce n'est pas l'ordre dans lequel seront placées les séquences ou l'ordre dans lequel elles seront déplacées qui entre en ligne de compte dans la qualité d'un scénario, mais un courant souterrain qui irrigue l'ensemble du récit tel que Baroni l'a défini : « La tension narrative sera ainsi considérée comme un effet poétique qui structure le récit et l'on reconnaîtra en elle l'aspect dynamique ou la « force » de ce que l'on a coutume d'appeler une intrigue » (2007, p. 18). Plus loin, il ajoute : « C'est le devenir de la tension qui rythme la narration et la structure, c'est la tension nouée puis dénouée qui définit les charnières essentielles de l'intrigue et qui délimite son

⁷⁶ *Nelligan*. Rapport de lecture. 15 février 1990. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

⁷⁷ Opus cité.

⁷⁸ Les dix structures : linéaire; éclatée; inversée; en miroir; rétrospective; anticipatoire; en boucle; en coup de théâtre; ouverte; chorale.

⁷⁹ *La comtesse de Bâton-Rouge*. Rapport de lecture de Monique Proulx. 11 septembre 1995. Réf. 2010.0662.05.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

unité telle qu'elle est effectivement ressentie par un interprète » (Ibid., p. 19). Par interprète, on entend le lecteur puis, plus tard, le spectateur. Cette notion de tension nouée et dénouée (que nous développerons dans le chapitre suivant), qui fait avancer le récit, est une des difficultés majeures de l'écriture de scénario tout autant que de sa lecture, car c'est une mécanique subtile, qui repose parfois sur d'infimes détails comme le fait remarquer Monique Proulx à propos du scénario intitulé *Les pays d'en haut* : « Il y a fort à parier que personne ne reconnaîtra le bouton noir se retrouvant chez l'institutrice, même si l'on a vu le curé et sa robe peu de temps auparavant, car les scènes qui les séparent sont d'une intensité propre à jeter dans le néant ce genre de détail⁸⁰ ».

Il serait donc bien réducteur de vouloir résoudre des problèmes de structure de scénario en appliquant des modèles tout faits, comme le proposent à peu près tous les manuels de scénarisation, le plus célèbre étant celui en trois actes de Field (1979) déjà évoqué. Cette question de la tension dramatique comme moteur de la structure (Baroni 2007), c'est bien ce qu'a relevé ce lecteur :

On garde l'impression que le film redémarre à ce moment là ; et qu'on nous y présente presque de nouveaux personnages. Ce qui pose le problème de la structure du récit, l'auteur ayant intérêt, à mon avis, à rapprocher ces séquences du début [...] Il y aurait certainement intérêt à mieux condenser ces séquences de façon à ne pas faire subir une trop forte chute de tension au récit en son centre⁸¹.

C'est la tension narrative qui doit guider la structure et non l'inverse. Néanmoins, dans une majorité de rapports que nous avons consultés, la question de la structure va se résumer à la construction du récit, comme une mécanique : « Le récit est fort bien construit. Les quinze premières séquences présentent tous les personnages ainsi que les grandes lignes de l'action⁸² ». Ou encore, cette fois là avec une connotation négative : « la structure dramatique qui suit l'évolution du personnage principal manque de force, de précision et de rythme⁸³ », remarque qui, bien qu'elle soit de nature générale, sous-entend ce courant souterrain qui doit parcourir le récit et qui est ici absent ; cet autre lecteur l'évoque, non plus comme une

⁸⁰ *Séraphin poudrier*. Opus cité.

⁸¹ *Nous irons à la chasse ensemble*. Opus cité.

⁸² *Nelligan*. Opus cité.

⁸³ *Une louve dans la ville*. Rapport de lecture. Réf. 2005.0051.36.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

mécanique, mais comme un organisme vivant, animal : « le scénario a sa structure propre et elle a une certaine qualité de transparence, mais elle n'a pas de corps, il lui manque la chair et le sang⁸⁴ ».

La structure du scénario a une dimension mécanique, elle porte récit et personnages, en même temps elle est une force, une dynamique, un flux organique qui doit entraîner le lecteur et le spectateur dans son mouvement vers l'avant.

3.3.4 Vraisemblance

Le lecteur veut croire au récit qu'il lit dans le scénario qu'il a entre les mains. Il veut croire aux personnages, aux situations, aux thèmes qui lui sont exposés. S'il n'y croit pas, ou plus, son attention va se détacher du texte et se porter sur autre chose. C'est peut-être, ou ce devrait peut-être être la règle numéro un de tout scénariste, comme le fait remarquer le scénariste français Jean-Claude Carrière : « Qu'il existe des règles, personne n'en doute. Elles sont d'ailleurs très simples et peuvent se résumer en une seule obligation: captiver et maintenir l'attention du spectateur » (1990, p. 29). On pourrait ajouter : et en premier lieu du lecteur. La meilleure tension dramatique peut céder à la première invraisemblance : « nous sommes dans la fiction et ce qui compte d'abord, c'est de croire à ce que les auteurs nous disent⁸⁵ » relève ce lecteur. Il ne s'agit pas toujours d'un critère objectif, puisque la connaissance du lecteur d'un événement, ou d'un contexte, va influencer le degré de crédibilité qu'il va accorder à un texte, comme le remarque cet autre lecteur : « Je n'ai malheureusement jamais mis les pieds en Afrique, mais je trouve que cette histoire et ces personnages respirent l'authenticité⁸⁶ ». Mais peut-être qu'un lecteur africain trouvera ce texte bourré d'invraisemblances? Nous reviendrons sur ce point lorsqu'il sera question de l'expérience propre du lecteur.

Nous avons relevé de nombreuses remarques à propos de la vraisemblance dans les rapports de lecture qui la présentent avant tout comme une donnée objectivable. Nous avons

⁸⁴ *L'affaire Coffin*. Rapport de lecture. Réf. 2001.0445.68.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

⁸⁵ *Nelligan*. Opus cité.

⁸⁶ *La fille de la mort*. Rapport de lecture. SDICC. 17 décembre 1976. Réf. 2001.0445.63.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

identifié trois sortes d'invéraisemblances : celles relatives au sujet du film, à son thème; celles qui concernent des situations et enfin celles relatives aux personnages.

Si, dans la région de Port-Champlain, des enfants meurent, atteints d'un mal mystérieux, est-ce crédible? Oui, pour ce lecteur en 1976, pour qui : « ce n'est plus de la science fiction, mais de l'actualité quotidienne. D'où la vraisemblance du scénario : la maladie de Minamata (ou une maladie similaire) n'existe pas seulement au Japon, ou chez les Indiens du Canada, mais frappe une ville du Saint-Laurent⁸⁷ ». Le thème du film, l'écologie, est compatible avec le contexte de l'époque. Donc, sa vraisemblance aussi. Un lecteur peut aussi croire à une histoire pour des raisons plus sensibles, plus intemporelles : « Ce n'est pas une histoire heureuse que celle de cette famille mais elle est hautement vraisemblable. Elle est proche de la vie, où l'essentiel est rarement dit, rarement livré⁸⁸ ».

Un ensemble de situations peut rencontrer l'incrédulité du lecteur, et comme nous le mentionnions plus haut, le faire sortir de l'histoire, donc, a fortiori, le spectateur, ce qui aura de fâcheuses conséquences : « Il y a d'abord la question des illogismes. Et ici, ils sont assez nombreux... C'est une erreur fatale⁸⁹ ». Parfois, c'est un détail qui frappe le lecteur. Dans un rapport type de la SDICC de 1975, à la question f) qui est, je le rappelle : « Quel est le ton général, l'ambiance ? », ce lecteur d'écrire : « une invraisemblance : Paul ne va pas lui-même traire ses vaches⁹⁰ ». Les voies des lecteurs sont parfois impénétrables.

De manière plus sérieuse, cet autre lecteur va pointer un aspect de l'invéraisemblance qui est parfois relevé : l'anachronisme. Il qualifie celui-ci de « sérieux pour ceux qui ont connu l'époque : on ne jouait pas Claudel à Borntown en 1938, encore moins *Le soulier de Satin*, pièce jugée injouable par les plus fervents admirateurs de Claudel jusqu'à ce que Barrault la monte beaucoup plus tard⁹¹ ». Ce commentaire indique bien que la connaissance

⁸⁷ *Panique*. Rapport de lecture. SDICC. 30 août 1976. Réf. 2001.0445.67.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

⁸⁸ *Une si longue absence*. Rapport de lecture. Réf. 2001.0445.68.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

⁸⁹ *Un zoo la nuit*. Rapport de lecture SGCQ. 1986. Réf. 2010.0649.14.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

⁹⁰ *Chanson pour Julie*. Rapport de lecture SDICC. 26 février 1976. Réf. 2002.0495.03.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

⁹¹ *Les corps célestes*. Opus cité.

que le lecteur a du contexte influence grandement sa lecture. Cela sera développé dans le point suivant consacré au lecteur.

Le type d'in vraisemblance liée aux personnages est certainement celui sur lequel les lecteurs reviennent le plus souvent. Il va concerner leurs caractéristiques, leurs actions ou leur langage : « les répliques sont courtes, vraies et efficaces⁹² » viendra par exemple qualifier des dialogues. Nous n'allons pas multiplier les exemples de personnages vraisemblables ou invraisemblables dans des drames mais nous arrêter au cas particulier de la comédie. Comment en effet y juger de la vraisemblance de personnages qui, par nature, auront des comportements inappropriés ou excessifs? Même si l'exemple suivant ne concerne pas *stricto sensu* une comédie, il est significatif quand aux attentes du lecteur :

Il n'est pas rare que les personnages d'une comédie soient traités de façon caricaturale. C'est ici le cas. Au début, on sourit; à la longue, on s'ennuie. Il ne faut donc pas compter sur une quelconque vraisemblance des personnages car leur existence semble n'avoir d'autre fonction que de soutenir l'action. Les sentiments nuancés et les attitudes imprévisibles ne sont pas leur lot⁹³.

Tout comme dans un drame, les personnages de comédie doivent être vraisemblables pour que le lecteur, puis le spectateur, croient à l'histoire. Pourtant, il existe des scénarios dans lesquels les personnages sont caricaturaux, sont difficilement crédibles et pourtant ont existé à l'écran. Pensons à un certain Elvis Gratton dont il est question dans cette recommandation positive de *La vengeance d'Elvis Wong* :

La question de la crédibilité de l'histoire est plus ou moins pertinente dans ce cas-ci mais très amusante à poser! L'ensemble des situations sont par choix excessives, folles à lier [...] On rit et on veut le croire parce que c'est lui et parce qu'il rappelle tellement Karl Péladeau!!! Les femmes, les pitounes de tous ordres, les autos parlantes, les grands boss, Jean Chrétien, Sheila C., les Wenders, Pool, les critiques de cinéma, tout le monde y passe et ça passe parce que cela devient délirant⁹⁴.

⁹² *L'affaire*. Rapport de lecture. Réf. 2001.0445.68.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

⁹³ *Une histoire inventée*. Rapport de lecture de J.P. Leroux. ONF, 6 février 1989. Réf. 2001.0397.24.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

⁹⁴ *La vengeance d'Elvis Wong*. Rapport de lecture. Réf. 2010.0592.79.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

Là où le drame se doit de rester dans les limites de la vraisemblance, la comédie a le privilège de pouvoir s'en éloigner par le détournement et la parodie. Encore faut-il que le lecteur y soit sensible.

3.3.5 Sujet

Le sujet fait partie des éléments récurrents des grilles de lecture institutionnelles. Il va s'appeler tour à tour sujet, thème, idée originale qui ne signifient d'ailleurs pas nécessairement la même chose : un film peut avoir comme sujet une relation père/fille, et comme thème l'imaginaire. Le lecteur sera amené à établir sa pertinence, son intérêt à le voir se développer au long du scénario. C'est ainsi qu'une lectrice parlera d'un « sujet savoureux qui se déploie dans le monde d'un certain spectacle⁹⁵ » qui donne une indication sur le ton du contenu scénaristique, là où un autre lecteur du même scénario à la rubrique sujet y notera : « *Une histoire inventée* tient à la fois de la comédie et de la tragédie⁹⁶ ». Ce type de commentaire est présent dans beaucoup de rapports, alors que l'éclairage qu'il apporte sur la qualité supposée d'un scénario est plus que discutable, sauf dans les cas à contrario où l'auteur ne maîtriserait pas son sujet : « Ce qui frappe à la lecture de ce scénario, c'est à quel point [le reste de la phrase est souligné] le sujet principal est encombré d'idées et de pistes diverses [...] Le temps qu'il faudra pour les exposer risque de ralentir ou d'anéantir le développement de l'intrigue⁹⁷ ». La notion de sujet dans les rapports de lecture servira donc bien souvent à contextualiser le scénario et déterminera sa pertinence, aux yeux du lecteur.

3.3.6 Excès et manques

Parmi les éléments de jugement dont dispose le lecteur, l'équilibre du texte en est un qu'il va fréquemment utiliser. C'est en soulignant les excès ou les manques qu'il va donner

⁹⁵ *Une histoire inventée*. Rapport de lecture de Francine Laurendeau. ONF, 31 janvier 1989. Réf. 2001.0397.24.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

⁹⁶ *Une histoire inventée*. Rapport de lecture de Marcel Jean. ONF, 26 janvier 1989. Réf. 2001.0397.24.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

⁹⁷ *Une louve dans la ville*. Rapport de lecture. Réf. 2005.0051.36.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

une indication qui conduira, selon lui, à s'en approcher. Ils peuvent être de différentes natures et concerner toutes les catégories que nous venons de voir : il peut y avoir trop ou pas assez de dialogues, de personnages, de structure, de vraisemblance : « Je note une absence totale de sentiment religieux, de présence religieuse, dans un coin de notre “bas-du-fleuve”, au moment de la mort⁹⁸ » écrit ce lecteur. Un scénario peut aussi manquer d'humour, « de merveilleux, de mystère⁹⁹ ».

Un excès qui revient de manière récurrente, c'est l'abondance de scènes sans réelle utilité dans le bon fonctionnement du scénario : « Il m'a semblé que le scénario était encombré d'éléments sans durable signification, qui n'ont aucune incidence sur l'action ou le climat¹⁰⁰ ». Ou bien encore : « cette première partie est comme exemplaire, mis à part quelques séquences qui me semblent inutiles¹⁰¹ ». La question que se posent les lecteurs est de savoir si le scénario serait le même, ou meilleur, en retirant telle ou telle scène. Lorsqu'ils arrivent à le justifier, cela peut se comprendre, comme dans cet exemple : « On dirait que cette séquence est là, plaquée, pour faire valoir une comédienne qui aurait réclamé “une scène”. C'est d'ailleurs le seul moment où ce personnage verse dans le mélo. Cette séquence me semble parfaitement gratuite¹⁰² ».

Si tous les rapports concernant un scénario insistent sur les mêmes carences générales, elles seront prises en compte. Mais lorsque ce constat d'excès, ou de manque, ne dépasse pas le stade de la généralité, et ne concerne qu'un seul rapport, il est fort peu probable qu'il soit pris en compte comme un réel critère de jugement du scénario, que ce soit par un analyste au contenu ou par l'auteur, comme le suggère ce dernier exemple, qui exprime une opinion pour le moins imprécise : « Je crois qu'il faudrait beaucoup couper dans ce texte en général. Nous

⁹⁸ *Une si longue absence*. Opus cité.

⁹⁹ *Le fabuleux voyage de l'ange*. Rapport de lecture de Catherine Martin. 14 mars 1990. Réf. 2000.0347.04.SC. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

¹⁰⁰ *Une histoire inventée*. Rapport de lecture de J.P. Leroux. Opus cité.

¹⁰¹ *La vie fantôme*. Rapport de lecture. Réf. 2010.0668.19.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

¹⁰² *L'amant de poche*. Rapport de lecture. 26 novembre 1976. Réf. 2001.0445.65.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

avons ici un film de cinq heures. Quelque chose d'autre me semble manquer dans ce texte, c'est la présence de la distance¹⁰³ ».

3.3.7 Style

Dernier élément de jugement présent dans le texte et sur lequel va se prononcer le lecteur, le style d'écriture du scénariste. Il en est fait mention quand il fait partie intégrante du script, comme c'est le cas de Pierre Falardeau pour *La vengeance d'Elvis Wong* :

Me voilà fascinée par la plume de Falardeau. L'écriture cinématographique est très maîtrisée. Et dans le genre comédie, très originale. Il devrait donner des cours à l'INIS ou à Juste pour rire. F. a le don de savoir écrire et décrire les scènes de slapstick comme pas un. Du grand art. On voit ses scènes qu'il sait faire vivre avec un minimum de mots, mais les bons. Il a une folle imagination et beaucoup de vocabulaire, ce Monsieur¹⁰⁴.

Si cette lectrice est enthousiasmée par le style d'écriture de Falardeau, il arrive que la déception du lecteur soit au rendez-vous. Et le lecteur ne prend pas toujours des gants lorsqu'il s'agit de le mentionner : « J'ai rarement lu une scène d'amour aussi mal écrite, aussi naïve et aussi brève. C'est en soi un exercice de mauvaise écriture, rien n'est amené, tout est dit sans nuance, sans lien, sans préambule, sans mystère¹⁰⁵ ».

A travers ces deux exemples extrêmes transparait ce que cherche dans l'écriture le lecteur lorsqu'il lit un scénario : les mots qui donneront à voir et à entendre le futur film (Raynauld 2012), dans le bon ton, sans excès ni manques. Cela demande du talent de la part du scénariste, tout autant que du lecteur qui devra trier le bon grain de l'ivraie, en se méfiant de l'enthousiasme que peut provoquer un style par trop littéraire, comme le souligne Raynauld :

Le scénario « bien écrit » pense à la réceptivité sensorielle du spectateur et se sert autant des sons que des images pour construire un

¹⁰³ *Coffin*. Rapport de lecture SDICC. 29 avril 1975. Réf. 2011.0617.43.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

¹⁰⁴ Opus cité.

¹⁰⁵ *Chronique des années 60*. Rapport de lecture. Réf. 1988.0075.15.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

univers qui s'incarnera à l'écran. [...] Tout mot « intournable » ou non réalisable est « inutile » en ce sens qu'il envoie de fausses pistes au lecteur. Ces scénarios qui se « lisent bien » ressemblent rarement au film terminé car des phrases romanesques ouvrent la porte à des interprétations si nombreuses que jamais le scénariste de ce type de scénario ne reconnaîtra son « histoire », car il ne l'a pas écrite en fonction de son passage à l'écran mais pour un lecteur (2012, p. 23).

Nous venons de décrire différents types de commentaires de lecture liés au texte. Ces types ne sont pas étanches mais sont perméables les uns aux autres lorsque dans son rapport, le lecteur en fera mention. Nous l'avons vu lorsqu'il s'est agi des excès et des manques, c'est aussi le cas du style, ou de la vraisemblance, qui peuvent concerner tous les aspects du scénario. Cette distinction nous a néanmoins paru nécessaire, par souci de clarté et aussi parce que nous la retrouvons dans plusieurs grilles de lecture établies par les institutions¹⁰⁶.

3.4 Le lecteur

La présence du lecteur se fait sentir tout au long de tous les rapports de lecture que nous avons lus. Outre le fait qu'il s'y exprime à la première personne du singulier, donc renvoie à un énonciateur spécifique, il utilise un appareillage critique qui lui est propre, même lorsqu'il va remplir les critères de réponse d'une grille de lecture institutionnelle. Avant d'aller regarder, dans les rapports, comment cette présence du lecteur se manifeste, il nous paraît utile de préciser le contexte théorique dans lequel se situe l'acte de lecture. Pour ce faire, nous nous sommes inspirés de la théorie de la réception telle qu'elle a été définie par Iser (1969) et Jauss (1978).

En premier lieu, le lecteur n'est pas un acteur neutre qui va aborder le texte vierge de toute opinion, de toute attente quant au contenu qu'il va être amené à découvrir au fil de sa lecture. De son côté, l'auteur suppose lui aussi une certaine compétence chez celui qui va le lire. Cet aspect de l'approche du texte a donné lieu à de nombreux travaux :

La compréhension d'un texte [est] un phénomène résultant de la fusion entre deux horizons, celui du texte et celui des préjugés de l'interprète. [...] Ces « préjugés » sont décrits, avec certaines nuances dans leur conceptualisation par tous les auteurs qui ont travaillé sur la question de

¹⁰⁶ Voir annexe B.

la réception : Jauss parle d'*horizon d'attente* (1978), Iser de *répertoire* (1976), Eco de *compétences encyclopédiques* (1985), Barthes de *codes* (1970), Dufays de *stéréotypes* (1994) et Ricoeur évoque la *préfiguration* (1983) (Baroni 2007, p. 161).

L'horizon d'attente, chez Jauss, correspond à la manière dont « une œuvre littéraire, au moment où elle apparaît, répond à l'attente de son premier public, la dépasse, la déçoit ou la contredit » (1978, p. 58). Le lecteur de scénario a cette même attente lorsqu'il reçoit un scénario pour évaluation. En effet, ce dernier aura déjà lu des scénarios (nous osons espérer que les institutions ne font pas évaluer leurs scénarios par des néophytes, ce qui, à la lecture des rapports, ne nous a pas semblé être le cas), aura vu des films, aura lu des romans, des essais, des journaux, des magazines, aura regardé la télévision, surfé sur Internet, écouté la radio, discuté avec des amis... et l'ensemble de son expérience va avoir une influence sur la lecture qu'il va faire, même si le scénario est « nouveau » :

Au moment où elle paraît, une œuvre littéraire [ou scénaristique] ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information ; par tout un jeu d'annonces, de signaux - manifestes ou latents -, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception. Elle évoque des choses déjà lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle, et dès son début crée une certaine attente de la "suite", du "milieu" et de la "fin" du récit (Jauss 1978, p. 55).

Cette attente va être assouvie ou déçue par ce que le texte va mettre en œuvre chez le lecteur (Jauss dit qu'elle est « entretenue, modulée, réorientée, rompue » (Ibid.)), et par la manière dont le texte lui-même va l'actualiser. Cette interprétation subjective du texte ne peut être comprise que dans « le contexte d'expérience antérieure dans lequel s'inscrit la perception esthétique » (Ibid.) Si l'expérience du lecteur n'est pas la même que celle de l'auteur, ou si elle n'est pas la même que celle d'un autre lecteur, les interprétations vont diverger, car les horizons d'attente ne seront pas les mêmes. Nous en avons vu un exemple lorsqu'il a été question des dialogues, quand la même réplique est appréciée par un lecteur, dénigrée par un autre. L'un trouve cela drôle, l'autre vulgaire ou inutile. C'est leur expérience personnelle qui les conduit à tirer de telles conclusions et non le texte lui-même.

Si deux lecteurs peuvent avoir deux interprétations différentes d'un même texte, en l'occurrence d'un scénario, c'est que le texte offre cette possibilité interprétative. C'est qu'il

est troué, comme le définit Eco (Raynauld (1990) définira le scénario comme un texte troué) qu'il n'est pas un monde fini en soi mais la représentation d'un monde que le lecteur complète avec sa propre expérience :

Un texte se distingue d'autres types d'expression par sa plus grande complexité. Et la raison essentielle de cette complexité, c'est qu'il est un tissu de non-dit. « Non-dit » signifie non manifesté en surface, au niveau de l'expression : mais c'est précisément ce non-dit qui doit être actualisé au niveau de l'actualisation du contenu. Ainsi un texte, d'une façon plus manifeste que tout autre message, requiert des mouvements coopératifs actifs et conscients de la part du lecteur (1979, p. 62).

Et, selon Raynauld, ce non-dit est tout aussi valable lorsqu'il s'agit d'aborder le texte scénaristique : « C'est dans la tension entre ce qui sera vu et non-dit, caché ou su, perçu ou compris, entendu et ressenti que se construit et se déploie le film futur dans le texte du scénario » (2012, p. 12). C'est via sa propre expérience que le lecteur pourra procéder à cette actualisation du texte afin de se forger une opinion personnelle à son sujet. Et cette opération n'est pas neutre, comme le fait remarquer Iser :

La projection du monde fictionnel sur l'expérience personnelle peut produire une gamme de réactions très diverses où se donne à lire une tension, née de la confrontation entre l'expérience propre du lecteur et une expérience virtuelle. On peut concevoir deux extrêmes parmi les réactions possibles : soit le monde du texte semble fantastique car il va à l'encontre de tout ce à quoi nous sommes habitués, soit il semble banal, car il correspond trop parfaitement à nos habitudes¹⁰⁷. Ainsi, il apparaît que nos expériences personnelles jouent un rôle considérable dans la réalisation des textes mais aussi que, dans ce processus, il advient toujours quelque chose de nos expériences (1969, p. 18).

Chaque expérience de lecture est basée sur nos expériences antérieures et en même temps les réactualisent. Cette remarque nous semble fondamentale, puisqu'elle nous éclaire sur le fait que plus un lecteur lit et acquière une expérience, plus il est capable de situer chaque « nouveauté » sur l'échiquier des textes et de juger de leur pertinence.

¹⁰⁷ Dans *Le plaisir du texte*, Barthes parle de texte de jouissance : « celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage » (1973, p. 23).

On pourrait ajouter une autre caractéristique à celles que nous venons de voir et qui concerne le lecteur de scénario, c'est qu'au-delà de son propre horizon d'attente, au-delà de l'expérience qu'il a, ou n'a pas, pour juger d'un scénario, le « bon » lecteur devra dédoubler ses capacités avec celles d'un futur spectateur, celui à qui s'adresse le film et qui ira le voir avec son propre « kit » interprétatif, fait de ses propres expériences personnelles. Nous reviendrons sur ce point dans le chapitre quatre.

De quelles manières expérience et sensibilité propres au lecteur vont-elles se manifester ? A la lecture des rapports du corpus, nous en avons distingué trois. Il s'agit de comparaisons, d'impressions et de prescriptions.

3.4.1 Comparaisons

Le lecteur de scénario sera lui-même lu par les membres des commissions institutionnelles, les producteurs et les auteurs du projet. Afin de rendre compte de ses impressions de lecture, de les partager en dépassant le simple constat du ressenti, le lecteur va utiliser des comparaisons. Elles sont, selon ce que nous avons relevé dans les rapports, de deux natures. Premièrement, il y a les comparaisons qui sont directement liées à l'univers référentiel du texte : le lecteur va comparer une version avec une autre, avec le scénario du film précédent de l'auteur, avec un fait réel si le scénario s'en inspire ou encore avec un roman s'il s'agit d'une adaptation. Deuxièmement, il y a les comparaisons qui appartiennent au seul univers référentiel du lecteur qu'il va partager, sans qu'il n'y ait aucun lien tangible avec le scénario. Il peut s'agir d'un autre auteur, un autre film, un autre scénario qu'il a lu, un autre livre...

Comparaisons liées à l'univers référentiel du texte

Nous l'avons évoqué lorsqu'il a été question de la manière dont étaient lus les scénarios, il arrive que le lecteur lise plusieurs versions d'un même scénario. Il va donc les comparer pour y déceler améliorations ou stagnations. Il arrive aussi que, lorsque l'auteur du scénario est identifié par le lecteur, ce dernier compare le texte qu'il a entre les mains avec le

dernier film de l'auteur. Ce type de comparaison agit parfois comme un raccourci vers un jugement rapide :

Si les gens de la SDICC veulent porter un jugement plus « administratif » sur ce scénario, je crois qu'ils feraient bien de se reporter aux *Bons débarras*. C'est exactement le même genre de film que celui proposé ici. J'imagine qu'il aura le même réalisateur, il coûtera à peu près le même prix et il aura à peu près la même carrière. Peut-être qu'ici le succès populaire sera un petit peu moins grand, vu que les personnages et le milieu décrit sont un peu plus marginaux. Pour le reste, c'est un film identique¹⁰⁸.

Nous verrons dans le dernier chapitre que loin d'être lapidaire, ce type de jugement par comparaison est pris en compte par les institutions.

Dans cet autre exemple, la comparaison n'est pas tendre : « J'imagine que ce film aura exactement la même carrière que *Les Vautours*. Ni meilleure, ni pire. Un autre film médiocre. Comme si nous en avions besoin¹⁰⁹ ».

Le lecteur partage cette référence précise avec les décideurs institutionnels qui vont le lire, dévoilant de cette manière son horizon d'attente. Néanmoins, ces cas de figure restent rares, en raison de l'anonymat des auteurs.

Lorsque le scénariste va s'inspirer d'un fait réel, d'un fait divers, le lecteur a le choix de prendre en compte, ou pas, la véracité des faits. S'agissant d'une fiction, se pose la question de la liberté créatrice d'un auteur s'inspirant d'un fait réel. Et les avis des lecteurs sont partagés. Certains vont comparer chaque détail du scénario avec les informations qui sont à leur disposition. Coller à une réalité rend-il un scénario meilleur? C'est ce que semble penser ce lecteur au sujet de ce que l'on a appelé « l'affaire Coffin ». Il met en doute l'honnêteté intellectuelle du scénariste : « il ne s'agit pas d'une affaire enterrée avec laquelle on pourrait jouer, dont on pourrait donner une version, un peu comme Shakespeare donne SA vision de Richard III¹¹⁰ ». Il est à remarquer que ce lecteur appuie son point en utilisant aussi une comparaison avec une autre œuvre, comme nous le verrons plus loin. Il précise plus loin

¹⁰⁸ *Les beaux souvenirs*. Rapport de lecture. Réf. 2001.0397.23.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

¹⁰⁹ *Chronique des années 60*. Rapport de lecture. Réf. 1988.0075.15.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

¹¹⁰ *L'affaire Coffin*. Rapport de lecture. Réf. 2001.0445.68.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal. On trouvera l'ensemble de ce rapport en annexe C, exemple 8.

sa méthode comparative : « Si j'ai pris la peine de fouiller dans ce livre de Jacques Hébert, *J'accuse les assassins de Coffin*¹¹¹, c'est que précisément, ayant terminé la lecture du texte, je restais sur ma faim¹¹² ». Plutôt que de juger le scénario sur ce qu'il est, le lecteur a mis en œuvre ses propres critères, son expérience personnelle de cette affaire réactivée par la lecture d'un essai qui lui est consacré. Est-il dans son rôle de lecteur, ou dans celui d'un scénariste qui aimerait faire sa propre version, « son » Richard III? Il sous-entend qu'il n'y aurait qu'une seule manière de relater cette histoire : la sienne.

Cet autre lecteur n'aura pas eu besoin de consulter un ouvrage pour donner son opinion sur le même scénario : « Connaissant à peu près tous les faits de l'affaire Coffin, sauf évidemment ceux qui n'ont jamais été révélés ou qui demeurent secrets, je peux en toute honnêteté affirmer que l'auteur de ce Coffin est resté bien en deçà de l'histoire qui s'offrait à lui¹¹³ ». Nous voyons ici que l'expérience du lecteur et le texte s'enrichissent mutuellement (Iser 1976) et que la connaissance que le lecteur a du sujet précis dont il est question va influencer sa lecture, va agir comme un apriori, car des divergences de perception vont jaillir chaque fois que le texte va s'éloigner de la conception que s'en ai déjà faite le lecteur.

Nous retrouvons le même type de problème quand il s'agit d'une adaptation. Alors que le scénario devrait être lu pour ce qu'il est, c'est à dire la partition d'un film qu'un metteur en scène mettra en musique, certains lecteurs vont comparer l'histoire d'un roman avec l'histoire d'un film, telle qu'elle est contenue dans le scénario¹¹⁴. Là encore, des aprioris nés de la connaissance de l'œuvre originale peuvent oblitérer le jugement : « Le projet d'adapter un tel roman est, au départ, très ambitieux. Les réflexions des personnages, profondes et intérieures, enchevêtrées les une aux autres, se prêtent difficilement à une visualisation¹¹⁵ ». En quoi cela concerne-t-il le scénario? Ce lecteur ne devrait-il pas plutôt s'en tenir au texte pour en donner un jugement le plus objectif possible, comme tente de le faire cet autre lecteur? « Je n'ai pas lu le roman *Concrete Island*. Je ne connais pas non plus son auteur J.G Ballard. Qu'on ne s'attende pas ici à des allusions au roman ni à une critique de son adaptation

¹¹¹ (1981), éditions Québec Loisirs

¹¹² Ibid.

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ cf chapitre 1, scénario-récit et scénario plan.

¹¹⁵ *Le sourd dans la ville*. Rapport de lecture. Réf. 2000.0353.45.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

cinématographique. Je m'en tiendrai au scénario que l'on m'as soumis¹¹⁶ ». Car c'est bien de cela qu'il s'agit : évaluer un scénario. Et in fine, si le lecteur est dans cette double lecture interprétative, la sienne, fonction de ses expériences et celle du spectateur, qu'il subodore, la cause semble entendue : « Si jamais le film était réalisé, le public réagirait au film de la même façon et non par rapport au roman qui, de toute façon, n'a pas constitué un best seller comme l'a été et l'est encore *Le Matou*¹¹⁷ » : le film sera perçu en premier lieu par le spectateur comme tel, et non comme une adaptation d'un roman qu'il n'a pas forcément lu.

Comparaisons liées à l'univers référentiel du lecteur

Le lecteur va souvent chercher à inclure le texte et son auteur dans son propre champ référentiel. Pour ce faire, il va chercher des points de repère avec des œuvres ou des auteurs connus de lui et de ceux qui liront son rapport. Ainsi, forts de ces référents communs, son opinion pourra être mieux partagée. Ces référents n'appartiennent qu'à lui, mais il arrive que ce soient les mêmes dans différents rapports de lecture du même film. On peut alors penser que l'auteur a glissé suffisamment d'indices dans son texte pour les suggérer. C'est le cas avec *Un zoo la nuit*, au sujet duquel plusieurs lecteurs évoquent *Diva* de Jean-Jacques Beineix ou encore une scène de peep-show de *Paris-Texas* de Wenders. On pourrait dire, dans ces cas-ci, que les lecteurs en ont fait la lecture que suggérait l'auteur, que leurs horizons d'attente sont les mêmes.

Dans la majorité des rapports, les références à d'autres auteurs ou à d'autres films vont surtout servir l'argumentaire du lecteur et décrire son propre horizon d'attente, atteint ou déçu, en jouant parfois de fausse modestie : « Devant un tel projet, je me sens tout bête : peu intelligent; je me sens comme devant un roman d'Hubert Aquin et devant ce film de Rivette, *Paris nous appartient*, en 62 ou 63¹¹⁸ ». Le texte ne surgissant pas d'un désert d'information, pour reprendre les termes de Jauss, sa lecture va réactiver des œuvres antérieures et entrer en résonance avec le lecteur : « A la lecture du scénario, j'ai pensé au *Silence*, film que je n'ai pas revu depuis des années. Il me semble d'ailleurs avoir entrevu quelques "charrettes

¹¹⁶ *L'île de béton*. Opus cité.

¹¹⁷ *Le sourd dans la ville*. Opus cité.

¹¹⁸ *Marie d'ici, là-bas*. Commentaires du jury et du comité d'évaluation interne de l'Institut. 1981. Réf. 2011.0712.26.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

bergmaniennes” : des personnages de femmes hantées par la mort¹¹⁹ ». Ce type de comparaison permet au lecteur de préciser un ton, une ambiance, une atmosphère qu’il pressent à la lecture du scénario.

A ce jeu des comparaisons, il y a parfois des gagnants. C’est le cas de ce lecteur : « Ce scénario est très amusant. Les scènes sont écrites avec beaucoup de métier. Un goût pour des personnages à la fois farfelus et pragmatiques rappelle De Broca ou Gilles Carle¹²⁰ ». Cela tombe bien car c’est effectivement d’un scénario de Gilles Carle qu’il s’agit !

Si les comparaisons permettent au lecteur de mettre un nom sur un référent commun qu’il partagera avec celui qui le lira, il en va différemment pour ce qui est des impressions de lecture qui figurent dans les rapports et qui sont, elles, toutes personnelles.

3.4.2 Impressions

La plupart des rapports contiennent le ressenti du lecteur. Il correspond à ce que nous avons identifié dans la partie consacrée à « comment sont lus les scénarios » à la première lecture, la lecture intuitive. Si ces premières impressions de lecture peuvent avoir leur place dans un rapport c’est parce qu’elles ne mentent pas, elles sont toujours vraies, quel que soit celui qui l’exprime car il est aussi, comme le souligne Raynauld, un éventuel futur spectateur. C’est bien pour cette raison, ajoute-t-elle que « les lecteurs ont toujours raison » (2012, p. 194). De plus, s’il faut prendre en compte la véracité de ce ressenti, c’est parce que : « la source de cette impression vient du scénario lui-même » (Ibid.). Le ressenti du lecteur anticipant celui du spectateur, il sera donc important de savoir si un scénario de film comique est drôle, un drame triste (etc.) dès sa lecture. C’est ainsi que la lectrice du scénario de *La vengeance d’Elvis Wong* écrit : « J’avais les larmes aux yeux de rire en lisant la scène de la tente¹²¹ ». Il n’y a ici pas besoin d’autre explication, pour dire qu’une scène comique fonctionne. Dans cet autre exemple, le lecteur cite des passages du scénario qu’il commente

¹¹⁹ *Le sourd dans la ville*. Rapport de lecture. Réf. 2000.0353.45.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

¹²⁰ *Les corps célestes*. Rapport de lecture. Réf. 2002.0223.22.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

¹²¹ Opus cité.

de la sorte : « et certaines touches au niveau de l'allure des personnages ou de leurs comportements m'ont parfois fait rire quand elles ne m'ont pas carrément ému¹²² ». L'objectif du scénario puis ensuite du film étant comme le mentionnait Carrière (1990) de maintenir l'attention du spectateur, le pire ennemi du scénario est l'ennui :

Humm... Il vaut peut-être mieux que je vous le dise maintenant : je n'ai pas du tout aimé ce scénario. Non pas qu'il ait suscité en moi une réaction négative intense. [...] Non... C'est plutôt une sorte de lassitude, d'ennui qui s'est installé au fur et à mesure que j'avançais dans la lecture. [...] L'ennui ne pourra jamais que signifier « l'inutilité » d'un texte, d'un travail. C'est triste mais c'est ainsi¹²³.

Cette perception subjective du lecteur nécessite de sa part une certaine honnêteté, ce que Lavandier appelle l'authenticité : « Être authentique consiste donc à entendre son ressenti. Mais pas seulement. Cela consiste aussi à l'accepter » (2011, p. 8). Ce lecteur en est un bel exemple : « Malgré la noirceur du thème principal de ce scénario, malgré la complexité des drames intérieurs qui se joueront dans ce scénario, malgré le peu d'intérêt que j'ai toujours eu à l'égard de ce genre de sujet, je dois dire que l'auteur a su m'émouvoir¹²⁴ ». Par un jeu de comparaisons avec des références qui lui sont propres, un lecteur peut être conscient de ce qui influence son jugement, même si ses comparaisons sont parfois approximatives :

Tout d'abord, le premier temps m'a semblé relever d'un style très cinéma français un peu périmé [...] J'ai donc abordé la lecture de ce scénario avec un peu d'humeur, voire d'hostilité. Mais très vite, j'ai été pris par ce personnage de Julie. Je lui ai trouvé de très vagues traits de parenté avec un certain personnage incarné par Jane Fonda dans un film dont j'oublie le titre [...] Et dans le deuxième temps, alors, j'ai été de plus en plus en plus pris¹²⁵.

Le lecteur fait des comparaisons, partage ses impressions de lecture; il intervient aussi avec son propre bagage culturel, intellectuel, lorsqu'il va s'agir de donner des conseils en vue d'améliorer le scénario, ce que Lavandier (2011) nomme les prescriptions.

¹²² *Nous irons à la chasse ensemble (Un zoo la nuit)*. Opus cité.

¹²³ *Visage pâle*. Rapport de lecture. Réf. 2012.0591.61.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal. On trouvera l'ensemble de ce rapport en annexe C, exemple 2.

¹²⁴ *La couleur encerclée*. IQC. Jury de production 1983. Juré n° 1 Pierre Lamy. Réf. 1999.0309.07.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

¹²⁵ *Chanson pour Julie*. Rapport de lecture. 23 mai 1975. Réf. 2002.0495.03.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

3.4.3 Prescriptions

Les prescriptions, lorsqu'elles sont proférées, se situent le plus souvent en fin de rapport. Nous distinguerons deux types de prescriptions. Les prescriptions d'ordre général, qui ont trait à un caractère d'ensemble du scénario que leur lecteur aimerait voir être amélioré. Il existe aussi de nombreuses prescriptions spécifiques, qui ne vont concerner qu'un aspect très précis du scénario.

Prescriptions générales

On peut se demander quelle est la portée de telles prescriptions lorsqu'elles sont énoncées de façon affirmative plutôt qu'interrogative. C'est ce que Lavandier appelle « le degré zéro de la prescription » (2011, p. 33). Un problème majeur est soulevé, mais aucune solution n'est évoquée pour y remédier. C'est ainsi que ce lecteur conclut son rapport : « Il ne reste qu'à augmenter quelque peu la tension dramatique¹²⁶ ». Est-ce là une indication précieuse pour le scénariste? Ou cet autre exemple : « on aurait intérêt à souligner l'aspect cauchemardesque de l'histoire. On pourrait également pousser l'aspect documentaire¹²⁷ ». Certaines prescriptions générales tentent d'être un petit peu plus spécifiques, elles n'en restent pas moins très imprécises : « A mon avis, il faudra insister sur le polissage des dialogues, veiller à resserrer quelque peu la structure et parfaire le personnage de Tibo¹²⁸ ». De telles prescriptions peuvent être compréhensibles dans le cas d'une première version, soumise pour obtenir un budget de réécriture. Mais les exemples précédents concernent des projets que les auteurs considèrent aboutis et qui font l'objet de demandes de financement en production.

Si de telles remarques risquent de passer inaperçues par ceux qui lisent les rapports, il est des remarques générales qui sont accompagnées cette fois d'indications plus précises. C'est le cas d'une rubrique de son rapport que ce lecteur de *Un zoo la nuit* intitule « Les réaménagements souhaitables et souhaités » : « Dans l'ensemble, c'est un scénario qui gagnerait beaucoup à être plus concis et, de ce fait, raccourci d'une bonne trentaine de

¹²⁶ *Visage pâle*. Opus cité.

¹²⁷ *Panique*. Opus cité.

¹²⁸ *Une histoire inventée*. Rapport de Marcel Jean. Opus cité.

pages¹²⁹ ». Il détaille ensuite sur deux pages les changements qu'il aimerait que le scénariste opère. On entre alors là dans des prescriptions spécifiques.

Prescriptions spécifiques

Ce type de prescription peut concerner tous les aspects du scénario que le lecteur souhaitera améliorer. Elles représentent une solution précise que le lecteur envisage comme source d'amélioration. Restons avec notre exemple du rapport de lecture de *Un zoo la nuit* et voyons comment ce lecteur s'y prend pour « vendre » les changements qu'il compte apporter au scénario :

C'est le genre de travail qui devrait se faire avec un œil neuf (un scénariste complètement étranger au projet initial) afin de ne garder que l'essentiel du propos, tout en élaguant les dialogues trop touffus, et en corrigeant les quelques bavures que l'on peut relever¹³⁰.

Il passe ensuite en revue sept séquences considérées comme trop longues ou ambiguës auxquelles il suggère des coupes et des éclaircissements. Ce type de conseil précis est étrange, c'est comme si ce lecteur se positionnait comme coscénariste sans nécessairement y avoir été invité, mais ce type de prescription n'est pas un cas unique et Lauzon n'est pas le seul à y avoir goûté; on peut citer ce lecteur, à propos du scénario de Carle *Les corps célestes* : « Ce film pour devenir intéressant aurait intérêt à être retravaillé par un groupe de scripteurs. Ce projet pourrait être utilisé comme canevas. En d'autres mots, l'auteur gagnerait à plus de rigueur et surtout à travailler ses dialogues et ses scènes avec quelqu'un d'autre¹³¹ ». Il est curieux de constater que les lecteurs n'accordent aucun crédit au scénariste lui-même pour améliorer son travail. Et lorsque ce n'est pas un coscénariste qui manque, c'est un réalisateur : « Il manque sans doute un réalisateur à ce scénario. Un réalisateur qui, d'une part, ajoutera au mouvement cinématographique et qui, d'autre part, aidera à solutionner le problème de la clarté du propos¹³² ». Sachant l'investissement en temps, en énergie, qu'un scénariste consacre à un projet, il paraît douteux qu'il accepte d'emblée ce type de prescriptions, à moins qu'il le soit forcé par son producteur, ou par un organisme de financement.

¹²⁹ Opus cité.

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Opus cité.

¹³² *Coffin*. Opus cité.

Chaque lecteur va apporter, dans ses prescriptions, sa propre vision de ce que doit contenir selon lui un bon scénario. Ici, il s'agit de retravailler les dialogues d'une manière bien spécifique :

Aussi, j'ai trouvé qu'à plusieurs reprises, les dialogues s'empesaient d'élaborations trop détaillées qui les allongent de façon excessive. Il faudrait retravailler la cisure et l'interaction (le dynamisme des réparties) des dialogues entre les personnages de façon à amplifier les tensions psychologiques et parvenir à s'en servir comme éléments accélérateurs du rythme d'ensemble¹³³.

Parfois, deux prescriptions contradictoires peuvent porter sur le même point. C'est le cas du titre de Lauzon. Un lecteur conclut son rapport par : « Ma dernière réserve concerne le titre *Un zoo la nuit*. Un titre qui ne correspond pas vraiment à l'ensemble, qui pourrait induire l'éventuel spectateur en erreur et qui, par sa fadeur, pourrait même nuire à la carrière commerciale du film. A modifier donc !¹³⁴ ». Mais cet autre lecteur semble avoir la réponse : « le titre pourrait être : *Son premier éléphant*¹³⁵ ». Finalement, c'est l'avis de ce troisième lecteur qui l'emportera : « Le titre de ce film appelle beaucoup d'images. Finalement, il est tout simplement fidèle. *Un zoo la nuit*, c'est une série de chocs visuels et sensitifs qui frappent violemment de façon éphémère¹³⁶ ».

Il existe un troisième type de prescription que nous n'avons pas catégorisée, c'est la prescription impossible. Soit parce que le scénario est irréprochable, soit parce que le lecteur s'y refuse, comme c'est le cas ici : « on ne suggère pas d'améliorations à un scénario de Ducharme¹³⁷ ».

Ces prescriptions sont elles suivies ? C'est ce que nous verrons dans le dernier chapitre de ce mémoire.

¹³³ *Nous irons à la chasse ensemble (Un zoo la nuit)*. Opus cité.

¹³⁴ Opus cité.

¹³⁵ Ibid.

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ *Les beaux souvenirs*. Opus cité.

3.5 Le film

Le texte doit donner à voir, pour le lecteur, le futur film qu'il contient en genèse : « le scénario donne à lire un film à faire, son écriture doit donc permettre au lecteur de pouvoir pressentir et ressentir le film en devenir » (Raynauld 2012, p.6). En premier lieu, c'est bien l'écriture elle-même qui transporte le lecteur dans le film : « Lire ce scénario, c'est vraiment avoir un film sous les yeux. L'image et le son sont déjà là, très présents sur le papier et ne demandent qu'à être transposés à l'écran¹³⁸ » nous dit ce lecteur. Cet aspect visuel, cinématographique du scénario est souligné par cet autre lecteur, à propos du même scénario : « L'auteur écrit cinéma. Le texte est riche d'indications et on "voit" bien le traitement envisagé¹³⁹ ». A l'inverse, si le film n'est pas visible dans le scénario, le lecteur le notera comme une importante carence :

Visuellement, les scènes sont imprécises et dans sa « colonne de gauche » [les didascalies], l'auteur indique une quantité de détails qui ne peuvent être vus, ou qui devraient servir à la compréhension de l'histoire. [...] Cela fait que par exemple, même si la « colonne de gauche » indique que Coffin sort de la maison où il vit avec ses parents et sa sœur, on ne voit pas ceux-ci et ce n'est que quarante cinq pages plus loin qu'on apprend son prénom, parce qu'il se fait appeler Bert par un barman¹⁴⁰.

Au delà de cet aspect stylistique (et néanmoins essentiel), nous retrouvons dans les rapports de lecture de nombreuses mentions faisant référence au film à venir. Par film, nous inspirant de l'ouvrage édité par la SODEC et l'INIS : *Produire ? D'une idée à l'écran : un guide* (Levie, et al.), nous entendons tous les moyens qui vont être mis en œuvre lors de la pré-production (casting, repérages), la production (tournage) et la postproduction (montage image et son, mixage), afin d'arriver à un résultat diffusable à un public, sur un écran. Et comme nous allons le voir, les lecteurs s'intéressent à tous ces aspects du futur film.

¹³⁸ *Un zoo la nuit*. Rapport de lecture Téléfilm Canada. Septembre 1985. Réf. 2010.0649.14.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

¹³⁹ *Un zoo la nuit*. Rapport de lecture. SGCQ 1985. Réf. 2010.0649.14.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

¹⁴⁰ *L'affaire Coffin*. Opus cité.

3.5.1 Pré-production

L'élément de pré-production auquel sont le plus sensibles les lecteurs concerne le casting. L'auteur du rapport va le plus souvent l'exprimer sous forme de crainte, de mise en garde : « Il est évident que le choix des acteurs est ce qui va colorer ces personnages. Une erreur de distribution serait fatale¹⁴¹ ». Mais ce type de remarque généraliste pourrait s'appliquer à tout scénario, et à tout film, tant elle semble évidente. Nous ne savons pas s'il s'agit du même lecteur, mais si ce n'est pas le cas, cette similitude dans les propos révèle une véritable inquiétude partagée par les lecteurs : « Il est évident qu'une erreur de distribution serait fatale¹⁴² ». Cet autre lecteur va plus loin que ce simple constat d'évidence et il suggère une piste, s'immisçant dans la préparation du film, donnant son opinion personnelle sur le casting, faisant du même coup une prescription en utilisant une comparaison : « Il faudrait un acteur au visage inconnu, quelqu'un qui marquerait définitivement Émile Nelligan avec la même force que Vanessa Redgrave dans le personnage d'Isadora Duncan¹⁴³ ». Allant toujours plus loin, un autre lecteur va mentionner dans son rapport quel comédien ne devrait pas interpréter tel rôle, et où chercher pour tel autre :

J'espère qu'on va se donner la peine de trouver pour ce rôle un véritable haïtien et qu'on ne fera pas appel à l'habituel noir de service Normand Brathwaite, bien sympathique au demeurant mais totalement incapable de prendre l'accent créole [...] Je ne veux pas me mêler de la distribution mais il faudrait trouver pour Florence une comédienne qui a de la classe et de l'abattage, qualités que l'on trouve surtout, me semble-t-il, chez les comédiennes qui ont une formation théâtrale¹⁴⁴.

On peut se poser la question de savoir si ces remarques ont leur place dans un rapport de lecture, même s'il est évident que le choix des comédiens va avoir une influence sur la décision d'un spectateur d'aller voir un film, comme le souligne Sorlin : « une grande partie des spectateurs choisissent leur film d'après le nom des acteurs, et vont au cinéma de préférence quand ils sont sûrs de retrouver un visage qui leur est familier » (1977, p. 134) car,

¹⁴¹ *Moody Beach*. Rapport de lecture. 6 mars 1989. Réf. 2010.0667.21.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

¹⁴² *Nelligan*. Rapport de lecture. 21 février 1990. Réf. 2012.0027.19.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ *Une histoire inventée*. Rapport de lecture. Francine Laurendeau. 31 août 1989. Réf. 2001.0397.24.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

précise-t-il plus loin : « ce que nous savons de chaque comédien, de ses rôles antérieurs, éventuellement de son existence laisse entrevoir ce que sera le personnage joué par lui » (Ibid., p. 135).

Autre élément de pré-production présent dans les rapports, mais à un degré bien moindre, ce sont les décors que le lecteur visualise et imagine à la lecture. Un lecteur de *Un zoo la nuit* y consacre une rubrique entière dans son rapport, seul exemple à notre connaissance, et dont voici un extrait : « Les extérieurs et intérieurs nuit collent bien avec l'atmosphère voulue et font vrais¹⁴⁵ ».

Enfin, les costumes, même s'ils prennent une place importante dans l'aspect visuel d'un film et la caractérisation des personnages, en prennent une inversement proportionnelle dans les rapports, puisqu'il n'en est fait mention qu'à une seule reprise.

3.5.2 Production

La mise en scène se situe, nous l'avons dit dans le chapitre un, dans la continuité de l'écriture scénaristique. Des lecteurs vont partager, tout comme ils le font pour la distribution, leurs craintes ou leurs espoirs de la voir atténuer ou limiter le potentiel du scénario. Ils peuvent l'exprimer de manière générale : « Le scénario frappe l'imagination avec tant de force qu'il ne reste plus qu'à espérer une mise en scène à la hauteur¹⁴⁶ ». Vœux pieu ou défi lancé au réalisateur ? Si la qualité d'un scénario est conditionnée par celle de sa mise en scène, comment alors le juger ? Le scénario ne doit-il pas plutôt être jugé pour ce qu'il est, au risque que la mise en scène l'affadisse, ou au contraire le magnifie ? Car si, pour ce lecteur, « la première condition de succès est, d'après moi, la mise en scène qui doit être rythmée, captivante¹⁴⁷ », cela suffi-t-il à masquer d'éventuelles carences dans le scénario ? On peut légitimement en douter. Ce type de remarque concernant la mise en scène mérite certainement

¹⁴⁵ Opus cité.

¹⁴⁶ *Le Party*. Rapport de lecture. Réf. 2011.0628.37.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

¹⁴⁷ *Le témoin*. Rapport de lecture. 14 août 1984. Réf. 2001.0445.47.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

d'être nuancé. Un lecteur évoque le « défi de la mise en scène¹⁴⁸ », et c'est bien de cela qu'il s'agit à chaque fois. Quand elles ont un caractère général, on peut douter de l'utilité de telles remarques dans les rapports. Cela n'est pas le cas quand elles sont spécifiques, qu'elles concernent une scène en particulier, car elles peuvent révéler au scénariste une difficulté à passer du texte à l'écran, ou un danger, au moment de la mise en scène, qu'il n'aurait pas nécessairement anticipé : « Une séquence sera périlleuse : la séquence de l'accouchement. Il ne s'agit pas d'une réticence de ma part contre les scènes d'accouchement. Je constate seulement qu'elles sont très rarement réussies. Pourquoi ?¹⁴⁹ ». Poser cette question, c'est permettre à l'auteur du scénario de reconsidérer sa scène, de la comparer à des scènes équivalentes dans d'autres films et d'être sûr qu'elle a bien sa place dans son script dans son potentiel de réalisation.

Le lecteur peut anticiper sur la direction d'acteur, exprimant là encore ses craintes quand le temps de la mise en scène sera venu : « Les personnages sont tellement gros que les comédiens, s'ils ne sont pas très bien dirigés, risquent de cabotiner ». Avons-nous là affaire à une vraie limite du scénario dans sa définition des personnages, ou à une anticipation sur leur potentiel dramatique qui, bien mis en scène, donnerait un très bon résultat ? Ce lecteur ne le précise pas.

La direction artistique est évoquée, renvoyant là aussi au moment de la préparation et du tournage, comme un élément majeur devant contribuer à la qualité du film tel qu'elle transparaît dans le scénario. Il faudrait, pour ce lecteur, qu'elle « fasse bien sentir l'époque, l'atmosphère des salons bourgeois, le Montréal des deux périodes qui situent le film¹⁵⁰ ».

Finalement, ce sont tous les aspects du tournage que des lecteurs vont évoquer, comme autant d'éléments constitutifs du film qu'ils imaginent à la lecture. Ces aspects peuvent prendre une connotation plutôt positive : « Le film sera très violent, et sans doute dur à prendre. Il laisse par ailleurs beaucoup de place à la performance du caméraman, des

¹⁴⁸ *Le sourd dans la ville*. Rapport de lecture. SOGIC. 14 mars 1986. Réf. 2000.0353.45.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

¹⁴⁹ *La semence*. Rapport de lecture. Réf. 2001.0445.66.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

¹⁵⁰ *Nelligan*. Opus cité.

comédiens et de la technique en général¹⁵¹ », ou plutôt négative, selon la conception que le lecteur a de la mise en scène :

Je me demande si nous ne touchons pas ici l'ambiguïté fondamentale de ce scénario : on hésite constamment entre le film « de fiction », où tout est déterminé d'avance, et le film plus flexible, qui laisse de la place à l'improvisation et au repérage. Est-ce que le second type de film ne serait pas moins ambitieux, moins contraignant, plus souple, plus réaliste aussi ? A mon avis, les auteurs devront choisir. Pour cela, il leur faudra évaluer avec réalisme les moyens techniques dont ils disposeront et l'expérience (ou l'inexpérience) de leurs collaborateurs. En effet, par exemple, un acteur non-professionnel aura peut-être du mal à dire un texte écrit. Par contre, bien dirigé, il pourra, dans ses mots à lui, faire passer l'essentiel¹⁵².

Cette étonnante « leçon » de cinéma ne l'est peut-être pas tant que ça, si l'on se réfère au contexte. Ce rapport a été écrit en 1976, époque qui oppose frontalement, nous l'avons vu dans le chapitre un, les tenants d'un cinéma que nous avons qualifié d'hollywoodien, basé sur le scénario et privilégié par les institutions, et les héritiers du cinéma direct québécois qui eux, évacuent le scénario du processus créatif au profit d'une posture autoriale. Cela nous permet de rappeler que les critères de lecture sont aussi fonction de l'époque et du contexte dans lequel ils sont exprimés.

3.5.3 Postproduction

Les indications sur les éléments de postproduction sont relativement rares dans les rapports. Nous en avons néanmoins recensé certaines. Elles concernent la musique et le montage.

Il peut paraître étrange de s'intéresser à la musique d'un film dont on lit le scénario, sauf, bien entendu, à lire celui d'un film musical comme *Chanson pour Julie* : « C'est cinématographique à plein, c'est tout à fait à trois dimensions (à quatre même, puisque la musique s'y intègre parfaitement)¹⁵³ ». Cela a pourtant été le cas d'un lecteur qui espère

¹⁵¹ *Un zoo la nuit*. Rapport de lecture. Téléfilm Canada. 1986. Opus cité.

¹⁵² *L'hiver bleu*. Rapport de lecture. SDICC. 6 décembre 1976. Réf. 2001.0445.65.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

¹⁵³ *Chanson pour Julie*. Rapport de lecture. SDICC. 23 mai 1975. Réf. 2002.0495.03.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

« qu'on attachera une grande importance à la trame musicale de ce film, au choix de son compositeur et de son interprète¹⁵⁴ ». Sans autre explication, cette indication flotte seule un peu perdue au milieu du rapport, sans réelle utilité lorsqu'il s'agit, dans cet exemple-ci, d'une comédie.

Le montage n'est pratiquement jamais évoqué, et quand il l'est, dans cet exemple, c'est avec une intention du lecteur extrêmement précise :

Il faut qu'il y ait, quand arrive le moment du montage, une diversité de niveaux de temps et de lectures qui fasse en sorte que sur une heure et demie, le spectateur passe par une diversité d'émotions et d'intelligences de la réalité suffisamment large et variée pour qu'à la fin de la projection, il sorte de la salle touché et engagé lui-même dans sa globalité¹⁵⁵.

Ce lecteur évoque le montage au service de la réception du spectateur. Car en effet, au-delà de son intérêt pour tout ce qui va toucher à la fabrication du film contenu dans le scénario, le lecteur va aussi s'intéresser au spectateur.

3.6 Le spectateur

Nous avons vu, dans le premier chapitre, que l'une des fonctions du scénario est d'anticiper la réception publique du film. Il va éventuellement servir, selon Augros, à « estimer le public potentiel » (2006, p. 220). Cette préoccupation est certes celle du scénariste et du réalisateur, qui souhaite éventuellement toucher le public le plus vaste, elle est surtout celle du producteur et du financeur qui vont chercher à rentabiliser leur investissement. C'est ainsi que dans de nombreuses grilles de lecture institutionnelles¹⁵⁶, le public correspond à une catégorie que le lecteur devra renseigner. André Lamy, directeur général de Téléfilm Canada déclarait, en 1985 : « On peut dire qu'un projet de qualité comprend un contenu culturel, son financement qui l'appuie et les moyens pour rejoindre le public » (Bonneville 1985, p. 22). Au delà de la mise en marché d'un film qui, via ses budgets en publicité et marketing, incitera le public à aller voir tel ou tel film, les lecteurs devront, sur

¹⁵⁴ *La semence*. Opus cité.

¹⁵⁵ *Un zoo la nuit*. Rapport de lecture SGCQ. 1986. Opus cité.

¹⁵⁶ Voir annexe.

la base de la lecture des scénarios, donner des indications sur les intentions supposées du public.

Nous distinguerons ici public et spectateur. Dans un premier temps, nous déterminerons comment sont anticipées les attentes du public considéré, selon Carrière, comme : « cette masse imprécise et compacte, indéfinissable mais décisive » (1990, p. 32). Ensuite, nous verrons de quelle manière le spectateur se situe au centre de la lecture, comme le précise Raynauld : « La manière dont le film et son futur spectateur sont pris en compte dans le texte scénaristique déterminent — sont au cœur même — de ce qui caractérise et définit l'écriture et la lecture du scénario » (2012, p. 31).

Le public

Les lecteurs essaient de déterminer à quel public le film s'adresse, dans quelle proportion il est prêt à aller voir ce film et comment il peut y réagir. Cette prédiction leur est demandée par les institutions qui, dans leurs grilles de lecture, demandent quel est le « public cible »¹⁵⁷.

Même si le film n'existe pas encore, qu'il n'a été ni préparé, ni réalisé, ni monté, le lecteur doit se prononcer sur sa réception lors de son éventuelle sortie en salles. Pour ce faire, il utilise des critères qui sont issus de son expérience (comme nous l'avons vu dans la partie consacrée au lecteur) et d'autres qui font partie du texte. Son avis sur ce point peut être déterminant, tel que le dénote l'excipit de ce rapport : « Accessible à tous les publics, cette comédie se déroule sur un mode mineur. Sitôt vue, elle sera sans doute oubliée. Pour cette raison, je ne vois pas l'intérêt de produire un tel film¹⁵⁸ ». De tels jugements lapidaires ne sont pas isolés : « Rien dans cette histoire n'a le moindre intérêt sur le plan dramatique. Si les personnages ne vibrent pas, qui va s'intéresser à cette œuvre, ici comme à l'étranger ?¹⁵⁹ ». Il semblerait que cette incapacité supposée d'un scénario à rejoindre un public soit le plus sûr moyen de refuser un projet sans avoir à présenter de trop nombreux arguments. Mais ailleurs, transformée en capacité, cela servira la cause inverse : « Son côté iconoclaste et son air de

¹⁵⁷ Voir annexe B.

¹⁵⁸ *Une histoire inventée*. Rapport de lecture destiné à l'ONF. Jean-Pierre Leroux. Réf. 2001.0397.24.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

¹⁵⁹ *Chronique des années 60*. Opus cité.

scandale ne peuvent qu'attirer les foules. On s'y rendra peut-être pour chercher des sensations fortes (car le scénario a de la vigueur), ou pour rigoler un bon coup (car il a de l'humour)¹⁶⁰ ». Parfois même, le lecteur y voit un potentiel plus grand encore que celui suggéré par le texte : « Devenue film, cette histoire devrait attirer même ceux à qui elle ne saurait plaire¹⁶¹ ». On suppose qu'auteurs, producteurs et financeurs apprécieront. Dans ces pronostics « réceptoriels », certains lecteurs vont donc se faire étonnamment précis, parfois même peut-être un peu trop, comme dans la conclusion de ce comité d'évaluation interne de l'IQC : « Que ce soit pour les salles ou pour la télévision, c'est un film qui n'aura sans doute pas un auditoire acquis, mais il trouvera sans doute sa place dans les circuits d'art et d'essai¹⁶² ».

Ce type de prédictions aléatoire ne se base, la plupart du temps, sur aucun argument objectif, car personne ne peut précisément savoir quel sera l'accueil public d'un film. En revanche, il en va autrement lorsqu'il est fait mention, dans les rapports, du spectateur.

Le spectateur

A la question « Quel public » d'un formulaire d'évaluation de la SDICC, ce lecteur indique : « Large sans doute. Les hommes voudront prendre dans leurs bras l'innocente Rose-Marie. Les femmes auront Lorenzo. Elles pourront aussi s'identifier aux orphelins¹⁶³ ». Avec cette remarque, ce lecteur va beaucoup plus loin qu'un lacunaire « tout public ». Il précise l'identification que le spectateur pourra éprouver à la vue du film. S'il reste encore malgré tout dans une généralité en parlant d'hommes et de femmes, cette lectrice de l'IQC est beaucoup plus spécifique lorsqu'elle va aborder son rapport au texte, en tant que spectatrice, versus le « public » :

J'analyserai la version finale de *Chronique des années 60* en partant des prémisses suivantes : que le public de cinéma se situe entre 18 et 30 ans et, puisque j'ai moins de 30 ans et persiste encore à assister à un événement cinématographique à chaque semaine, j'essaierai, dans mes commentaires,

¹⁶⁰ *Le Party*. Opus cité.

¹⁶¹ *Un zoo la nuit*. Opus cité.

¹⁶² *Maria Chapdelaine*. Opus cité.

¹⁶³ *Les corps célestes*. Opus cité.

d'exprimer les goûts et les besoins de ce public en fonction du scénario que vous avez déposé à l'Institut¹⁶⁴.

Son avis sur le scénario pris sous cet angle ne peut qu'être juste, puisqu'elle se place elle-même en position de spectateur, comme le précise Raynauld :

Le spectateur, à la fois cible à viser et cible à atteindre, fonctionne à la manière d'un filtre, d'un entonnoir par lequel toute l'information doit passer. On écrit nos scénarios en fonction du spectateur, pour lui faire vivre une expérience de cinéma, pas en fonction du plaisir immédiat du lecteur « ordinaire » (2012, p. 48).

Le lecteur entrevoit donc dans le texte une identification possible, ou impossible avec les personnages, d'abord pour lui même, ensuite pour les futurs spectateurs. Il peut aussi ressentir une émotion que ressentira le spectateur. Le lecteur peut enfin anticiper l'horizon d'attente du spectateur, tel que nous l'avons définie lorsqu'il a été question du lecteur : le scénario doit montrer qu'à aucun moment le spectateur ne doit être perdu ou décroché de l'histoire qui lui est proposée, comme cela semble être le cas dans cette version du scénario de *Un zoo la nuit* : « Le spectateur est lancé sur une fausse piste, il y a un problème de construction majeur¹⁶⁵ ». Ou encore, à propos de la même version du même scénario : « Dans un thriller, si le spectateur cesse de croire à l'histoire, le film est mort¹⁶⁶ ». Dans ces deux cas, c'est via un problème de compréhension qu'aura le futur spectateur qu'est soulevé un problème de structure de scénario. Encore une fois, nos catégories de commentaires montrent qu'elles s'interpénètrent les unes les autres et ne sont pas hermétiques.

Afin de palier les éventuels problèmes que les spectateurs pourraient rencontrer à la vue du film, nombre de lecteurs vont y aller de leurs conseils aux auteurs. Nous en livrons ici un large extrait, programmatique, qui semble tout droit sorti d'un manuel de scénarisation :

En règle générale, dans un début de film, il faut s'efforcer de bien situer quels sont les points vitaux que l'on veut donner comme information au public, pour sa compréhension de la suite du récit, et gommer tout ce qui n'est pas nécessaire et qui ne fait que surcharger la mémoire du spectateur. Ne pas oublier que ce dernier n'emmagasine pas autant qu'un ordinateur et

¹⁶⁴ *Chronique des années 60*. Rapport de lecture. IQC. 19 juillet 1982. Réf. 1988.0075.13.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal. On trouvera l'ensemble de ce rapport en annexe C, exemple 12.

¹⁶⁵ *Un zoo la nuit*. Opus cité.

¹⁶⁶ Ibid.

qu'il est tout oreille au début d'un film : il pense que tout ce qu'on lui montre et qu'on lui dit est important et nécessaire.

Ce surplus de fausses informations est un pêché de scénariste que l'on rencontre souvent... et qui fait qu'on s'étonne ensuite que le spectateur n'ait pas « marché ». C'est tout simplement parce qu'on a surestimé ses capacités d'absorption d'informations par des scènes ou des dialogues inutiles, et qu'on a ralenti le rythme même du film¹⁶⁷.

Voilà semble-t-il de judicieux conseils, qui prouvent encore une fois, comme le souligne Raynauld, que « le spectateur étant la condition de possibilité du film, à la fois sa cible et son point de fuite, le film, réalisé ou non, devient l'horizon d'écriture et de lecture du scénario » (2012, p. 33).

Nous venons d'aborder les cinq catégories de commentaires de lecture telles que nous les avons définies par une méthode analytique de théorisation ancrée. Porter un jugement critique sur un scénario afin d'en déterminer les qualités et les défauts mobilise, chez le lecteur, des compétences qui vont bien au-delà du texte lui-même. Il prendra en considération l'auteur, le film à faire, le futur spectateur, sans oublier tous les référents qui lui sont propres.

Nous pouvons maintenant passer à la quatrième étape de notre analyse. Elle correspond à ce que Paillé nomme l'intégration. Cette étape « fait appel à des questions bien précises au regard du corpus : quel est le problème principal ? Je suis en face de quel phénomène en général ? Mon étude porte en définitive sur quoi ? » (1994, p. 172).

Il apparaît, à partir des cinq catégories qui guident l'élaboration des rapports de lecture (scénariste, scénario, lecteur-évaluateur, film futur, spectateur), que le lecteur institutionnel de scénario occupe une place pivot puisqu'il se situe au centre, d'une part, de l'« auteur et son texte réels » et, d'autre part, du « film et son spectateur éventuels ».

Notre hypothèse, telle que nous allons la développer dans le prochain chapitre, est que le lecteur serait un médiateur entre ces deux ensembles et son rapport de lecture le lieu de rencontre de leurs attentes, réelles ou imaginées, avec celles de l'institution dont il est, en théorie (lorsqu'il est employé de l'État) le porteur et le garant.

¹⁶⁷ *Un zoo la nuit*. Opus cité.

CHAPITRE 4 - CONVERGENCE DES ATTENTES

4.1 Le spectateur fictif

L'auteur de scénario écrit en fonction de deux types de « lecteurs » : ceux qui vont lire la version papier de son travail, à ses différents stades, et ceux qui en verront le résultat final à l'écran, les spectateurs. Sauf qu'il ne connaît précisément à l'avance ni l'un, ni l'autre. A supposer qu'il ne s'adresse pas seulement à lui-même, sa production est dirigée, organisée en fonction d'un destinataire inconnu à qui il s'adresse et qui, malgré tout, doit nécessairement le comprendre. Pour ce qui est de la forme scripturale du récit, Eco a forgé la notion de Lecteur Modèle :

Pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une série de compétences [...] qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie. Il doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement (1979, p. 67).

Car il s'agit bien d'un échange, entre l'auteur et le lecteur, l'un n'allant pas sans l'autre. Ils s'enrichissent mutuellement dans le renouvellement des productions et des formes artistiques comme l'a précisé Jauss :

Dans la triade formée par l'auteur, l'œuvre et le public, celui-ci n'est pas un simple élément passif qui ne ferait que réagir en chaîne ; il développe à son tour une énergie qui contribue à faire l'histoire. La vie de l'œuvre littéraire dans l'histoire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée. C'est leur intervention qui fait entrer l'œuvre dans la continuité mouvante de l'expérience littéraire, où l'horizon ne cesse de changer, où s'opère en permanence le passage de la réception passive à la réception active, de la simple lecture à la compréhension critique, de la norme esthétique admise à son dépassement par une production nouvelle (1978, p. 49).

L'auteur écrit pour un Lecteur Modèle et c'est la tension entre leurs horizons d'attente qui va faire l'originalité et l'intérêt de l'œuvre. Il en va de même pour ce qui est de la relation entre le scénariste et le spectateur. Tout comme Eco parle de Lecteur Modèle, on a affaire ici à un spectateur « idéal » (Viswanathan 1986), auquel s'adresse l'auteur du scénario. Ce spectateur que nous appellerons « modèle » se trouve au centre de la création du texte scénaristique : « C'est

pour un spectateur futur et en fonction de lui que l'on écrit. C'est lui qui devrait être présent en creux, en aval, en amont et en tout temps dans le texte du scénario. C'est pour ses yeux, ses oreilles et en anticipant ses réactions que l'on écrit » (Raynauld 2012, p. 14). Si l'auteur écrit en ayant en tête un spectateur modèle, le lecteur institutionnel de scénario va le lire en adoptant une posture spectatorielle, c'est à dire en ayant des attributs cognitivo-perceptifs de spectateur, ce que Raynauld appelle : « un récepteur "siamois" : un lecteur aux attributs perceptifs de spectateur. Bref, un lecteur qui doit s'imaginer assis devant le film et lire le scénario en anticipant et en se fiant à ses réactions de spectateur » (Ibid., p.30). Cette notion de lecteur-spectateur est d'ailleurs présente dans les rapports de lecture du corpus, comme dans cet exemple de rapport de la SOGIC de 1986 :

Le lecteur-spectateur, s'il « connaît » mieux Gloria et Mike, Florence et Judith, Tim et Charlie à la fin du récit, a quand même le sentiment que les informations nouvelles qu'il a reçues n'ont fait qu'étayer des perceptions qu'il avait déjà fixées au premier tiers du scénario¹⁶⁸.

Le producteur et l'institution se donnent généralement comme objectif de toucher le public réel. Au stade de la pré-production, lorsqu'il s'agit de développer le scénario, leurs attentes auprès du scénariste et de son scénario vont être celles visant à atteindre un spectateur à venir, que nous nommerons le spectateur «fictif», qui éventuellement, une fois le film fait, deviendra un spectateur réel.

Mais comment, par exemple, anticiper le processus d'identification du spectateur réel, simplement à la lecture du scénario, processus mental, abstrait, que relève Aumont, s'inspirant en cela des thèses de psychologie expérimentale de Münsterberg (1916) :

Psychologiquement parlant, le film n'existe ni sur la pellicule, ni sur l'écran, mais seulement dans l'esprit, qui lui donne sa réalité [...] Il [le spectateur] est celui pour qui le film (tout au moins le film esthétique) idéalement fonctionne ; du niveau le plus élémentaire, la reproduction du mouvement, au niveau le plus élaboré, celui des émotions et de la fiction, tout est fait pour reproduire, représenter le fonctionnement de son esprit, et son rôle est donc d'*actualiser* un film idéal, abstrait, qui n'existe que pour et par lui (1994, p. 161).

Alors que les opérations de tournage, de mise en scène, de montage et de projection n'ont pas encore été effectuées, le lecteur doit, sur la base du texte scénaristique, anticiper la réception

¹⁶⁸ *Le sourd dans la ville*. Opus cité.

du spectateur fictif devant un futur film. Nous pouvons voir ici toute la difficulté de « bien » lire un scénario qui n'a d'égale que celle d'écrire un « bon » scénario, les deux pratiques partageant le même horizon, c'est à dire ce spectateur fictif, somme des attentes de toutes les parties prenantes à la production du film. Il faut préciser ici que le spectateur fictif n'aura pas les mêmes attentes que le spectateur « réel », puisque ce dernier aura accès à l'avance à des éléments de l'intrigue, à la distribution, à l'univers visuel du film (via des résumés faits par les critiques, des bandes annonce, et plus généralement tous les éléments de mise en marché du film), tandis que le spectateur fictif n'a, par définition, aucune attente envers le film futur.

Le lecteur doit, au cours d'un processus cognitivo-perceptif complexe et mouvant (Raynauld, 1990) identifier en des termes clairs les problèmes ou limites du texte effectuant, de fait, la réunion de différentes attentes, celles de l'auteur portées par le texte, celle de l'institution, et les siennes.

4.2 Le lecteur-médiateur

La quatrième étape de notre analyse par théorisation ancrée telle qu'elle a été définie par Paillé (1994), « l'intégration », nous a menés à nous questionner sur la nature du phénomène auquel nous avons affaire. Donc, à comprendre à quoi correspond la lecture de scénario comme objet d'expérience dans le temps et l'espace (Dumont). Nous avons pu remarquer, dans le chapitre précédent, que les catégories de commentaires utilisés par le lecteur de scénario pour juger des textes qui lui étaient soumis étaient le scénariste, le scénario, le futur film, le spectateur et enfin le lecteur lui-même. Le lecteur n'est pas seulement, comme le précise Baroni (2007), entre deux horizons, celui du texte et celui de ses préjugés d'interprète ; on peut ajouter qu'au delà d'être au centre de l'horizon du texte (et de son auteur), il est au centre de l'horizon du film (et de son spectateur fictif). Notre hypothèse est que le rapport de lecture va alors consister en une médiation entre les attentes du lecteur, soumis aux contingences institutionnelles, avec celles du scénariste, d'une part, et celles du spectateur fictif du film d'autre part. Le lecteur exprime ses propres attentes et celles de l'institution, réelles ou supposées. Le rapport de lecture est, à cette étape de la production du film, le point focal de toutes les attentes, leur lieu de convergence, ou au contraire de divergence. Il va s'agir, par le jugement du lecteur, de déterminer

si un auteur va, via un texte scénaristique et ensuite un film, réunir toutes les attentes pour qu'elles rencontrent celles d'un spectateur réel. Tous les commentaires qu'il va donner dans son rapport vont participer à la mesure de l'écart entre les différentes attentes. On pourrait évoquer une échelle, graduée de zéro à cent. Zéro correspondrait à une divergence totale entre les différentes attentes et cent à une convergence absolue : le lecteur « voit » le film que le scénariste imagine et décrit et que le spectateur réel contempera à son tour. Il s'agit bien entendu, au moment de l'établissement du rapport de lecture, de probabilités, de projections imaginaires de la part du lecteur, mais elles peuvent être déterminantes quand vient le moment d'attribuer un financement à un film, car c'est en fonction de cette convergence plus ou moins prononcée que les institutions vont, entre autres, prendre des décisions de financement. En somme, le rapport de lecture va être le lieu de rencontre de toutes les attentes, l'horizon d'attente commun recherché étant celui du spectateur fictif.

La cinquième étape de notre analyse par théorisation ancrée, selon Paillé, s'intitule « la modélisation » (1994, p. 174). Il s'agit d'étudier comment le phénomène que nous avons pu observer se manifeste, quelles sont ses conséquences. Pour ce faire, nous allons observer les causes et les effets de cette médiation. Les causes se situent tout autant chez l'auteur, via ses intentions, que chez l'institution avec les balises de lecture qu'elle impose aux lecteurs. Les effets se retrouvent eux aussi chez les auteurs, qui acceptent ou refusent cette médiation, et chez les institutions qui en font de même. Nous développerons ces points à l'aide d'exemples, en faisant appel à un corpus secondaire. Ce corpus est constitué de documents consultés à la Cinémathèque québécoise en même temps que le corpus principal, bien souvent d'ailleurs, dans les mêmes dossiers. Il s'agit d'intentions de réécriture, de demandes de réécriture émanant des institutions, de courriers échangés entre les institutions et les auteurs, bref, de tout ce qui concerne la façon dont les rapports de lecture sont pris en compte, ou pas, par les scénaristes et par les institutions pour retravailler, ou pas, les scénarios dans cette optique de convergence d'attentes. Nous allons donc préciser quels sont les attentes de l'institution et de l'auteur. Nous verrons de quels moyens ils disposent pour les faire converger avec celles du lecteur, et in fine du spectateur fictif.

4.3 L'institution

Lorsque des lecteurs externes sont choisis par une institution pour établir des rapports de lecture, on peut supposer que celle-ci va leur préciser quelle est son attente ; il n'en est apparemment rien. Mais cette question est extrêmement sensible : on verrait mal, en effet, une institution au financement public donner officiellement une orientation politique, économique ou culturelle aux projets qu'elle finance (excepté les enveloppes à la performance dont nous avons déjà parlé qui placent au centre du financement les enjeux économiques). Les courriers que nous avons pu consulter, envoyés aux lecteurs, se cantonnent dans des généralités inoffensives. L'institution va, par exemple, insister sur le fait de ne pas être désagréable avec l'auteur dans son rapport, puisque ce dernier sera amené à le lire, comme le précise ce courrier de Téléfilm Canada : « A cet égard, nous aimerions rappeler aux lecteurs que, même dans le cas de commentaires négatifs, ils doivent exprimer leurs réserves dans des termes clairs mais polis et respectueux du travail d'auteurs qui ont souvent consacré beaucoup d'énergie et de temps à la préparation de leur texte¹⁶⁹ ». Nous avons vu que dans les faits, il n'en est rien, et que les auteurs des rapports ne se privent parfois pas de dire tout le mal qu'ils pensent des auteurs, nous en avons croisé plusieurs exemples dans le chapitre précédent. Ou cet autre courrier de l'IQC précisant dans un style plus administratif que : « les documents soumis aux jurés sont retournés à leurs auteurs. Les jurés sont priés de ne pas écrire sur ces documents¹⁷⁰ ». Le lecteur est donc informé que son rapport sera lu par l'auteur du texte. Mais que sait-il de la manière dont son rapport sera lu par les membres salariés des institutions qui auront à prendre une décision de financement, que sait-il de leurs attentes ? Il n'en sait rien. Le courrier de 1985 de Téléfilm Canada précise : « Nous tenons à souligner que c'est l'évaluation du texte qui importe surtout. Nous attendons du lecteur qu'il justifie ses jugements¹⁷¹ ». Quant au document de l'IQC, il mentionne que « le jury exerce ses choix en tenant compte des objectifs définis par la Loi du cinéma, sans égard particulier à l'aspect économique du projet. Les projets sont jugés en fonction de leurs qualités propres et aucun genre n'a priorité sur un autre¹⁷² ». Si les systèmes des jurys ont été abolis en 1984, les consignes ont très certainement été les mêmes puisque la nature des rapports de la

¹⁶⁹ Courrier envoyé aux lecteurs choisis pour évaluation. Téléfilm Canada. 1985. Réf. 2001.0397.23.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

¹⁷⁰ Informations et directives à l'intention des membres des jurys. IQC. 1983. Réf. 1999.0309.07.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

¹⁷¹ Ibid.

¹⁷² Ibid.

SGCQ, qui a succédé à l'IQC, sont sensiblement les mêmes et les rapports de Téléfilm Canada se ressemblent au fil du temps, excepté une brève période au milieu des années 1980 lorsque certains lecteurs répondaient à une grille de questions précises. Le lecteur semble donc avoir carte blanche dans son évaluation, s'il est bienveillant avec l'auteur, n'écrit rien sur la copie papier du texte et ne juge rien d'autre que le texte. L'institution insiste sur la longueur des rapports, une page et demie pour l'IQC, pas plus de cinq pages et pas moins de trois pour Téléfilm Canada¹⁷³. A ce stade-ci, rien ne permet de comprendre ou même d'appréhender quelles sont les attentes de l'institution, comme si, à l'inverse de ce que soutient Jauss, le texte surgissait dans un désert d'expériences et d'informations. Ces courriers envoyés par les institutions aux lecteurs externes contiennent ou accompagnent une grille de lecture. Ces grilles comportent des catégories de critères qu'il faut renseigner, comme le développement du thème principal, la structure dramatique, la conception des personnages, les dialogues... Là encore, rien ne vient éclairer les attentes institutionnelles : seul compte le texte jugé dans une sorte de vide absolu. D'autres grilles, comme celle de Téléfilm Canada de 1985, se compose de questions fermées se rapportant au texte. A ces questions, le lecteur peut se contenter de répondre par oui ou par non¹⁷⁴. Pourtant, à la fin du questionnaire, se trouvent un certain nombre de questions ouvertes. La première d'entre elles : « Le nom de certains comédiens vous est-il venu à l'esprit concernant la distribution des rôles ? » nous fait entrer dans un autre champ d'expertise que celui du texte, mais dans celui du casting et de la mise en marché d'un film à faire (on peut baser la promotion d'un film sur des têtes d'affiche). Pourquoi poser cette question au lecteur, sinon pour permettre à l'institution de partager certaines attentes ? Pour « voir » quel comédien pourrait interpréter tel rôle à la lecture du manuscrit ? Pour proposer des comédiens au réalisateur si l'avis de plusieurs lecteurs se recoupe ? Nous devons avouer que nous n'en savons rien. Par contre, aux deux questions ouvertes suivantes, nous pouvons tenter d'apporter une réponse. Ce sont : « Le projet intéressera-t-il un public canadien ? Pourquoi ? » et « Le projet intéressera-t-il un public étranger ? Pourquoi ? ». Par ces questions, l'institution dévoile l'une des ses attentes : le film, s'il est financé, doit rencontrer le public. Les propos de M. Macérola, que nous citons dans le chapitre un, nous reviennent lorsque, à la tête de l'ONF (il a été ensuite président de Téléfilm Canada et de la SODEC) il déclarait vouloir faire « du cinéma qui parle au monde ordinaire »

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ Voir un exemple en annexe B.

(1985, p. 28). Le spectateur fictif de l'institution serait-il ce « monde ordinaire » ? Dans un absolu politico-administratif, certainement. C'est le meilleur moyen pour les institutions de justifier de leur existence auprès de politiques qui se posent de manière récurrente la question de leur légitimité, dans un monde privilégiant le tout-marché : s'ils financent un succès populaire, le succès leur revient. A contrario, s'ils investissent dans des films que le public ne voit pas, ou peu, leur utilité sera questionnée, dans un rapport coût/bénéfices (politiques tout autant qu'économiques). Et puis, et ce n'est pas le moindre aspect du problème, « le monde ordinaire », c'est aussi un monde d'électeurs, qui à tout moment peut demander des comptes. Quand, en 1992, Léo Bonneville demande à Pierre Desroches, le directeur général de Téléfilm Canada comment les projets y sont évalués, sa réponse ne laisse subsister aucun doute : « Nous avons des objectifs. Un projet pour un long métrage doit rejoindre notre auditoire » (p. 28). L'une des principales attentes de l'institution ressemble alors fort, avec ces exemples, à tenter de rejoindre ce « spectateur-monde-ordinaire-fictif » que le lecteur est chargé d'identifier. Nous sommes là bien loin des intentions initiales telles qu'elles s'expriment dans le courrier accompagnant ces critères qui est, nous le rappelons, que c'est l'évaluation du texte qui importe surtout. Nous avons vu, dans l'analyse des catégories de commentaires de lecture, l'importance accordée au public potentiel, lorsqu'il est mentionné, dans le choix que feront les institutions. Néanmoins, nous avons pu constater que sur ce point bon nombre de lecteurs vont se refuser d'aller dans des spéculations sur le potentiel public d'un projet, lui préférant une approche personnelle, spectatorielle de lecteur-spectateur (Raynauld), la seule à même de donner l'heure juste, nous semble-t-il quant aux qualités d'un scénario et ce, quel que soit son éventuel public.

Nous avons étudié des rapports de lecture établis par des lecteurs, la plupart du temps externes aux institutions, quelquefois internes. Ces rapports servent de base à un jugement qui va être porté par un jury, une commission, un comité, dans le but d'attribuer un financement au film. Ces instances délibèrent et les décisions sont portées à la connaissance des auteurs et des producteurs des projets. Cette communication entre l'auteur et l'institution va permettre à cette dernière de mieux préciser ses attentes. L'avis des lecteurs va y être synthétisé, résumé par l'administrateur rédigeant la lettre. C'est le cas dans ce courrier que Jean Colbert, administrateur de l'aide au financement de l'IQC adresse à un producteur, dans laquelle il lui fait part des réserves exprimées par les membres du jury qui ont, malgré tout, décidé d'accorder un financement au projet : « Ils sont d'avis que la fin est à retravailler, que cette fin est d'un style

trop différent du reste du scénario¹⁷⁵ ». Il joint à ce courrier un feuillet sans en-tête sur lequel sont inscrites les opinions du jury : « opinion 1 : la deuxième partie est plus faible - opinion 3 : scénario mince [...] - opinion 4 : trop à la frontière du documentaire¹⁷⁶ ». Si ces critiques d'ordre général n'ont pas empêché au film de trouver son financement, alors à quoi servent-elles ? Nous pensons qu'elles servent peut-être à l'institution — non pas à améliorer le film, elles ne sont pas assez spécifiques pour cela —, mais à la dédouaner en cas d'échec du film, les raisons de l'obtention du financement ne se trouvant, dans cet exemple, visiblement pas dans le texte auquel les lecteurs trouvent d'importantes carences, mais dans d'autres facteurs que nous ne connaissons pas. Car l'objectif avoué, ou tu, de l'institution est, nous l'avons dit, de rencontrer le public : cela peut passer par le prestige de la distribution, le plan de mise en marché, la notoriété du sujet (dans le cas de l'adaptation d'un roman ou d'une pièce populaire par exemple) et donc pas forcément par la qualité du scénario. Et c'est bien encore de cela qu'il s'agit dans ce courrier que Claude Daigneault, administrateur de l'aide à la création de l'IQC, adresse à un producteur. Il y est très spécifique et place, une fois encore, le spectateur au centre de la lecture du scénario : « Pourquoi la lumière qui entre par la porte de l'église est-elle la signification symbolique des années soixante ? Comment est-ce possible pour un spectateur de comprendre cela ?¹⁷⁷ ». Nous sommes là dans l'hyper détail, mais une fois le budget accordé au film, cet exemple nous montre encore une fois que seule la compréhension du spectateur fictif semble compter pour l'institution et que des points scénaristiques litigieux ne seront pas forcément réglés avant la production du film.

Nous avons évoqué plus haut le fait que le scénario n'était qu'un des éléments décisionnels dans le choix de financement des institutions. Elles se sont toujours basées sur des critères plus larges. Pour définir un projet de qualité, André Lamy, directeur général de Téléfilm Canada de 1980 à 1985 parle de contenu culturel (le scénario), financement (le devis du film, la société de production qui va gérer le budget et le montage financier), et des moyens pour rejoindre le public (la présence d'un distributeur et la stratégie de mise en marché) (Bonneville 1985, p. 22). En 2014, rien n'a changé, ou presque, même si entre ces deux époques les politiques ont pu varier en fonction des changements de direction à la tête des institutions. Dans son

¹⁷⁵ Courrier de Jean Colbert, administrateur à l'aide au financement. IQC. 23 novembre 1982. Réf. 1988.0075.14.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Courrier de Claude Daigneault, administrateur de l'aide à la création à Claude Bonin. IQC. 18 mai 1983. Réf. 1988.0075.13.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

*Programme d'aide à la production 2014-2015 des longs métrages de langue française et anglaise*¹⁷⁸, Téléfilm Canada précise quels sont les critères de financement d'un long-métrage : la feuille de route de la société de production, la feuille de route de l'équipe de création, la participation du marché, la stratégie de promotion et le potentiel de mobilisation de l'auditoire et enfin les éléments créatifs. On peut comprendre, à la lumière de ces critères, qu'un financement peut être alloué si un projet rencontre toutes les conditions requises par l'institution, même avec un scénario non abouti, pourvu qu'il ait la capacité de toucher l'auditoire. Il ne s'agit pas de notre part d'une extrapolation, mais de situations bien réelles que nous avons pu croiser dans notre corpus. Nous venons de voir que des financements sont alloués à des scénarios considérés comme non aboutis par les lecteurs externes chargés de les évaluer. À charge ensuite, pour les administrateurs des institutions, de travailler avec les producteurs et les auteurs du scénario pour tenter de les améliorer. Cette collaboration se fait via des échanges de courriers, aujourd'hui de courriels, au téléphone, via aussi des rencontres. Cela a été le cas pour le premier film d'Yves Simoneau, *Les yeux rouges*. Le film a obtenu un financement de l'IQC, sans que la troisième version du scénario ne satisfasse pleinement les attentes des lecteurs. L'un des administrateurs de l'Institut s'est alors rendu à Québec, rencontrer l'auteur en vue de préparer une quatrième version. Voici ce qu'il en dit dans un courrier en date du 24 août 1981 adressé au producteur Claude Bonin :

A la suite de mon séjour à Québec (du 18 au 21 août), j'ai les constatations suivantes à te communiquer relativement au dossier en titre. Mon impression première est plus que bonne : le scénario a reçu d'importants remaniements qui tiennent largement compte des remarques formulées par Jean-Claude Lord et moi-même. Dans l'ensemble, les personnages se sont affirmés et la structure dramatique a acquis une fermeté encourageante. Le travail de questionnement que j'ai fait auprès d'Yves Simoneau durant ce séjour a été très profitable parce qu'il a fait preuve de souplesse et d'ouverture d'esprit. En d'autres mots, il ne fait pas présentement de « trip » d'auteur pernicieux et c'est encourageant¹⁷⁹.

Au-delà du ton paternaliste, voir condescendant de l'administrateur, on peut remarquer son engagement à fournir une aide artistique à un auteur. Une semaine plus tard, c'est à dire le

¹⁷⁸ En ligne. <http://www.telefilm.ca/files/fonds_prog/Guidelines-Production-2014-15_FRA.pdf>, p. 5 et 6.

¹⁷⁹ *Les yeux rouges*. Note de Claude Daigneault à Claude Bonin. IQC. 24 août 1981. Réf. 1986.0050.40.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

premier septembre, l'administrateur a lu la quatrième version du scénario. L'auteur n'est peut-être pas aussi « souple » qu'il l'espérait :

Les suggestions qui ont été faites à l'auteur lors de mon séjour à Québec n'ont été suivies qu'en partie et avec beaucoup moins de force qu'il aurait fallu. L'hypothèse que j'avais posée à Yves Simoneau (voir mon dernier rapport) n'a été appliquée que timidement, ce qui fait qu'on se retrouve avec une mise en situation forcée et une fin tellement controuvée qu'on n'y croit plus. S'il est encore permis de proposer des changements, voici ceux qui me semblent susceptibles de renforcer considérablement l'intrigue et de donner à ce scénario, dont les qualités ne sont pas négligeables, une forme qui permette de le tourner¹⁸⁰.

Les préoccupations de cet administrateur semblent légitimes, à vouloir améliorer coûte que coûte un scénario qu'il considère bancal. En revanche, on peut s'étonner de la décision de financement qui a été prise en amont, sans attendre que le scénario ne soit achevé. La situation a-t-elle changé avec le temps ? Non. Avec la remise en place de dates de dépôt fixes par les institutions pour l'évaluation des scénarios à l'aide sélective, le problème est exactement le même aujourd'hui. C'est ce qu'évoque le producteur Luc Déry dans un entretien accordé à Luc Perron (cité dans le point 2.2.1 consacré aux aides à la production) et l'urgence à déposer aux comités de sélection des institutions des scénarios pas toujours prêts.

De fait, une fois la machine de la production engagée, comment retravailler le scénario : l'auteur, s'il est en plus en même temps réalisateur aura mille choses à régler avant le tournage. Yves Simoneau a fait l'effort de fournir à l'administrateur de l'ICQ une cinquième version de son scénario *Les yeux rouges*, voilà ce que ce dernier en pense :

Jean-Claude Lord avait bien raison de dire que, parvenu à une certaine étape, un scénario ne gagne plus à être modifié. La version que nous présente Yves Simoneau marque encore une fois une amélioration sur la précédente, mais à deux ou trois semaines du tournage, elle ne convainc encore qu'avec réserves. C'est certainement inquiétant [...] Tel quel, le scénario m'apparaît tournable. Mais je ne crois pas que ça donne autre chose qu'un petit film agaçant qui aura cherché à dire trop de choses sans se préoccuper de la thématique centrale qui ne demande qu'à être exploitée¹⁸¹.

Au delà de l'aspect anecdotique de cette relation entre une administration et un cinéaste, cet exemple illustre la distance qui sépare les attentes de l'institution représentée par son

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ *Les yeux rouges*. Opus cité.

administrateur et celle du cinéaste. Le rôle des lecteurs, qui a certainement été de les faire se rapprocher par la médiation qu'effectue leurs rapports de lecture, n'a pas permis d'y parvenir. Malgré tout, l'administration a, pour des raisons autres que le scénario lui-même, décidé de financer le film. Il n'est donc pas surprenant que cet écart puisse, à ce stade de développement du projet, ne jamais se combler.

Nous ne savons pas quelle est la proportion de films financés par les institutions sans que le scénario ne soit validé par des lecteurs professionnels. Nous n'en avons rencontré que de rares exemples dans notre corpus. En effet, quand les attentes des lecteurs ne rencontrent ni celles du scénariste, ni celles du spectateur présumé, le projet est généralement refusé. C'est le cas du projet de Pierre Falardeau intitulé *La Corde*. Ce projet a été présenté à Téléfilm Canada à l'automne 1995 et a été refusé, pour des raisons que nous ignorons, car nous n'avons pas eu accès aux rapports de lecture. Il a alors été présenté en appel en janvier 1996. Dans son rapport de recommandation, l'analyste au contenu Claude Daigneault, que nous retrouvons ici au sein de l'organisme fédéral, doit faire la synthèse de deux rapports de lecture écrits par des lecteurs externes, et exprimer une recommandation de financement. L'ensemble des rapports est communiqué aux auteurs et aux producteurs. Le sujet du film, les dernières heures avant leur exécution de patriotes canadiens français condamnés à mort par l'administration anglaise en 1839 est on ne peut plus polémique, puisqu'il surgit quelques mois après l'échec du second référendum d'octobre 1995. Un rapport est positif, un rapport est négatif. L'analyste au contenu doit donc trancher. Il se pose la question d'une éventuelle polémique en ces termes : « Téléfilm doit-elle tenir compte des dangers d'une controverse ?¹⁸² », rejoignant la mince frontière que nous évoquons entre enjeux politiques, économiques et culturels qui ne sont jamais clairement énoncés par l'institution. L'analyste ne croit pas à une polémique, prenant comme argument un passage du rapport de l'un des deux lecteurs :

Et, qui sait, que Téléfilm Canada subventionne un cinéaste aux opinions politiques si contraires à l'institution pourrait constituer un argument de poids sur la viabilité et l'ouverture de ce pays contesté qu'est le Canada, se montrant assez fort pour supporter la liberté d'expression de ses concitoyens¹⁸³.

¹⁸² *La Corde*. Rapport de l'analyste au contenu. Téléfilm Canada. 30 janvier 1996. Réf. 2011.0624.24.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

¹⁸³ Ibid.

Ce vibrant plaidoyer pour la liberté d'expression est relativement éloigné, nous tenons à le souligner, des commentaires que nous avons pu étudier et qui permettent d'évaluer un scénario. Que cette lectrice en fasse mention dans son rapport et qu'elle soit citée dans le rapport de l'analyste au contenu pose la question des attentes politiques présumées de l'institution. L'analyste au contenu se garde bien d'apporter une réponse, préférant décider de ne rien décider, c'est à dire de laisser les arguments du marché choisir à sa place. Il conclut ainsi son rapport :

Il m'apparaît important de placer ce projet en comparaison avec d'autres pour prendre une décision éclairée : si ce scénario est le meilleur que nous ayons en main et qu'il offre des perspectives de rentabilité autant commerciale que culturelle qui corresponde à l'orientation que veut se donner TFC, il pourra alors passer à la production¹⁸⁴.

Nous voyons là que les attentes de l'institution sont une nouvelle fois évoquées et précisées, il s'agit prioritairement de la rentabilité, et elle passe par un spectateur présumé et fictif à qui l'on souhaite épargner toute polémique. Cela se vérifie d'autant mieux que, loin de s'en laisser conter, Falardeau soumet une nouvelle version de son projet à Téléfilm Canada, lors d'un deuxième appel, le premier appel ayant été rejeté. Le même analyste au contenu rédige alors un nouveau rapport, sur la base de deux nouveaux rapports de lecture écrits par des lecteurs externes. Voilà le début et la fin de la conclusion du rapport de recommandation, dans laquelle on sent poindre un certain agacement. Les critères de jugement ne devant s'attacher qu'aux qualités et défauts d'un texte scénaristique glissent de plus en plus loin, bien loin aussi des conclusions du rapport précédent qui sous-entendait qu'excepté la dimension polémique du projet il pourrait rapidement entrer en production :

Après plusieurs versions, le scénariste en est encore à répéter les mêmes anachronismes historiques, à s'en tenir à un militantisme obtus et manichéen, à véhiculer gauchement par des dialogues surabondants une information lourde et imposée par ses engagements politiques personnels [...] Que Falardeau haïsse « les Anglais » au point de le répéter à maintes reprises, c'est son problème. Mais que d'un sujet aussi frémissant que la mort, surtout la mort absurde d'êtres ordinaires qui donnent leur vie pour une population qui s'efforce déjà de les oublier, il ne tire que ce petit pamphlet redondant, voilà qui me semble rater l'occasion de faire un grand film important.

¹⁸⁴ Ibid.

L'aspect polémique du sujet du film au cœur du premier appel est ici totalement évacué. Ce sont les défauts intrinsèques au scénario et à la personnalité de leur auteur qui sont jugés. Le film verra malgré tout le jour en 2001, sous le titre *15 février 1839*, financé entre autres par le fonds indépendant de Téléfilm Canada, en un temps où la brûlante polémique post-référendaire semble s'être apaisée.

Dans la presque totalité des rapports de lecture du corpus, si les attentes sont trop divergentes, le projet est refusé. Il est beaucoup plus rare que l'institution cherche à faire converger les attentes des lecteurs avec celles des auteurs en demandant expressément à ces derniers comment ils comptent intégrer les remarques qui leur ont été faites dans les rapports de lecture dont ils ont pris connaissance. Cette singulière manière de procéder semble vouloir faire l'économie de conseils qui ne seraient pas suivis d'effets dans une version ultérieure du scénario proposée à l'institution. En effet, s'il peut sembler légitime pour l'institution de demander aux auteurs ce qu'ils pensent des propositions considérées par les lecteurs comme des améliorations à un scénario, dans les faits elle ne le fait jamais car cela reviendrait à intervenir directement dans le contenu du film. Dans cet unique exemple qui concerne le scénario de ce qui deviendra *La dame en couleur*, de Claude Jutra (1985), les membres du jury n'ont visiblement pas ce type d'états d'âme :

Les jurés s'entendent pour souhaiter que les auteurs expliquent ce qu'ils prennent en considération dans les remarques du jury en particulier les points :

- enfants versus institution
- enfants versus religieuses
- justification du choix d'un hôpital psychiatrique¹⁸⁵.

4.4 L'auteur

Intentions

Dans le chapitre consacré aux catégories de commentaires de lecture, nous avons pu constater que les auteurs en faisaient partie, dans le sens où les lecteurs de scénarios jugeaient leurs intentions, réelles ou supposées, leur univers et leurs films précédents lorsqu'ils étaient

¹⁸⁵ *Le silence, c'est le confort*. Compte-rendu des commentaires exprimés par le jury. Réf. 1986.0050.40.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

identifiés. Les intentions, lorsqu'elles sont précisées dans un document accompagnant le scénario, peuvent être les inspirations, les motivations, les objectifs recherchés par un auteur à travers le scénario qu'il donne à lire. En d'autres termes, on peut dire que ce document dévoile, en partie pour ce qui est de ses objectifs, les aspirations de son auteur. L'intérêt d'une lettre de l'auteur, ou d'une note d'intention accompagnant son scénario, serait donc de permettre au lecteur d'éventuellement découvrir les attentes dudit auteur. Se livrer à cet exercice est, pour ce dernier, un enjeu de taille, car il doit faire coïncider ses intentions de départ avec le scénario. Idéalement (pour l'institution et le lecteur), il peut y anticiper les attentes du lecteur et du spectateur fictif qui seront amenés à le « lire », textuellement pour l'un et cinématographiquement pour l'autre. Il s'agit, pour l'auteur, de faire entrer le lecteur dans son univers cinématographique, de lui faire partager sa vision du monde. Dans une lettre adressée aux membres du jury de l'IQC, Claude Jutra évoque la genèse du scénario proposé :

Il y a un peu plus d'un an, Louise Rinfret est venue me proposer un sujet de scénario, basé sur un rêve qu'elle avait fait où se mélangeaient des éléments vécus (dans son enfance, avec des amis, elle avait exploré des souterrains fabuleux sous l'Oratoire Saint Joseph) et des éléments issus de son subconscient, que nous n'avons pas voulu analyser mais qui, de toute évidence, nous ont beaucoup servi. Dans son rêve, elle avait aperçu des enfants égarés vivant en symbiose avec des fous. Le souvenir de ses études au couvent a sûrement contribué à la présence des sœurs dans le tableau¹⁸⁶.

Les intentions de départ sont ici dévoilées, les auteurs partagent avec les lecteurs l'origine du projet, sa genèse, afin de mieux les imprégner de l'univers dans lequel se situe leur démarche. L'attitude des lecteurs à cet égard peut être double : ils peuvent ignorer ce type d'informations, ne jugeant le scénario que pour ce qu'il est ; ils peuvent aussi intégrer l'information à leurs propres critères, comme l'a fait le lecteur du jury de l'IQC dont il est fait mention ici : « Un juré n'est pas gêné par les réticences des autres face à l'absence de l'institution psychiatrique dans l'histoire : il voit cela comme un rêve et il dit qu'on ne peut changer le contexte de ses rêves¹⁸⁷ ». Ce lecteur aurait-il dit la même chose s'il n'avait pas eu connaissance des intentions de l'auteur ? On peut en douter, dans la mesure où il est le seul dans le compte-rendu à faire référence à cette notion de rêve. En ce sens, l'auteur a atteint son objectif, grâce à sa note d'intention, il a rejoint son lecteur. Mais le spectateur réel aura-t-il les clés pour décoder cette intention ? Est-elle aussi présente

¹⁸⁶ *Le silence, c'est le confort*. Lettre de Claude Jutra. Réf. 1986.0050.40.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

¹⁸⁷ *Le silence, c'est le confort*. Compte-rendu des commentaires exprimés par le jury. Opus cité.

dans le texte ? On peut, là aussi, en douter. Nous sommes en présence d'une situation dans laquelle l'auteur espère influencer le lecteur. Ce dernier va, à son tour, via son rapport, chercher à l'influencer, le point de compromis se situant certainement là où les attentes du spectateur fictif seront partagées par les deux. Un peu plus loin dans sa lettre, Jutra partage justement son point de vue sur le scénario avec les membres du jury :

Dans la rédaction d'un scénario (comme en toute chose d'ailleurs), ma démarche est systématiquement subjective, instinctive, sensuelle, sentimentale, mystérieuse et irrationnelle, mais jamais idéologique, partisane ou éclairante. Dès que les personnages se forment en moi comme une lueur, ils deviennent vrais comme du vrai monde et me tiennent compagnie, jour et nuit. Ils attendent patiemment que mes écritures orientent leur destin. Cette alliance et cette complicité se perpétueront bien au-delà du film terminé. Et lorsqu'un scénario ne se tourne pas, c'est comme un holocauste.

Les événements qui se suivent et se développent entre la première et la dernière page suivent un déroulement inéluctable. Les personnages se croisent, s'attirent ou se repoussent. Chaque rencontre, chaque échange sont justifiés et tissent la trame du destin. Les scènes s'enfilent l'une après l'autre. On aura le temps de rire, le temps de pleurer. Le bon et le mauvais se disputeront en chacun d'eux, mais on ne trouvera là ni anges, ni diables¹⁸⁸.

Ce remarquable texte affirme l'autorité de l'auteur sur son scénario : il en maîtrise les tenants et les aboutissants. En même temps, il partage avec le lecteur son intimité créatrice. En revanche, il ne dit absolument rien de spécifique sur le scénario dont il est question. On peut y lire que l'auteur vit son scénario de l'intérieur, que ses choix sont justifiés, qu'il est sûr de ses effets. Le lecteur qui ne partage pas ce point de vue devra trouver des arguments convaincants s'il veut amener le scénario dans une autre direction. Voilà, en substance, ce que dit cette lettre. Bien entendu, le bon lecteur ne sera pas dupe et exprimera dans son rapport les points qui méritent, éventuellement, d'être retravaillés, dans la perspective des attentes éventuelles du spectateur réel. L'auteur, lui aussi, le sait bien. Après avoir reçu les commentaires du jury de l'IQC via le compte-rendu ci-haut mentionné, les scénaristes ont adressé une nouvelle lettre à l'Institut. Jutra y retrace de nouveau la genèse du projet, l'obsession qu'il représente pour lui, en même temps que les limites qu'il éprouve à partager son horizon : « Je voudrais vous le faire lire comme quand j'y pense mais c'est impossible, bien sûr, puisque c'est dans ma tête un grouillement

¹⁸⁸ *Le silence, c'est le confort*. Lettre de Claude Jutra. Opus cité.

violent et incessant¹⁸⁹ ». Finalement, il accorde aux lecteurs le rôle de médiateur qui est le leur, en reconnaissant que :

Les recommandations et les commentaires que vous avez faits ont été utiles. Nous avons amendé les scènes 57 et 59 pour éclaircir et approfondir les rapports entre Sœur Gertrude et Agnès, afin de préciser leur comportement et leurs destinées respectives. Nous espérons également que nos notes puissent répondre à vos questions et vous éclairer sur nos intentions¹⁹⁰.

Accéder au financement institutionnel va alors parfois consister à entreprendre une négociation dont l'objet du deal sera le scénario. Les scénaristes devront alors ajouter, supprimer, modifier des éléments du texte lors d'un travail de réécriture, qui se fera sur la base du volontariat et de l'acceptation de tout ou partie des remarques des lecteurs.

Réécritures

Téléfilm Canada tout comme la SODEC et les entités qui les ont précédées possèdent des programmes d'aide à la scénarisation. Ces programmes fonctionnent selon le principe d'une aide apportée à différents stades de développement du scénario, du synopsis à la première version dialoguée. Cela permet principalement aux auteurs d'être payés durant la phase d'écriture, rares étant les sociétés de production disposant de fonds propres permettant d'investir dans l'écriture. Notre propos n'est pas ici de rentrer dans le fonctionnement et les mécanismes de ces aides, mais de souligner qu'elles ont pour fonction principale, dès l'élaboration du projet, de faire partager par l'auteur ses horizons avec le producteur et l'institution. Après la première version dialoguée, l'auteur va généralement continuer à améliorer son texte au cours de nouvelles versions, avant de le déposer pour une demande de financement en production. A ce stade-ci, la version proposée est évaluée par les lecteurs internes et externes qui peuvent émettre des propositions de réécriture, comme c'est le cas pour *Chronique des années soixante*. Dans un courrier, l'administrateur de l'aide au financement de l'IQC fait part au producteur du film du soutien au financement du film, mais sous réserve, et avec un ultimatum : « La fin est à retravailler [...] Il faudrait mettre de la chair sur cette fin. Les modifications que vous comptez apporter au scénario doivent nous parvenir le 1er décembre 1982¹⁹¹ ». Le producteur va répondre à cette demande dans les plus

¹⁸⁹ *Le silence, c'est le confort*. Courrier de Claude Jutra et Louise Rinfret aux membres du jury. IQC. 30 novembre 1982. Réf. 1986.0050.40.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ *Chronique des années 60*. Courrier de Jean Colbert, administrateur aide au financement. IQC. 23 novembre 1982. Réf. 1988.0075.14.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

brefs délais, dans le souci de satisfaire aux desideratas exprimés par l'institution. Il va le faire au nom de l'équipe scénarisation, réalisation, production :

Cette fin qui est la séquence 59 du manuscrit soumis en novembre, nous entendons y supprimer plusieurs répliques, tel que suggéré par divers membres du jury. Certaines répliques pourraient devenir uniquement des attitudes et des gestes [...] Quant aux autres commentaires et suggestions du jury, nous en prenons bonne note. D'ailleurs, certaines suggestions concrètes (répliques, attitudes traitement d'une séquence) s'imposent d'elles-mêmes. De plus, nous tenions à remercier le juré numéro 4 pour sa suggestion de titre¹⁹².

On peut remarquer ici, que si près d'un financement, producteur et équipe de création sont prêts à répondre à toutes les demandes formulées par l'institution. Dans ce cas-ci, l'équipe obtiendra un financement. Mais les intentions de réécriture ne rencontrent pas systématiquement les attentes de l'institution : « Le plan de réécriture n'est pas adéquat. Il suggère des modifications mineures sans aborder le problème de fond qui est la structure¹⁹³ ». Dans cet exemple, le financement ne sera pas obtenu et, à notre connaissance, le film ne se fera pas.

Dans l'ouvrage qu'elle a consacré au scénario, Estelle Pelletier évoque un cas particulier de réécriture qu'elle a rencontré, alors qu'elle occupait la fonction de directrice au développement de projets de films à la Société générale du cinéma du Québec (SGCQ) entre 1984 et 1985. Elle mentionne que « Il peut arriver [...] que, pour différentes raisons, un projet change de maison de production. [...] Ce type d'opération nécessite parfois la formation de nouvelles équipes de travail et par conséquent entraîne la réécriture du scénario » (1995, p. 146). En effet, les attentes d'un nouveau producteur ne vont pas nécessairement être les mêmes que le précédent. Mais l'opération de réécriture la plus courante a lieu entre l'auteur et le producteur, qui retravaillent le scénario jusqu'à ce qu'ils soient suffisamment satisfaits du résultat pour le déposer en demande de financement aux institutions, puis entre l'institution et l'équipe de création.

L'auteur peut, et le cas n'est pas rare, considérer son scénario comme parfaitement abouti et refuser toute réécriture. Soit parce qu'il ne croit pas en la légitimité des lecteurs, soit parce qu'il tient à son intégrité d'artiste, soit les deux. Cette posture peut se manifester de trois manières :

¹⁹² *Chronique des années 60*. Courrier de Claude Bonin, producteur. 29 novembre 1982. Réf. 1988.0075.14.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

¹⁹³ *Le banc des voleurs*. Rapport de lecture. 19 juillet 1991. Réf. 1998.0294.14.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

- L'auteur ne donne pas suite aux propositions de réécriture et passe à un nouveau projet ;
- L'auteur « fait semblant » de réécrire et soumet à peu près la même version ;
- L'auteur prend la plume et exprime son incompréhension à l'institution.

Le premier cas de figure n'est pas documenté, puisque l'auteur abandonne son projet. Le deuxième cas de figure peut être illustré par le commentaire de Claude Daigneault de Téléfilm Canada au sujet du deuxième appel de Falardeau pour son projet intitulé *La Corde* :

Les modifications apportées sont mineures, si l'on compare cette version aux précédentes. Le contraire m'aurait étonné : Falardeau ne serait qu'un bouffon si, pour avoir l'argent du fédéral, il consentait à donner une nouvelle facture et un contenu différent à son scénario¹⁹⁴.

Le refus est assimilé par l'institution à une posture politique. Si c'est effectivement le cas, tel que l'administrateur le sous-entend, cela illustre de manière encore plus nette de quelle manière la politique construit un horizon d'attente institutionnel fédéral spécifique.

Nous illustrerons le troisième cas de figure avec une lettre d'Yves Simoneau. Il s'agit de la réponse adressée, encore une fois, à M. Daigneault, alors que ce dernier est administrateur à l'IQC et vient d'affirmer, dans un rapport, que la cinquième version du scénario de Simoneau ne donnera pas autre chose « qu'un petit film agaçant¹⁹⁵ » :

[...] On en arrive donc à la fin d'une relecture du scénario, presque encore plus désemparé qu'avant. Pourquoi « presque » plus ? Parce qu'avant de la relire on était pas sûr, et que maintenant qu'on l'a relu, on est pas plus convaincu... de s'être tant trompé bien sûr... Pour mieux comprendre, on relit à nouveau les critiques. .. Mis à part quelques remarques qui stimulent inmanquablement notre imagination, le reste s'entrechoque, se bouscule... Une critique bâclée peut-être ? [...] Il nous reste à penser qu'à trop secouer le pommier, c'est avec des prunes qu'on se retrouve [...]

P.S. : J'aime le cinéma...

P.P.S. Je souhaite que cette lettre suive le même chemin que celui qu'aura emprunté la critique...¹⁹⁶

Dans ce cas de figure précis, le film s'est fait, même si les attentes étaient alors clairement divergentes. Mais dans de nombreux autres cas, nous l'avons dit, ces situations mènent, la plupart

¹⁹⁴ Opus cité.

¹⁹⁵ Opus cité.

¹⁹⁶ *Les yeux rouges*. Courrier de Yves Simoneau à Claude Daigneault. IQC. 01 octobre 1981. Réf. 1986.0050.40.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

du temps, à l'abandon du projet. Les plus persévérants n'y verront qu'un empêchement passager dû au contexte, aux personnes en place dans les institutions et le temps les aidera à finaliser leur projet. Cela a été le cas avec Falardeau, nous l'avons dit qui se voit refuser tout financement en 1996 mais qui sortira le film en 2001 sous le titre *15 février 1839*. C'est le cas aussi de *Marie d'ici, là-bas*, de Jean-Daniel Lafond qui se verra refuser un financement de l'IQC et de la SDICC en 1981, dont le projet se concrétisera sous la forme d'un documentaire en 2008 sous le titre *Folle de Dieu*. C'est enfin le cas du scénario de Jean et Serge Gagné, *New-York piano Barbaloune*, refusé en 1974 et qui deviendra le film *Barbaloune* en 2002.

Conclusion

Nous sommes partis d'une interrogation sur la manière dont étaient lus les scénarios de long métrage de fiction dans le contexte de financement institutionnel québécois, car aucune étude n'avait jamais été réalisée sur ce sujet. Après avoir tenté de comprendre cet objet complexe, aux définitions mouvantes et sujet de tant de controverses qu'est le scénario, nous avons essayé d'en préciser les modes de lecture. Afin d'aller plus loin, pour comprendre comment étaient lus en vue de leur éventuel financement les scénarios de films au Québec, nous nous sommes appuyés sur un corpus de rapports de lecture rédigés entre 1972 et 2004 par des lecteurs professionnels pour le compte d'institutions de financement public du cinéma québécois et consultés à la Cinémathèque québécoise. À partir de ce corpus, notre analyse par « théorisation ancrée » nous a permis de dégager un certain nombre de pistes de réflexions, d'hypothèses sur la manière dont étaient lus les scénarios. Nous tenons à souligner ici qu'il s'agit d'une étude de cas localisée dans le temps (de 1972 à 2004) et l'espace (le Québec) et de ce fait, elle ne se prétend valable que dans le contexte culturel, socio-politique et économique du Québec de cette période. Dans ce sens, elle ne peut pas être généralisée à d'autres pratiques d'évaluation de scénarios ni à d'autres cinématographies qui présenteraient leurs propres caractéristiques. Néanmoins, il s'agit là de la pose de la première pierre d'un travail qui reste à faire, celui de la recension des modes de lecture des scénarios à travers les grandes cinématographies mondiales : les pratiques sont-elles les mêmes selon les pays ? Si non, en quoi diffèrent-elles ? Comment ont-elles évolué avec le temps et les évolutions techniques ou au contraire sont-elles restées inchangées ? Voilà tout autant de questions qui restent en suspens et qui pourraient, par une sorte d'effet de miroir, en révélant les modes de lecture, éclairer les différents types de relations qui régissent les liens entre auteurs, financeurs et spectateurs dans les cinématographies mondiales.

Notre hypothèse qui s'est précisée tout au long de ce parcours de décryptage de la lecture de scénarios pourra peut-être servir de base à un modèle d'approche, ou d'appréhension de la lecture de scénarios, en définissant le rôle du lecteur comme un médiateur et dont la médiation, via son rapport de lecture, serait le lieu de rencontre de différentes attentes visant à atteindre un spectateur réel. Nous avons extrait de notre corpus des catégories de commentaires utilisés par les lecteurs-évaluateurs qui sont, nous le rappelons, le scénariste, le scénario, le lecteur lui-même, le

futur film et son spectateur. Ces catégories mériteraient d'être développées, élargies à d'autres contextes de lecture de scénario afin de vérifier si elles sont bien présentes chez tous les lecteurs, et pas seulement les lecteurs institutionnels. Au delà de lecteurs d'autres pays, comme nous venons de le mentionner, nous pensons ici aux distributeurs, qui vont lire les scénarios avant leur mise en production pour donner un accord indispensable à l'obtention de fonds publics, aux décideurs des chaînes de télévision, aux producteurs. Le cas échéant, si ces mêmes catégories se retrouvaient dans tous les types de lecture, ce modèle pourrait se généraliser et se préciser, et permettre à tous les acteurs de la chaîne de fabrication d'un film de gagner un temps précieux s'ils commençaient par préciser leurs attentes et leur spectateur fictif tel qu'ils se l'imaginent. Si ce n'est pas le cas, s'il existe d'autres modes de lecture du scénario, il serait intéressant de les connaître, en les étudiant, afin d'en comparer les avantages et les limites.

Nous tenons à souligner notre surprise, dans cette découverte des catégories de commentaires qui guidaient la rédaction des rapports, de constater la présence, voire l'omniprésence de deux catégories en particulier : l'auteur et le lecteur. Ces dernières, éminemment subjectives devraient, si l'on en croit les recommandations de lecture faites par les institutions, être évacuées de leur analyse par les lecteurs de par, justement, leur nature subjective portant à poser un jugement sur des critères autres que le texte lui-même. Et nous devons avouer que bien souvent, de nombreuses remarques et jugements sur un auteur de la part d'un lecteur, ou l'avis péremptoire de tel autre lecteur faisant une condescendante leçon de cinéma à un auteur supposé inculte nous ont gênées. On rêverait (ou bien s'agit-il d'un cauchemar ?) alors à une règle du jeu claire et précise pour tous les acteurs du milieu, à l'établissement d'une grille de lecture idéale qui ne s'attacherait qu'au texte, à ses forces et faiblesses, dans un désert d'informations sur l'auteur pour en faire ressortir l'essence même, celle que l'auteur a travaillé des semaines voire des mois et que tous les lecteurs chercheraient à partager. Il faudrait alors, pour faire sortir toute espèce d'affect des rapports autres que ceux provoqués par le texte lui-même — que ce soit celui de l'auteur qui transparaît dans le texte et séduit ou agace le lecteur ou que ce soit le lecteur, trop présent dans son rapport —, il faudrait établir cette grille de lecture idéale, mécanique implacable et bien huilée dans laquelle un scénario rentrerait à un bout pour en ressortir à l'autre bout succès au box-office ou film de festival dans le meilleur des cas, à réécrire ou bien remisé sur une étagère dans le pire des cas. On peut soupçonner, à tort ou à raison

quelques esprits éclairés œuvrant dans les institutions d'avoir pensé à de tels appareillages¹⁹⁷, inspirés par le prêche d'un certain nombre de manuels de scénarisation proposant la voie des 5 étapes, des 7 clés ou des 12 portes (Chevrier 2013), ou bien encore en utilisant les théories du récit et les 30 fonctions de Propp ou les 47 processus de Bremond (Nault 1991), couplées à un bon logiciel informatique. Bien entendu, il n'en est rien et la subjectivité humaine est au centre d'un entrelacs complexe d'enjeux économiques, culturels et politiques comme nous avons pu le remarquer dans la dernière partie de ce mémoire. Mais la tentation peut être grande. Hésitant continuellement entre un cinéma à vocation culturelle et un cinéma à vocation économique, les institutions de financement public vont-elles se laisser séduire par ces modèles, largement employés de l'autre côté de la frontière ? La nouvelle coqueluche du scénario, du côté d'Hollywood, s'appelle Blake Snyder. Dans son ouvrage intitulé *Les règles élémentaires pour l'écriture d'un scénario* (2006), il décrit, page par page, minute par minute la recette d'un blockbuster. Depuis sa parution en 2005, selon un article paru sur Slate.com¹⁹⁸, tous les films à gros budget américain s'en inspireraient. Snyder a identifié quinze événements pivots, indispensables à l'histoire, leur a attribué un nom et un numéro de page. Par exemple, l'exposition du thème doit se produire à la septième page, il doit y avoir une fusillade à mi-parcours pour faire monter la tension, un mort entre la soixante-quinzième et la quatre-vingtième minute, une fausse victoire à la quatre-vingt dixième minute et « un acte final pour conclure, où les méchants sont liquidés dans l'ordre croissant d'importance » (Suderman 2013). Il va même jusqu'à prescrire le type de personnage qui permettra au maximum de spectateurs de s'identifier :

Il dit aux aspirants scénaristes de se cantonner à des histoires sur les jeunes, parce que «ce sont eux qui vont au cinéma.» Suivre ce conseil jusqu'à sa conclusion logique signifie avoir beaucoup plus d'histoires parlant de jeunes hommes –puisque ce sont eux qui sont les plus nombreux à se pointer dans les multiplexes [...] Et avec un héros jeune et masculin, les femmes sont littéralement reléguées à l'intrigue secondaire –l'amoureuse, ou «l'assistante» qui aide le personnage masculin à surmonter ses problèmes personnels. Ce n'est pas un hasard si le film à méga-budget de Raimi sur Oz¹⁹⁹ a remplacé Dorothy par un héros masculin (Suderman 2013).

¹⁹⁷ Nous en avons croisé quelques exemples dans les grilles de lecture institutionnelles en annexe B.

¹⁹⁸ En ligne. < <http://www.slate.fr/story/75812/recette-blockbuster-pourquoi-tous-films-americains-se-ressemblent>>

¹⁹⁹ *Oz the Great and Powerful*, réalisé par Sam Raimi (2013) avec James Franco dans le rôle principal a généré des recettes en date du 13 septembre 2013 de 493 millions de dollars pour un budget de 215 millions de dollars (source : IMDb).

Étant donné les sommes mises en jeu dans la production de ce type de film, les américains devraient garder leur monopole pendant encore un certain temps. On sait que le cinéma québécois brille ces dernières années sur un autre front, avec pas moins de trois nominations successives à l'Oscar du meilleur film étranger : *Incendies* de Denis Villeneuve en 2011, *Monsieur Lazhar* de Philippe Falardeau en 2012 et *Rebelle* de Kim Nguyen en 2013. Le dernier film de Xavier Dolan, *Mommy* (2014) a obtenu le Prix du jury du Festival de Cannes 2014. La tentation pourrait alors être grande pour les institutions de financer des films de prestige justement destinés au marché des prix et des festivals, qui « rentabilisent » leur investissement par une forte exposition médiatique. Les critères de lecture pourraient alors aller dans ce sens et le spectateur réel visé dont nous avons parlé serait alors un membre d'un comité de sélection ou bien un membre de jury. Si c'était le cas, idéalement le lecteur de scénario serait alors lui-même sélectionneur ou jury pour un festival puisqu'alors, ses propres critères de lecture, ses propres attentes de lecteur-spectateur (Raynauld 1990) seraient plus à même de rencontrer celles de l'un de ses collègues ailleurs dans le monde.

Cette réflexion ne semble néanmoins pas constituer une piste prometteuse pour les institutions, car on ne peut pas réduire une cinématographie à une participation à de prestigieuses manifestations culturelles, quand bien même elle participe de la vitalité d'un cinéma. Le risque de voir des films se ressembler les uns les autres car n'intéressant qu'un cercle restreint de lecteurs-spectateurs serait important et, autre revers de la médaille, éloignent les cinéastes qui obtiennent ces reconnaissances internationales, hors de nos frontières (Denis Villeneuve a réalisé *Prisoners* (2013) et *Enemy* (2013) aux États-Unis grâce à l'exposition aux Oscars d'*Incendies*, même chose pour Philippe Falardeau dont le prochain film *The Good Lie* (2014) est américain).

Les institutions sont face à la quadrature du cercle : choisir, c'est renoncer. En choisissant de financer tel ou tel film, dans la mesure ou plus de projets qu'elles ne peuvent en financer sont proposés chaque année, elles créent des mécontents. Des mécontents ayant accès aux médias, pour y livrer leurs coups de gueule sur le « système » qui favoriserait untel ou unetelle, voilà qui n'est pas de la bonne politique. A chaque parution annuelle des chiffres de Cinéac concernant la fréquentation en salle au Québec, si la part de marché des films québécois est en baisse, c'est toujours de la faute des scénarios qui seraient bâclés, au système des enveloppes à la performance qui ferait que plus personne ne lirait les scénarios... Mais tous ces scénarios sont lus, plusieurs

fois, ils font l'objet de plusieurs versions comme nous avons pu le constater lors de nos recherches. Le problème ne viendrait-il pas plutôt du fait qu'ils sont mal lus, c'est à dire que chacun y projette ses attentes et qu'à aucun moment toutes les attentes ne convergent explicitement vers un spectateur réel, qu'il soit un spectateur-monde-ordinaire, spectateur-festivalier, spectateur-jury ou tout simplement un spectateur, celui qui va prendre plaisir à se rendre dans une salle de cinéma voir un film et en sortir ému, touché, conquis ou déçu, mais un spectateur qui aura reçu le film dans son intégralité et qu'aucun lecteur, quel qu'il soit, ne saisira parfaitement dans sa globalité puisque rappelons nous, c'est aussi en remplissant les « trous » du récit que nous le co-fabriquons.

BIBLIOGRAPHIE

Monographies

- Aristote ["S.d."] 1990. *Poétique*. Paris : Gallimard.
- Aumont, Jacques. 1994. *Esthétique du film*. 2^{ème} édition revue et augmentée. Coll. « Fac. Cinéma ». Paris : Nathan.
- Baroni, Raphaël. 2007. *La tension narrative*. Coll. « Poétique ». Paris : Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland. 1973. *Le plaisir du texte*. Paris : Éditions du Seuil.
- Carrière, Jean-Claude, Pascal Bonitzer. 1990. *Exercice du scénario*. Paris : Fémis.
- Chion, Michel. 1985. *Écrire un scénario*. Paris : Cahiers du cinéma - INA.
- Delisse, Luc. 2006. *L'invention du scénario : prévoir, structurer et vérifier un récit*. Coll. « Réflexions faites ». Bruxelles : Impressions nouvelles.
- Eco, Umberto. [1979] 1985. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Éditions Grasset et Fasquelle.
- Field, Syd. [1979] 1990. *Scénario. La rédaction d'un scénario de l'idée originale à la version finale*. Coll. « L'art d'écrire ». Montréal : les éditions Merlin.
- Field, Syd. 2006. *Comment identifier et résoudre les problèmes d'un scénario*. Paris: Éditions Dixit.
- Gaudreault, André. 1988. *Du littéraire au filmique : système du récit*. Québec : Presses de l'Université Laval ; Méridiens Klincksieck.
- Glaser, Barney G. et Anselm L. Strauss. [1967] 2010. *La découverte de la théorie ancrée : stratégies pour la recherche qualitative*. Coll. « Individu et société ». Paris : A. Colin.
- Gluss, Howard M., Scott Edward Smith. 2006. *Psychologie des personnages : manuel pratique. Comment le cinéma et la télévision utilisent les troubles de la personnalité*. Paris : Dixit.

- Huet, Anne. 2005. *Le scénario*. Coll. « Petits Cahiers ». Paris : Cahiers du cinéma, SCÉRÉN-CNDP.
- Iser, Wolfgang. [1969] 2012. *L'appel du texte*. Paris : Éditions Allia.
- Iser, Wolfgang. 1976. *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Coll. « Philosophie et langage ». Bruxelles : Pierre Mardaga éditeur.
- Jauss, Hans Robert. [1978] 1990. *Pour une esthétique de la réception*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard.
- Jean, Marcel. 1991. *Le cinéma québécois*. Montréal : Boréal.
- Jenn, Pierre. 1991. *Techniques du scénario*. Paris : Fémis.
- Lavandier, Yves. [1994] 2008. *La dramaturgie. Les mécanismes du récit*. Cergy : Le clown et l'enfant.
- Lavandier, Yves. 2011. *Évaluer un scénario*. Cergy : Le clown et l'enfant.
- Léon-Garcia, Maryse. 2004. *Écrire son scénario : manuel pratique*. Coll. « Dixit formation ». Paris : Dixit.
- Lever, Yves. 1988. *Histoire générale du cinéma au Québec*. Montréal : Boréal.
- Marsolais, Gilles. 1997. *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Québec : Les 400 coups.
- McKee, Robert. 2010. *Story*. Paris : Éditions Dixit.
- Parent-Altier, Dominique, Francis Vanoye (dir.). 1997. *Approche du scénario*. Paris : Nathan.
- Pelletier, Esther. 1995. *Écrire pour le cinéma. Le scénario et l'industrie du cinéma québécois*. Coll. « Les cahiers du centre de recherche en littérature québécoise ». Québec : Nuit blanche éditeur.
- Poirier, Christian. 2004. *Les politiques cinématographiques*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec. En ligne. <<http://site.ebrary.com/lib/umontreal/docDetail.action?docID=10225797>>.

- Raynauld, Isabelle. 1990. *Le scénario de film comme texte. Histoire, théorie et lectures du scénario de film; de Georges Méliès à Marguerite Duras et Jean-Luc Godard*. Sous la direction de Marcelle Marini et Christian Metz, Université de Paris VII conjointement avec l'Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, 356 p.
- Raynauld, Isabelle. 2012. *Lire et écrire un scénario. Le scénario de film comme texte*. Coll. « Cinéma/Arts visuels ». Paris : Armand Colin.
- Salé, Christian. 1981. *Les scénaristes au travail. Entretiens avec: Jean Aurenche, Gérard Brach, Jean-Claude Carrière, Nina Companeez, Jean-Loup Dabadie, Jean Gruault, Jorge Semprun, Francis Veber*. Coll. « Bibliothèque du cinéma. Série Ma vie de ». Rennes : FOMA - 5 Continents ; Paris : Hatier.
- Snyder, Blake. 2006. *Les règles élémentaires pour l'écriture d'un scénario*. Paris : Dixit.
- Sorlin, Pierre. 1977. *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*. Coll. « Histoire ». Paris : Aubier Montaigne.
- Ubersfeld, Anne. 1996. *Lire le théâtre I*. Coll. « Lettres Belin Sup ». Paris : Belin.
- Vanoye, Francis. [1983] 2008. *Scénarios modèles, modèles de scénarios*. 2^{ème} édition. Coll. « Armand Colin Cinéma ». Paris : Armand Colin.
- Vanoye, Francis. 1989. *Cinéma et récit - I. Récit écrit récit filmique*. Coll. « Nathan université ». Série « Cinéma et image ». Paris : Nathan.

Articles

- Allen, Jeremy Peter. 2006. « Pour une cinématographie forte ». *Le Devoir*, 7 juillet. En ligne. <<http://www.ledevoir.com/culture/cinema/113105/pour-une-cinematographie-forte>>.
- Assayas, Olivier. 1985. « Du scénario achevé au scénario ouvert ». *Les cahiers du cinéma*, n°371-372 (mai), p. 7-8.
- Astruc, Alexandre. 1948. « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo ». *L'Écran français*, 30 mars, p. 324-328.

- Aubenas, Jacqueline. 1986. « Un texte prétexte ». Dans Benoît Peeters (Comp.) *Autour du scénario. Cinéma, bande dessinée, roman-photo, vidéo clip, publicité, littérature*. Revue de l'université de Bruxelles, p. 67-76. Bruxelles : Éditions de l'université de Bruxelles.
- Augros, Joël. 2006. « Du scénario comme entité économique ou *cette scène vaut cinq millions* ». Dans René Monnier et Anne Roche (dir.), *Territoires du scénario*, p. 215-233. Coll. « Figures libres ». Dijon : Centre Gaston Bachelard de recherches sur l'imaginaire et la rationalité.
- Aurel, Jean. 1985. « Le scénario au pluriel ». *Les cahiers du cinéma*, n° 371-372 (mai), p. 48-55.
- [auteur manquant] 1985. « François N. Macerola : Commissaire du gouvernement à la cinématographie et président de l'Office national du film ». *Séquences : la revue de cinéma*, n° 120, p. 25-34. En ligne. <<http://id.erudit.org/iderudit/50849ac>>.
- [auteur manquant] 1985. « Nicole M.-Boisvert : présidente-directrice générale de la Société générale du cinéma du Québec ». *Séquences : la revue de cinéma*, n° 120, p. 9-15. En ligne. <<http://id.erudit.org/iderudit/50846ac>>
- Balsan, Humbert. 1985. « La porte étroite ». *Les cahiers du cinéma*, n° 371-372 (mai), p. 14-16.
- Beaulieu, Marcel. 1990-1991. « Carte blanche à Marcel Beaulieu : le scénariste et son ombre ». *Ciné-Bulles*, vol. 10, n° 2, p. 32-33.
- Berri, Claude. 1985. « La porte étroite ». *Les cahiers du cinéma*, n° 371-372 (mai), p. 16-17.
- Bertrand, Jean-Michel. 2006. « Films à scénario, films à histoire ». Dans René Monnier et Anne Roche (dir.), *Territoires du scénario*, p. 97-106. Coll. « Figures libres ». Dijon : Centre Gaston Bachelard de recherches sur l'imaginaire et la rationalité.
- Blum, Sylvie, Jérôme Prieur. 1983. « Entretien avec Jean Eustache ». *Caméra Stylo* (sept.), p. 7-14.
- Blum, Sylvie, Jérôme Prieur. 1983. « Entretien avec Éric Rohmer ». *Caméra Stylo* (sept.), p. 53-63.

- Blum, Sylvie, Jérôme Prieur. 1983. « Entretien avec Alain Resnais ». *Caméra Stylo* (sept.), p. 66-73.
- Blum, Sylvie, Jérôme Prieur. 1983. « Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet ». *Caméra Stylo* (sept.), p. 111-120.
- Bonneville, Léo. 1985. « André Lamy : Directeur général de Téléfilm Canada ». *Séquences : la revue de cinéma*, n° 120, p. 20-25. En ligne. <<http://id.erudit.org/iderudit/50848ac>>.
- Bonneville, Léo. 1992. « Pierre Desroches ». *Séquences : la revue de cinéma*, n° 159-160, p. 27-29. En ligne. <<http://id.erudit.org/iderudit/50162ac>>.
- Bordwell, David, Kristin Thompson. 2009. *L'art du film : une introduction*. Coll. « Arts et Cinéma ». Bruxelles : De Boeck.
- Bouchard, Daniel. 2004. « Le groupe "Rézo" : l'honneur perdu (à jamais ?) du cinéma d'auteur ». *Séquences : la revue de cinéma*, n° 232, p. 15. En ligne. <<http://id.erudit.org/iderudit/48100ac>>.
- Bouquet, Stéphane. 2000. « Le scénaroi ». *Les Cahiers du cinéma*, n° 548 (juillet-août), p. 44-45.
- Cardinal, Serge. 2006. « L'attaque à cinq ». *Liberté*, vol. 48, n° 3, p. 33-39. En ligne. <<http://id.erudit.org/iderudit/32791ac>>.
- Carrière, Jean-Claude. 1985. « Les aventures du sujet ». *Les cahiers du cinéma*, n° 371-372 (mai), p. 68-71.
- Carrière, Jean-Claude. 1986. « Réflexions d'un scénariste ». Dans Benoît Peeters (Comp.) *Autour du scénario. Cinéma, bande dessinée, roman-photo, vidéo clip, publicité, littérature*. Revue de l'université de Bruxelles, p. 77-88. Bruxelles : Éditions de l'université de Bruxelles.
- Chevrie, Marc. 1985. « Pas d'histoire ! ». *Les cahiers du cinéma*, n° 371-372 (mai), p. 9-11.
- Chevrier, H-Paul. 2013. « Faut-il savoir lire pour écrire un scénario ? Les guides de scénarisation ». *Ciné-Bulles*, vol. 31, n° 1, p. 38-47.

- Chion, Michel. « CINÉMA (Réalisation d'un film) - Scénario ». En ligne. *Encyclopædia Universalis*. <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/cinema-realisation-d-un-film-scenario>>. Téléchargé le 3 février 2014.
- Cleitman, René. 1985. « La porte étroite ». *Les cahiers du cinéma*, n° 371-372 (mai), p. 19.
- Coulombe, Michel. 2004. « Entretien avec Marcel Beaulieu ». *Ciné-Bulles*, vol. 22, n° 2, p. 20-27.
- Coulombe, Michel. 2005. « Table ronde sur la scénarisation au Québec ». *Ciné-Bulles*, vol. 23, n° 2, p. 22-31.
- Cornellier, Bruno. 2006. « Le scénario, le capital, l'industrie : Commentaire sur les Propos de Gilles Groulx ». *Nouvelles "vues" sur le cinéma québécois*, n°6 (automne). En ligne. <http://cinema-quebecois.net/numero6/groulx_cornellier.htm>.
- Couture, Mélanie. 2003. « La recherche qualitative : introduction à la théorisation ancrée ». *Interactions*, Vol. 7, n° 2, (automne), p. 127-134.
- Dorland, Michael, Michel Saint-Laurent et Gaëtan Tremblay. 1993. « Téléfilm Canada et la production audiovisuelle indépendante : la longue errance d'une politique gouvernementale ». *Communication Information*, vol. 14, n°2, p. 101-133.
- Dubroux, Danièle et Serge le Péron. 1985. « Le péché, c'est l'ennui. Entretien avec Francis Veber ». *Les cahiers du cinéma*, n° 371-372 (mai), p. 65-67.
- Dumont, Jean-Paul. « PHÉNOMÈNE ». En ligne. *Encyclopædia Universalis*. <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/phenomene>>. Consulté le 27 mars 2014.
- Fieschi, Jacques. 2001. « Un artisan avec un secret ». *Positif*, n° 485/486 (juillet/août), p. 43-45.
- Flageul, Samuel. 2005. « Enseignement de la scénarisation : sur le chemin de l'école ». *Ciné-Bulles*, vol. 23, n° 2, p. 32-35.
- Flageul, Samuel. 2005. « Entretien avec le scénariste français Roger Bohbot ». *Ciné-Bulles*, vol. 23, n° 2, p. 38-41.

- Frappier, Roger. 2000. « Roger Frappier : de quelques films bien identifiés et de la véritable nature du cinéma ». *Séquences : la revue de cinéma*, n° 208, p. 20-24. En ligne. <<http://id.erudit.org/iderudit/48833ac>>.
- Gajan, Philippe, Marie-Claude Loiselle. 2006. « Financement du cinéma québécois : en eaux troubles ». *24 images*, n° 127, p. 30-35. En ligne. <<http://id.erudit.org/iderudit/4996ac>>
- Godard, Jean-Luc. « "France tour détour deux enfants". Déclaration à l'intention des héritiers ». 1983. *Caméra Stylo* (septembre), p. 64-65.
- Groulx, Gilles. [1975] 2006. « Propos sur la scénarisation ». *Nouvelles "vues" sur le cinéma québécois*, n°6 (automne). En ligne <<http://cinema-quebecois.net/numero6/groulx.htm>>.
- Gruault, Jean. 1985. « Le scénario au pluriel ». *Les cahiers du cinéma*, n° 371-372 (mai), p. 48-55.
- Herman, Jean. 1985. « Le scénario au pluriel ». *Les cahiers du cinéma*, n° 371-372 (mai), p. 48-55.
- Julien, Frédéric. 1985. « Téléfilm-Canada et la Société Générale du Cinéma ». *24 images*, n° 26, p. 42-43. En ligne. <<http://id.erudit.org/iderudit/21964ac>>.
- Karmitz, Marin. 1985. « La porte étroite ». *Les cahiers du cinéma*, n° 371-372 (mai), p. 21.
- Lacasse, Germain. 1993. « Vestiges narratifs. Les premiers temps du scénario québécois ». *Études littéraires*, vol. 26, n°2, p. 57-65.
- La Rochelle, Réal. 2005. « L'économie du scénario au Québec ». *Nouvelles vues sur le cinéma québécois*, n° 3 (printemps), p. 1-15.
- Lepastier, Joachim. 2013. « Lecteurs de scénario : anonymes mais pas sans voix ». *Les cahiers du cinéma*, n° 693 (octobre), p. 56.
- Levie, Joëlle, Danielle Charlebois, Marie Potvin, Québec (Province). Société de développement des entreprises culturelles, et Institut national de l'image et du son. 2009. *Produire? : D'une idée à l'écran : un guide*. Éd. rev. éd. Montréal : Société de développement des entreprises culturelles ; Institut national de l'image et du son.

- Maillot, Pierre. 1991. « Les deux sens du mot ». *CinémAction*, n° 61 (4^{ème} trimestre), p. 34-40.
- Markaris, Petros. 2011. « Le scénario, un roman “de convention” ». *Positif*, n° 605/606 (Juillet/Août), p. 152-156.
- Mauro, Florence. 1985. « Sur la piste d’envol. Entretien avec Nathalie Baye ». *Les cahiers du cinéma*, n° 371-372 (mai), p. 32-35.
- Monnier, René. 2006. « Écrire sous la dictée de l’image ». Dans René Monnier et Anne Roche (dir.), *Territoires du scénario*, p. 177-190. Coll. « Figures libres ». Dijon : Centre Gaston Bachelard de recherches sur l’imaginaire et la rationalité.
- Nault, Georges. 1991. « Vers une théorie du récit automatique ». *Cinemas : revue d’études cinématographiques*, vol. 2, n° 1, p. 137-148. En ligne. <<http://id.erudit.org/iderudit/1001055ar>>.
- Nguyen, Kim. 2004. Charles-Stéphane Roy. « L’acte scénaristique et ses artisans. La scénarisation est une écriture ». *Séquences*, n°232 (juillet-août), p. 13.
- Paillé, Pierre. 1994. « L’analyse par théorisation ancrée ». *Cahiers de recherche sociologique*, n° 23, p. 147-181. En ligne. <<http://id.erudit.org/iderudit/1002253ar>>.
- Pasolini, Pier Paolo. 1966. « Le scénario comme structure tendant vers une autre structure ». *L’expérience hérétique*, p. 156-166. Paris : Payot.
- Peeters, Benoît. 1986. « Une pratique insituable ». Dans Benoît Peeters (Comp.) *Autour du scénario. Cinéma, bande dessinée, roman-photo, vidéo clip, publicité, littérature*. Revue de l’université de Bruxelles, p. 5-14. Bruxelles : Éditions de l’université de Bruxelles.
- Pelletier, Esther. 1983. « Le scénario et le cinéma québécois ». *Québec français*, n° 51, p. 36-39. En ligne. <<http://id.erudit.org/iderudit/55363ac>>.
- Pelletier, Esther. 1991. « Processus d’écriture et niveaux d’organisation du scénario et du film ». *Cinemas : Revue d’Études Cinématographiques*, vol 2, n° 1 (automne), p. 43-65.
- Pelletier, Esther. 1999. « Les scénarios de *Cap Tourmente* ». *Cinemas : Revue d’Études Cinématographiques*, vol. 9, n° 2-3 (printemps), p. 85-102.

- Pelletier, Ester et Steven Morin, avec la collaboration de Karine Latulippe. 2006. « Le scénario au Québec de 1913 à 2003 ». Dans Stéphane-Albert Boulais (dir.), *Le cinéma au Québec : tradition et modernité*, p. 29-45. Coll. « Archives des lettres canadiennes ». Saint-Laurent, Québec : Fides.
- Perreault, Mathieu. 2005. « Émile Gaudreault : la libération du scénario ». *Séquences : la revue de cinéma*, n° 239, p. 12-13.
- Perreault, Mathieu. 2006. « La SODEC fête ses 10 ans : le Québec n'est plus la chasse gardée des majors d'Hollywood ». *Séquences : la revue de cinéma*, n° 242, p. 8-9. En ligne. <<http://id.erudit.org/iderudit/47738ac>>.
- Perron, Éric. 2002. « Les institutions : à qui la chance? ». *Ciné-Bulles*, vol. 20, n° 2, p. 30-31.
- Perron, Éric. 2004. « Retour sur l'événement : sortis du bois ». *Ciné-Bulles*, vol. 22, n° 2, p. 18-19.
- Perron, Éric. 2005. « Atelier Grand Nord : réservé aux scénaristes ». *Ciné-Bulles*, vol. 23, n° 2, p. 36-37.
- Perron, Éric. 2006. « Entretien avec Luc Déry, producteur de *Congorama* ». *Ciné-Bulles*, vol. 24, n° 4, p. 10-18.
- Perron, Éric. 2011. « Denys Desjardins producteur, scénariste et réalisateur de *La Vie privée du cinéma* ». *Ciné-Bulles*, vol. 29, n° 2, p. 28-35. En ligne. <<http://id.erudit.org/iderudit/64339ac>>.
- Ranger, Pierre. 2005. « Nathalie Petrowski ». *Séquences : la revue de cinéma*, n° 235, p. 24-25.
- Ranger, Pierre. 2007. « Commentaires et réflexions : le fragile équilibre du cinéma québécois ». *Séquences : la revue de cinéma*, n° 248, p. 10-11. En ligne. <<http://id.erudit.org/iderudit/47507ac>>.
- Raynauld, Isabelle. 1991. « Le scénario a toujours été en crise ». *CinémAction*, n° 61 (4^{ème} trimestre), p. 22-27.

- Raynauld, Isabelle. 1991. « Le lecteur/spectateur du scénario ». *Cinémas*, vol. 2, n°1, p. 27-41.
- Raynauld, Isabelle. 1999. « Importance du scénario dans le cinéma québécois : développements d'une pratique d'écriture, de 1896 à 1996 ». Dans André Gaudreault, Germain Lacasse et Isabelle Raynauld (dir.), *Le cinéma en histoire : institutions cinématographique, réception filmique et reconstitution historique*, p. 193-210. Actes du colloque « Le cinéma 100 ans après » (Montréal, novembre 1995). Québec : Éditions Nota bene.
- Roy, Charles-Stéphane. 2004. « L'acte scénaristique et ses artisans. La scénarisation est une écriture ». *Séquences*, n° 232 (juillet-août), p. 12-13.
- Roy, Charles-Stéphane. 2006. « Financements publics : les sous pour le faire ». *Séquences : la revue de cinéma*, n° 245, p. 12-13.
- Suderman, Peter. 2013. « La recette du blockbuster : pourquoi tous les films américains se ressemblent ». *Slate.com*. 25 juillet. En ligne. <<http://www.slate.fr/story/75812/recette-blockbuster-pourquoi-tous-films-americains-se-ressemblent>>
- Staiger, Janet. 1985. « L'ébauche d'un film: la "continuité" dans l'Hollywood d'hier ». *Film échange*, n° 29, p. 11-25.
- Thérien, Gilles. 1999. « Les limbes du scénario ». *Cinémas: Revue d'Études Cinématographiques*, vol. 9, n° 2-3 (printemps), p. 103-121.
- Van Nypelseer, Jacqueline. 1991. « La Littérature de scénario ». *Cinémas : Revue d'Études Cinématographiques*, vol 2, n° 1 (automne), p. 93-119.
- Vanoye, Francis. 1991. « Panoramique sur les livres : du manuel à la théorie ». *CinémAction*, n° 61 (4^{ème} trimestre), p. 28-33.
- Viswanathan, Jacqueline. 1986. « Une histoire racontée en images ? ». *Études françaises*, vol. 22, n° 3, p. 71-81.
- Viswanathan, Jacqueline. 1991. « Action. Les passages narrativo-descriptifs du scénario ». *Cinémas : Revue d'Études Cinématographiques*, vol. 2, n° 1 (automne), p. 7-26.

- Viswanathan, Jacqueline. 1993. « Une écriture cinématographique ? ». Dans Esther Pelletier (dir.). *Études littéraires. Le scénario de film*, p. 9-17. Vol. 26, n°2, automne. Québec : Université Laval.
- Viswanathan, Jacqueline. 1999. « Ciné-romans : le livre du film ». *Cinémas*, vol. 9, n° 2-3, p. 13-36.
- Wilder, Billy. 1993. « Une tête vaut mieux que deux ». *Positif*, n° 388 (juin), p. 40.
- Wolfowicz (Van Nypelseer), Jacqueline. 1985. « Les théoriciens du scénario ». *Les cahiers du scénario*, n°1, p. 1-7.
- Zlatoff, Dominique. 1986. « Pour une forme scénaristique véritablement cinématographique ». Dans Benoît Peeters (dir.) *Autour du scénario. Cinéma, bande dessinée, roman-photo, vidéo-clip, publicité, littérature*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles.

Publications institutionnelles

- Canada. Ministère du Patrimoine canadien. 2000. *Du scénario à l'écran : Une nouvelle orientation de politique en matière de longs métrages au Canada*. Ministre des Travaux publics et des Services gouvernementaux Canada. N° de catalogue : CH 44-11/2000.
- Houle, Michel, Suzanne D'Amours, Nicole M. Boisvert et Ministère de la culture et des communications du Québec (dir.). 2002. *État de situation sur le cinéma et la production audiovisuelle au Québec*. Québec : Gouvernement du Québec, Culture et communications. En ligne. < <http://www.mcc.gouv.qc.ca/publications/etmcc-pt-tbm-assemble.pdf> >.
- Institut de la statistique du Québec. 2014. *État des lieux du cinéma et de la télévision au Québec*. Février. Québec : Gouvernement du Québec.
- SODEC. 2013. « De l'œuvre à son public ». *Rapport du groupe de travail sur les enjeux du cinéma*. 15 novembre. Montréal : Société de développement des entreprises culturelles.
- SODEC. Cinéma et télévision. Programme d'aide à la production cinéma et production télévisuelle 2013-2014. En ligne. < <http://www.sodec.gouv.qc.ca/libraries/uploads/sodec/> >.

[complements_programmes/cinema/aide_financiere/prog_prod_2013_2014.pdf](http://www.sodec.gouv.qc.ca/libraries/uploads/sodec/complements_programmes/cinema/aide_financiere/prog_prod_2013_2014.pdf)>. Téléchargé le 12 janvier 2014.

SODEC. Cinéma et télévision. Programme d'aide aux jeunes créateurs. Cinéma et production télévisuelle 2013-2014. En ligne. <http://www.sodec.gouv.qc.ca/libraries/uploads/sodec/complements_programmes/cinema/aide_financiere/prog_JC_2013_2014.pdf>. Téléchargé le 12 janvier 2014.

SODEC. Cinéma et télévision. Programme d'aide à la scénarisation. Cinéma et production télévisuelle 2013-2014. En ligne. <http://www.sodec.gouv.qc.ca/libraries/uploads/sodec/complements_programmes/cinema/aide_financiere/prog_scen_2013_2014.pdf>. Téléchargé le 12 janvier 2014.

Téléfilm Canada. 2012. « Principes directeurs 2013-2014 ». Dans *Fonds du long métrage du Canada - Programme d'aide à la production des longs métrages de langue française*. En ligne. <http://www.telefilm.ca/files/fonds_prog/flmc_principes_directeurs_programmes_d_aide_a-la-production_pour_les_productions_langue_francaise_0.pdf>. Téléchargé le 5 février 2014.

Téléfilm Canada. 2013. « Principes directeurs d'aide au développement pour les projets de langue anglaise et de langue française ». Dans *Fonds du long métrage du Canada (FLMC)*. En ligne. <http://www.telefilm.ca/files/fonds_prog/Guidelines-Production-2014-15_FRA.pdf>. Téléchargé le 5 février 2014.

Mémoires et thèses

Dufresne, Maryse. 1990. « L'évolution du scénario dans l'histoire du cinéma ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.

Mondor, Pierre. 2011. « La distribution de films au Québec en 2011 ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.

Raynauld, Isabelle. 1990. « Les premiers manuels d'écriture du scénario en France, en Angleterre et aux États-Unis ». Dans « Le scénario de film comme texte : histoire, théorie et lecture(s)

du scénario: de Georges Méliès et Marguerite Duras à Jean-Luc Godard », p. 115-124. Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris VII.

Sites Internet

American Film Scripts Online: <http://solomon.afso.alexanderstreet.com/>

Internet Movie DataBase : <http://www.imdb.com/>

Loi sur l'accès aux documents des organismes publics et sur la protection des renseignements personnels. http://www2.publicationsduquebec.gouv.qc.ca/dynamicSearch/telecharge.php?type=2&file=/A_2_1/A2_1.html

Moteur de recherche de la Cinémathèque québécoise. <http://collections.cinematheque.qc.ca/recherche/>

Site web de la législation. <http://laws-lois.justice.gc.ca/fra/lois/A-1/page-11.html#docCont>

Téléfilm Canada (historique). En ligne. <<http://www.telefilm.ca/fr/telefilm/telefilm/historique>>

Veronneau, Pierre. 2013. *Historica Canada*. <http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/fr/societe-de-developpement-des-entreprises-culturelles>

Scénarios ayant donné lieu à des rapports de lecture

Chanson pour Julie - Scénario Michel Garneau, Jacques Vallée - Réal. Jacques Vallée - Année de sortie : 1976 - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2002.0495.03.AR.

Chronique des années 60 - Scénario Robert Gurik, Marie Laberge, Jean-Claude Labrecque - Réal. Jean-Claude Labrecque - Année de sortie : 1984 sous le titre *Les années de rêve* - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossiers n° 1988.0075.13.AR. - 1988.0075.14.AR - 1988.0075.15.AR.

Claire, cette nuit et demain - Nardo Castillo, Victor Désy , Arnie Gelbart - Réal. Nardo Castillo - Année de sortie 1984 - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2001.0445.45.AR.

- Contrecœur* - Scénario Gilles et Jean-Guy Noël - Réal. Jean-Guy Noël - Année de sortie : 1979 - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2002.0496.19.AR.
- Dernier baiser* - Scénario Bruno Carrière - Film inconnu - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2000.0353.50.AR.
- L'affaire Coffin* - Scénario Jacques Benoît, Robert Ménard (Coll.) - Réal. Jean-Claude Labrecque - Année de sortie : 1979 - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2001.0445.68.AR. - n° 2001.0445.68 sous le titre *L'affaire* - 2011.0631.22.AR et 2011.0617.43.AR. sous le titre *Coffin*
- L'amant de poche* - Scénario Pierre Pelegri et Bernard Queysanne - Réal. Bernard Queysanne - Film français sorti en 1978 - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2001.0445.65.AR.
- L'eau noire* - Scénario Brigitte Sauriol - Film inconnu - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2001.0445.49.AR.
- L'hiver bleu* - Scénario André Blanchard, Jeanne-Mance Delisle - Réal. André Blanchard - Année de sortie : 1979 sous le titre *L'hiver bleu (Abitibi 1978)* - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2001.0445.64.AR.
- L'île de béton* - Auteur inconnu - Film inconnu - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2001.0445.72.AR.
- La comtesse de Bâton-Rouge* - Scénario et réal. André Forcier - Année de sortie : 1997 - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2010.0662.05.AR.
- La corde* - Scénario et réal. Pierre Falardeau - Année de sortie : 2001 sous le titre *15 février 1839* - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2011.0624.24.AR.
- La Corriveau* - Scénario et réal. Jean Salvy - Téléfilm diffusé en 1995 sur les ondes de Radio-Canada - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2003.0538.20.AR.
- La couleur encerclée* - Scénario et réal. Jean et Serge Gagné - Année de sortie : 1984 - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 1999.0309.07.AR.
- La femme de l'hôtel* - Scénario Léa Pool, Michel Langlois, Robert Gurik (Coll.) - Réal. Léa Pool - Année de sortie : 1984 - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 1999.0309.07.AR.
- La fille de la mort* - Auteur inconnu - Film inconnu - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2001.0445.63.AR.
- La quête* - Scénariste Réal Tremblay - Film inconnu - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2001.0463.12.AR.
- La semence* - Auteur inconnu - Film inconnu - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2001.0445.66.AR.

- La somnambule* - Auteur inconnu - Film inconnu - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2001.0445.31.AR.
- La vengeance d'Elvis Wong* - Scénario Pierre Falardeau, Julien Poulin - Réal. Pierre Falardeau - Année de sortie : 2004 sous le titre *Elvis Gratton XXX : La Vengeance d'Elvis Wong* - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2010.0592.79.AR.
- La vie fantôme* - Scénario Jacques Leduc, Yvon Rivard - Réal. Jacques Leduc - Année de sortie : 1992 - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2010.0668.19.AR.
- Le banc des voleurs* - Auteur inconnu - Film inconnu - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 1998.0294.14.AR.
- Le fabuleux voyage de l'ange* - Scénario Normand Desjardins, Jean Pierre Lefebvre - Réal. Jean Pierre Lefebvre - Année de sortie : 1991 - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossiers n° 2000.0346.26.AR - 2000.0347.04.SC
- Le grand justicier* - Auteur inconnu - Film inconnu - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2001.0445.33.AR.
- Le grand poucet* - Auteur inconnu - Film inconnu - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2001.0445.73.AR.
- Le lys cassé* - Scénario Jacqueline Barrette - Réal. André Mélançon - Année de sortie : 1987 - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossiers n° 2001.0445.28.AR sous le titre *Ceci est mon corps* - 2001.0445.34.AR. - 2001.0445.50.AR
- Le party* - Scénario Pierre Falardeau, Bernard Émond, Francis Simard - Réal. Pierre Falardeau - Année de sortie : 1990 - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2011.0628.37.AR.
- Le silence c'est le confort* - Scénario Claude Jutra, Louise Rinfret - Réal. Claude Jutra - Année de sortie : 1985 sous le titre *La dame en couleurs* - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 1986.0050.40.AR.
- Le sourd dans la ville* - Mireille Dansereau, Michèle Mailhot, Jean-Charles Tremblay (directeur de la scénarisation finale) - Réal. Mireille Dansereau - Année de sortie : 1987 - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossiers n° 2000.0353.45.AR. - 2000.0318.25.AR.
- Le témoin* - Auteur inconnu - Film inconnu - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2001.0445.47.AR.
- Les beaux souvenirs* - Scénario Réjean Ducharme - Réal. Francis Mankiewicz - Année de sortie 1981 - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2001.0397.23.AR.
- Les corps célestes* - Scénario Gilles Carle, Arthur Lamothe (Coll.) - Réal. Gilles Carle - Année de sortie : 1973 - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2002.0223.22.AR.
- Les yeux rouges* - Scénario et réal. Yves Simoneau - Année de sortie : 1982 - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 1987.0113.01.AR.

- Lune de miel* - Scénario Robert Geoffrion, Patrick Jamain, Philippe Setbon (scénario et histoire), Louise Vincent - Réal. Patrick Jamain - Film sorti en 1985 - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2001.0445.37.AR.
- Maria Chapdelaine* - Scénario Gilles Carle, Guy Fournier - Réal. Gilles Carle - Année de sortie : 1983 - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2006.0051.66.AR.
- Marie d'ici, là-bas* - Scénario Jean-Daniel Lafond - Réalisé sous forme de documentaire en 2008 sous le titre *Folle de Dieu* - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2011.0712.26.AR.
- Moi, mon corps, mon âme* - Scénario Jacques et Maurice Dugowson, d'après Roger Fournier - Réal. Maurice Dugowson - Film français sorti en 1979 sous le titre *Au revoir... A lundi* - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2001.0445.74.AR.
- Moody Beach* - Scénario et réal. Richard Roy - Année de sortie : 1990 - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2010.0667.21.AR.
- Nelligan* - Scénario Jean-Joseph Tremblay, Claude Poissant, Robert Favreau (Coll.), Aude Nantais (Coll.) - Réal. Robert Favreau - Année de sortie : 1991 - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2012.0027.19.AR.
- New-York piano Barbaloune* - Scénario et réal. Jean et Serge Gagné - Année de sortie 2002 sous le titre *Barbaloune* - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 1982.0024.20.SC.
- Panique* - Scénario Jean-Claude Lord, Jean Salvy - Réal. Jean-Claude Lord - Année de sortie : 1977 - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2001.0445.67.AR.
- Quadra 7-* Scénario Bruno Carrière, Jacques Jacob - Film inconnu - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2000.0353.26.AR.
- Qui a tiré sur nos histoires d'amour ?* - Scénario et réal. Louise Carré - Année de sortie : 1986 - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossiers n° 2001.0445.52.AR - 2001.0445.59.AR.
- Séraphin Poudrier* - Scénario Pierre Billon, Charles Binamé, Antonine Maillet et Lorraine Richard - Réal. Charles Binamé - Année de sortie : 2002 sous le titre *Séraphin : Un homme et son péché* - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2011.0701.19.AR.
- Sous-sol* - Scénario et réal. Pierre Gang - Année de sortie : 1996 - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2011.0689.24.AR.
- Un zoo la nuit (Nous irons à la chasse ensemble)* - Scénario et réal. Jean-Claude Lauzon - Année de sortie : 1987 - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2010.0649.14.AR.

Une histoire inventée - Scénario André Forcier, Jacques Marcotte - Réal. André Forcier - Année de sortie : 1990 - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2001.0397.24.AR.

Une journée en taxi - Scénario et réal. Robert Ménard - Année de sortie : 1982 - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2011.0631.70.AR.

Une louve dans la ville - Auteur inconnu - Film inconnu - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2005.0051.36.AR.

Une si longue absence - Scénario et réal. Brigitte Sauriol - Année de sortie : 1976 sous le titre : *L'absence* - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2000.0384.06.AR.

Visage pâle - Scénario et réal. Claude Gagnon - Année de sortie : 1985 - Collections afférentes Cinémathèque québécoise dossier n° 2012.0591.61.AR.

ANNEXE A

HISTORIQUE DES INSTITUTIONS DE FINANCEMENT¹

1939 - Création de l'Office national du film (ONF).

1966 - Fondation par le parlement canadien (bill C-204) de la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne (SDICC) avec un budget de 10 millions de dollars.

1971 - Le gouvernement canadien accorde 10 millions de plus à la SDICC.

1975 - Loi n°1 sur le cinéma au Québec. L'Institut québécois du cinéma (IQC) est créé le afin d'encourager et de stimuler l'industrie cinématographique de la province.

1976 - Le budget de la SDICC augmente de 5 millions de dollars pour atteindre 25 millions de dollars.

1978 - Création au Québec de la Société de développement des industries de la culture et des communications (SODICC)

1981 - Commission d'étude sur le cinéma et l'audiovisuel au Québec (Commission Fournier).

1983 - La refonte de la Loi sur le cinéma (loi n° 109) entraîne la création de la Société générale du cinéma du Québec (SGCQ), qui hérite du dossier de l'aide au cinéma

¹ Sources :

-Veronneau, Pierre. 2013. *Historica Canada*. En ligne. <<http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/fr/societe-de-developpement-des-entreprises-culturelles>>

- *Téléfilm Canada*. En ligne. <<http://www.telefilm.ca/fr/telefilm/telefilm/historique>>

- Poirier, Christian. 2004. *Le cinéma québécois. Tome 2. Les politiques cinématographiques*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec. p. 45 et 161.

1983 - Le gouvernement canadien augmente le budget de la SDICC de 5 millions de dollars. Création du Fonds de développement d'émissions canadiennes de télévision.

1984 - Sous la direction d'André Lamy, la SDICC prend le nom de Téléfilm Canada.

1986 - Création du Fonds de financement de longs métrages Téléfilm Canada.

1987 - Le gouvernement du Québec crée un nouvel organisme, la Société générale des industries culturelles (SOGIC), fusionnant les activités de la SGCQ et de la SOGIC.

1994 - La SOGIC change encore une fois de nom pour s'appeler Société de développement des entreprises culturelles (SODEC).

2000 - Lancement de la nouvelle Politique canadienne du long métrage intitulée *Du scénario à l'écran*. Le nouveau Fonds du long métrage du Canada, administré par Téléfilm Canada, entre en vigueur le 1^{er} avril 2001 et est doté d'un budget annuel de 100 millions de dollars.

2001 - Création des enveloppes à la performance de Téléfilm Canada.

ANNEXE B

CRITÈRES DE LECTURE INSTITUTIONNELS

1974 - SDICC¹

- a) Résumé de l'histoire en trois lignes
- b) Synopsis détaillé du scénario
- c) L'objectif évident ou supposé du film est-il atteint ?
- d) Les personnages sont-ils consistants au regard du propos de l'auteur ?
- e) La langue parlée par les personnages est-elle propre à leur caractère ?
- f) Quel est le ton général, l'ambiance ?
- g) L'histoire offre-t-elle des possibilités sur le plan visuel ?
- h) Sans tenir compte de l'aspect commercial, à quelle couche de la population cette histoire s'adresse-t-elle, quel public est-elle susceptible de toucher ?
- i) Si ce détail peut aider à la classification du texte, y-a-t-il un autre film existant, à votre connaissance, auquel ce scénario peut être assimilé ?
- j) Autres détails pouvant éclairer davantage le jugement des membres quant au texte lui-même.

¹ Réf. 2000.0384.06.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

1975 - SDICC Ajout d'un nouveau questionnaire au point j) autres détails²

Le film expose-t-il des sentiments universels ? / Le thème permet-il de réaliser des effets visuels originaux ou intéressants ? / Le scénariste a-t-il réussi à éviter les sentiers battus ? / Les personnages sont-ils originaux ? / Le scénariste les a-t-il exposés dans toute leur complexité ? / Le scénario permet-il de comprendre les personnages sur le plan psychologique ? / Dispose-t-on d'une gamme très variée de personnages ? / y-a-t-il des personnages identiques ? / Les personnages sont-ils assez nombreux pour se livrer à des comparaisons intéressantes ? / Le personnage principal a-t-il un but clairement identifié ? / Le scénariste est-il parvenu à éviter les intentions annexes ambiguës risquant d'être confondues avec les buts principaux ? / S'est-il appesanti sur le dialogue afin de développer le thème plus avant ? / Chaque personnage a-t-il sa manière propre de s'exprimer ? / Le conflit est-il assez marqué ? / Le héros se heurte-t-il à une opposition digne de lui ? / Le scénariste a-t-il introduit des obstacles qui ne sont pas réellement en opposition avec les intentions des personnages ? / Les solutions auxquelles on parvient sont-elles plausibles dans le contexte de l'intrigue ? / La tension augmente-t-elle, chaque séquence apparente se termine-t-elle par une série de points culminants ? / L'ordre des scènes est-il conforme aux priorités ? / Le but principal est-il dévoilé au moment le plus opportun ? / Le scénariste a-t-il intercalé des scènes qui entravent l'évolution de l'histoire ? / Le spectateur peut-il prévoir l'action ? / L'unité de lieu est-elle respectée ? Le lieu où se déroule l'action est-il bien choisi ? / Le lieu où se déroule l'action est-il bien décrit ? / L'unité de temps est-elle respectée ? Le temps est-il soigneusement choisi ? / Toutes les scènes sont-elles indispensables ? / Le scénariste donne-t-il la même information à plusieurs reprises ? / Le scénariste a-t-il employé le style cinématographique ? / Le film est-il assez long pour être considéré comme un long métrage ? / Le scénariste a-t-il amélioré l'histoire par des séquences humoristiques ? / Certains éléments superflus sont-ils mis en lumière ? / y-a-t-il un rapport évident entre les différentes séquences ?

² Réf. 2011.0617.43.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

Téléfilm Canada Formulaire intitulé : Évaluation du scénario en date du 22 juillet 1983³

1) Résumer l'histoire en trois lignes.

2) Établir une synopsis détaillée (une page)

RÉDIGER D'ABORD UN RAPPORT SPONTANÉ, PUIS VOIR SI LES POINTS SUIVANTS MÉRITENT D'ÊTRE SOULIGNES (SI CE N'EST DÉJÀ FAIT)

- L'idée originale est-elle bien développée ?

- Le scénario est-il bien structuré ?

- Par exemple, certains éléments de l'histoire (ou certains des personnages), peuvent-ils être enlevés sans nuire à la bonne compréhension de l'émission ou du film ?

- Le scénariste donne-t-il des renseignements essentiels à la bonne compréhension de l'émission ou du film ? Donne-t-il la même information à plusieurs reprises ?

- Les personnages sont-ils bien campés ? Chacun a-t-il sa manière propre de s'exprimer ? Sent-on la présence de l'auteur ?

- Le scénariste a-t-il recouru au dialogue là où l'image transmettrait mieux l'action (ou vice versa) ?

- Le scénario se prête-t-il bien à la réalisation du produit visé ? Le sujet se prête-t-il mieux à la réalisation d'un autre genre de produit (i.e. théâtre, radio) ?

- Les techniques de style conviennent-elles à l'intrigue (flashbacks, séquences oniriques, etc. s'il y en a) ?

- Dans le cas d'un projet documentaire, la recherche est-elle complète et pertinente ?

- Dans le cas d'une demande à la recherche et au développement, l'auteur du texte original peut-il entreprendre seul la mise au point finale de son texte ?

³ Réf. 2001.0397.23.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

- Le projet est-il difficile à réaliser ? Ce renseignement s'avère particulièrement pertinent dans le cas d'un réalisateur pour qui c'est sa première réalisation.
- Le nom de certains comédiens vous est-il venu à l'esprit concernant la distribution des rôles ?
- Le projet intéressera-t-il un public canadien ? Pourquoi ?
- Le projet intéressera-t-il un public étranger ? Pourquoi ?
- Si ce détail peut aider à la classification du texte, y-a-t-il un autre projet existant, à votre connaissance, auquel ce scénario peut être assimilé ?
- Que pensez-vous du titre proposé ?

Modification aux programmes d'aide de l'Institut Québécois du Cinéma 1982-1983⁴

L'AIDE À LA PRODUCTION

En vue de réaliser les objectifs contenus dans ce document et aussi de créer les conditions nécessaires à l'instauration de nouveaux programmes de financement adaptés aux besoins des entreprises, l'Institut annonce dès maintenant la mise en place d'une grille d'évaluation des entreprises de production qui sera utilisée dès le cycle d'étude du 1er mai 1982.

Dorénavant, une entreprise de production voulant faire des affaires avec l'Institut sera évaluée, entre autres, lors du dépôt d'un projet, à la lumière des critères suivants :

- la capacité de financer un projet ;
- la capacité de surveiller la scénarisation et de contrôler la pré-production et la post-production d'un film ;
- la capacité de promouvoir le film une fois celui-ci terminé ;
- la capacité de suivre la carrière d'un film en distribution ici ou à l'étranger.

PROCESSUS DÉCISIONNEL RENOUVELÉ

DEMANDES D'AIDE À LA SCÉNARISATION ET À LA PRODUCTION

Au cycle d'étude du 1er mai prochain, l'Institut évaluera l'admissibilité des demandes en s'inspirant des critères énoncés précédemment.

Une fois cette évaluation complétée, toute demande d'aide à la scénarisation et à la production sera étudiée par des jurys siégeant durant une période d'une année, qui seront formés de personnes œuvrant au sein du milieu cinématographique. Les membres des jurys seront choisis pour leur compétence à juger soit de scénarisation, soit de production. Les jurys seront spécialisés en documentaire ou en fiction.

Le personnel, membre du comité d'évaluation interne, fournira aux différents jurys l'information indispensable à la prise de décision. Les jurys se prononceront sur la qualité du projet soumis en tenant compte des antécédents de l'équipe de scénarisation ou de réalisation.

Le comité d'évaluation interne évaluera la possibilité de produire un projet retenu par les jurys en considérant le budget, le mode de financement et les antécédents des postulants.

Le conseil d'administration prend la décision finale.

Après un premier refus, un projet pourra être soumis une deuxième fois dans la même année.

⁴ Réf. 1988.0075.13.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

1983 - Informations et directives à l'intention des jurys IQC⁵

Rapport de lecture - Jury de production

Le texte de rapport de lecture des membres du jury doit remplir environ une page et demie et contenir les éléments d'information suivants :

1) Un résumé personnel du sujet, en quelques lignes, tel que perçu par le juré ;

2-a) Aide à la fiction

Une évaluation spécifique portant sur :

- le développement du thème central
- la structure dramatique
- la conception des personnages
- les dialogues (si le texte soumis en comporte)

[...]

3) Une évaluation spécifique portant sur la pertinence d'entreprendre le projet soumis et une explication de la recommandation

Les membres du jury doivent également répondre à la question suivante :

« Ce projet doit-il être entrepris ? » oui - non - à discuter au cours de la séance du jury

Le président du jury pourra informer les membres des disponibilités financières de l'Institut au moment de la séance du jury.

⁵ Réf. 1999.0309.07.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

1988 - Grille d'analyse SOGIC⁶

Titre du projet :

Maison de production :

Producteur(s) - Réalisateur(s) - Scénariste(s)

Étape (ex : dernière version dialoguée)

Description du film envisagé :

Durée : LM - MM - CM - Téléfilm - Série (nombre d'épisodes)

Catégorie : Fiction - Documentaire - Animation

Genre : Drame - Comédie - Autre

Langue originale du scénario :

Marchés et publics visés :

Idée originale ou adaptation :

S'il s'agit d'une adaptation, titre de l'œuvre littéraire :

Financement prévu : SOGIC - Téléfilm - ONF - Télédiffuseur - Distributeur - Autres

Total financement :

Ordre de grandeur du devis envisagé (en \$) :

Date prévue pour le tournage :

Comédiens envisagés :

Équipe envisagée :

Documents soumis (ex : scénario) - Reçus le :

Commentaires :

⁶ Réf. 2001.0463.12.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal

2003 - Rapport de lecture institutionnel *La vengeance d'Elvis Wong*⁷

Résumé et genre

Originalité du projet

Qualité du scénario, état d'achèvement

Crédibilité des personnages, de l'histoire

Réalisation (vision du réalisateur le cas échéant)

Faisabilité du sujet

Public cible : à quel public s'adresse ce film

Conclusion

Recommandation

⁷ Réf. 2010.0592.79.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

2014 - Critères d'évaluation aide à la production SODEC⁸

La Société porte ainsi une attention particulière à la cohérence de l'ensemble des composantes d'un projet et analyse, plus particulièrement les éléments suivants :

Le scénario dans le cas d'une œuvre dramatique et plus précisément :

- la pertinence du sujet ou du thème choisi, son aspect inédit, son originalité;

- la crédibilité de l'histoire et l'intérêt qu'elle suscite;

- la structure dramatique, la progression de l'histoire, le rythme du récit;

- la crédibilité des personnages en fonction de la logique interne du scénario, leur évolution et leur transformation, l'identification aux personnages et l'émotion qu'ils suscitent;

- la qualité des dialogues, leur capacité à révéler les personnages, à faire évoluer l'histoire;

- le traitement cinématographique envisagé par le réalisateur, sa cohérence selon les exigences du genre;

- l'état d'achèvement du scénario, suffisant pour passer à l'étape de la production;

- la particularité de l'œuvre dans la cinématographie québécoise;

- le scénario doit se démarquer parmi un ensemble de projets soumis.

L'expérience des participants, notamment du réalisateur, du producteur et du distributeur.

Les antécédents de l'entreprise.

Le devis et le mode de financement du projet et plus particulièrement :

- la hauteur du budget de production (en fonction du genre de film et de la complexité du tournage);

- la variété des partenaires financiers;

- la viabilité financière du projet;

⁸<http://www.sodec.gouv.qc.ca/libraries/uploads/sodec/complements_programmes/cinema/aide_financiere/prog_pro d_2014_2015.pdf>

- la hauteur du montant demandé à la SODEC;
- l'investissement du producteur.
- Le plan de promotion et de mise en marché et plus précisément :
 - les dates de sortie en salles et la liste des salles à Montréal et en région, le cas échéant;
 - les autres marchés ciblés, le cas échéant;
 - la stratégie d'exploitation, incluant le public cible, le positionnement médiatique, la promotion pour la sortie en salles, la promotion pour les autres marchés, le cas échéant;
 - le budget de mise en marché ;
 - le plan médiatique;
 - la prévision des recettes sur les différents marchés.

2014 - Critères d'évaluation Téléfilm Canada⁹

4.1. Feuille de route de la société de production [...]

4.2. Feuille de route de l'équipe de création [...]

4.3. Participation du marché [...]

4.4. Stratégie de promotion et potentiel de mobilisation de l'auditoire [...]

4.5. Éléments créatifs

En ce qui concerne les demandes d'aide à la production, Téléfilm évaluera l'ensemble des éléments créatifs notamment l'originalité, la qualité et l'état d'achèvement du scénario ainsi que la vision du réalisateur à l'égard du film.

⁹ <http://www.telefilm.ca/files/fonds_prog/Guidelines-Production-2014-15_FRA.pdf>

ANNEXE C

EXEMPLES DE RAPPORTS DE LECTURE

Exemple 1 - *Moody Beach* - Recommandation Téléfilm Canada - 06 juin 1989¹

[...] Voici un scénario brillant. Non seulement par l'écriture, mais par tout ce qu'il véhicule, et cela, toujours en filigrane. Le réalisateur-scénariste est un maître dans l'art de la suggestion, de l'informulé, de l'ellipse. [...] Tout ici est centré sur les sentiments comme chez Antonioni et Truffaut. [...]

La structure du récit, aussi remarquable que la pertinence des thèmes exploités par l'auteur, est organisée en poussant le lecteur vers l'introspection, vers les zones du non-dit, vers la transparence des choses. [...] Il faut souligner l'habileté avec laquelle l'auteur pousse, jusque dans ses limites les plus fascinantes, les séquences où les mots ont une fonction associative. Avec des séries de trois mots, l'action avance, les personnages prennent davantage de leur poids, le drame se resserre jusqu'à sa conclusion. [...] Les personnages, tant principaux que secondaires sont très beaux. [...] Il est évident que le choix des acteurs est ce qui va colorer ces personnages. Une erreur de distribution serait fatale. [...]

Une sûreté de l'organisation dramatique, un sens inné de la narration et du dialogue, il ne reste plus qu'à souhaiter que ce brillant scénario prenne sa forme définitive : un long-métrage. Et ce, dans les plus brefs délais.

¹ Réf. 2010.0667.21.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

Exemple 2 - *Visage pâle* - Non daté².

Humm... Il vaut peut-être mieux que je vous le dise maintenant : je n'ai pas du tout aimé ce scénario. Non pas qu'il ait suscité en moi une réaction négative intense. [...] Non... C'est plutôt une sorte de lassitude, d'ennui qui s'est installé au fur et à mesure que j'avançais dans la lecture. [...] L'ennui ne pourra jamais que signifier « l'inutilité » d'un texte, d'un travail. C'est triste mais c'est ainsi. [...] Plusieurs pistes, indications, attitudes et personnages de ce scénario sont utilisés comme « remplissage ».

Je dirais que, de façon générale, tout le scénario a un petit quelque chose d'ancien, de vieux... Je n'insisterai même pas sur les dialogues années 60 pour appuyer mon commentaire ; ils sont assez éloquents (dans le sens déprimant) de l'ensemble qu'il n'est point « nécessaire » de citer d'exemples précis. [...]

Voilà. Je préfère m'arrêter ici avant de devenir désagréable. Après tout, l'auteur a certainement mis du temps sur son histoire et il démontre ici et là une certaine habileté à « organiser » sa matière. [...] Il n'en reste pas moins qu'il s'agit là, à mon avis, d'un scénario plutôt mauvais ou qui, à tout le moins, contient des faiblesses telles qu'il vaudrait peut-être mieux l'abandonner que d'essayer de le renflouer, de le colmater. Il ne faut pas confondre difficulté et inutilité... Dans un cas, avec de l'énergie, on peut toujours atteindre un résultat, tandis que dans l'autre, on est irrémédiablement condamné à perdre son temps... Bonne chance tout de même.

² Réf. 2012.0591.61.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

Exemple 3 - *Un zoo la nuit* - Rapport de lecture Téléfilm Canada, septembre 1985³

Hormis quelques bavures, on peut dire que ce scénario est rondement mené et qu'il témoigne d'un bon talent de scénariste au plan de la technique et des habiletés. L'auteur maîtrise bien son récit, connaît bien les lois et conventions du genre qu'il utilise (le film policier) et sait nous garder en haleine avec un suspense soutenu du début à la fin (enfin presque). Les personnages sont vraisemblables et même, pour certains, attachants. Le personnage principal connaît une évolution psychologique intéressante. Les rebondissements sont nombreux et parfois surprenants. Et les indications de traitement visuel et sonore sont souvent alléchantes par ce qu'elles promettent. [...]

Bien qu'inégaux, les dialogues ont souvent du mordant et de l'humour : « du café comme s'il en pleuvait ». Plusieurs situations sont cocasses, touchantes parfois jusqu'à atteindre au lyrisme cinématographique : p. 37 à 40 (quoique trop longues), p. 104 et suivantes... Et certaines touches au niveau de l'allure des personnages ou de leurs comportements m'ont parfois fait rire quand elles ne m'ont pas carrément ému. A plusieurs égards, l'auteur fait montre d'une belle sensibilité et d'un excellent sens de l'observation.

Et quel plaisir de lire un texte si bien écrit ! A plusieurs reprises, l'image des mots venait magnifiquement appuyer et surtout invoquer l'éventuelle image cinématographique : « Dans ce silence qui dort, il n'y a que le son rugueux de ce gourdin de bois dur qui frotte sur le ciment... » Paradoxalement, l'accumulation d'effets littéraires vient parfois (rarement) alourdir inutilement le récit.

Enfin, j'aimerais dire combien j'ai trouvé émouvante, de façon générale, la relation Albert-Marcel. [...] Était-ce bien nécessaire de gommer, à ce point, l'existence d'Yvonne dans la vie affective de Marcel pour mieux mettre en évidence ce soudain rapprochement père-fils ?

Malgré ses nombreuses qualités, il vaut de signaler certaines lourdeurs dramatiques qu'une réécriture plus rigoureuse pourrait aisément corriger. Elles se produisent toujours dans les séquences où l'auteur met en rapport - pour la première fois - son héros avec les personnages proches de son univers affectif. [...] Les séquences 19 à 23 qui, au plan du temps, constituent une

³ Réf. 2010.0649.14.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

seule et même séquence, n'en finissent pas non plus de se développer. Elles sont d'autant plus longues qu'elles interviennent au beau milieu de la courbe dramatique alors même que leur style s'apparente plus à celui de séquences de début de film (mise en situation). On garde l'impression que le film redémarre à ce moment là, et qu'on nous y présente presque de nouveaux personnages. Ce qui pose le problème de la structure dramatique, l'auteur ayant intérêt, à mon avis, à rapprocher ces séquences du début. [...] Il y aurait certainement intérêt à mieux condenser ces séquences [...] de façon à ne pas faire subir une trop forte chute de tension au récit en son centre.

Aussi, j'ai trouvé qu'à plusieurs reprises, les dialogues s'empesaient d'élaborations trop détaillées qui les allongent de façon excessive. Il faudrait retravailler la cisure et l'interaction (le dynamisme des réparties) des dialogues entre les personnages de façon à amplifier les tensions psychologiques et parvenir à s'en servir comme éléments accélérateurs du rythme d'ensemble.

Ce projet m'est apparu comme le plus pur pastiche - brillant certes - du *Diva* français de Benneix (sic), épicé à la sauce de Coppola (*The conversation*), avec un vague soupçon de Wenders (*Paris-Texas* : la scène du téléphone à travers la vitre). Ça frise la virtuosité dans l'art de l'exercice de style... plagiaire. Tout (ou presque) y est d'inspiration « benneixienne » (re sic).

Constamment, pendant les deux lectures que j'ai faites de ce projet me revenait toujours la même question : pourquoi, pourquoi ? [...] Au mieux, ce film constituera un autre banal film de série B. [...] Quel dommage de gaspiller un tel talent d'écriture ! Sans compter que je ne suis pas certain du réalisme financier de cette proposition. Ce genre de film coûte cher. Un tel projet n'est-il pas financièrement trop ambitieux pour une première fiction ? Et socialement questionnable compte-tenu de certaines de mes remarques précédentes ? Et artistiquement sans intérêt compte-tenu de son aspect pastiche ? Je sais fort bien que mes remarques sont éminemment subjectives. [...] Pour ces raisons, je ne recommande pas ce projet, bien que j'en reconnaisse les qualités, le travail et le talent qui l'ont inspiré.

Exemple 4 - *Un zoo la nuit* - Rapport de lecture SGCQ 1986⁴

Ce projet souffre de plusieurs des défauts typiques du niveau du premier long-métrage chez un cinéaste. Et le fait qu'on veuille le réaliser à près de deux millions de dollars ne règle en rien les problèmes de scénario qui demeurent considérables même à la quatrième écriture, surtout si l'auteur considère qu'il s'agit là d'une « version finale » ! Car si telle est sa décision, on ne peut que la déplorer et s'attendre à des malaises croissants...

Il y a d'abord la question des illogismes. Et ici, ils sont assez nombreux... C'est une erreur fatale. Dans un thriller, si le spectateur cesse de croire à l'histoire, le film est mort. [...]

Mais comme le fait remarquer Michel Chion dans son livre *Écrire un scénario*, il ne suffit pas que quelque chose se soit réellement passé pour qu'on le fasse admettre ipso facto dans une histoire. C'est donc au niveau du traitement ici que la crédibilité de ces personnages se perd. [...] On se rend compte que c'est une grave invraisemblance de penser que le manichéisme primaire avec lequel sont présentés les deux flics qui servent de moteur principal à l'action va suffire à faire tenir le coup au film. [...] Les invraisemblances sont toujours le signe d'un mal bien particulier : d'une écriture que l'auteur ne domine pas [...] typique du niveau du premier long-métrage d'un cinéaste (nous ne parlons évidemment pas des exceptions comme Welles). [...] C'est à un roman que fait penser ce scénario, à un de ces romans dont les phrases sont tellement emplies de mots d'auteur, d'images chocs, de jeux de langage et autres pirouettes qu'à partir d'un moment donné, il en devient illisible. [...] Il faut qu'il y ait quand arrive le moment du montage, une diversité de niveaux de temps et de lectures qui fasse en sorte que, sur une heure et demie, le spectateur passe par une diversité d'émotions et d'intelligences, de la réalité suffisamment large et variée pour qu'à la fin de la projection, il sorte de la salle touché et engagé lui-même dans sa globalité. Or, c'est ce qui manque ici, cette diversité. [...]

Faire un thriller à l'américaine ici, ça peut évidemment paraître séduisant ; mais d'une certaine manière, c'est aussi un peu comme ouvrir un Mac Donald's en Gaspésie : ça correspond à quoi comme geste ?

Note : il serait intéressant de faire lire aussi ce projet par une femme.

⁴ Réf. 2010.0649.14.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

Exemple 5 - *New York Piano barbaloune* - Rapport de lecture SDICC 1974⁵

Les seuls renseignements que je possède sur ce scénario me sont fournis par le scénario lui-même. J'ignore donc tout de son élaboration et des objectifs de ses auteurs. La présence du peintre Villeneuve et de sa femme à la séquence 9 m'indique que deux personnages au moins sont réels (non fictifs), ce qui me porte à m'interroger sur le degré de réalité de plusieurs personnalités que le scénario présente sous un jour peu favorable; toute ressemblance avec des personnes existantes n'est pas nécessairement à exclure, mais... Les commentaires qui suivent sont cependant écrits en considérant ce film comme une œuvre de fiction. Les gens qui ont pu servir de modèle, les scénaristes eux-mêmes, les acteurs pressentis peuvent posséder tout ce que la lecture du scénario ne me permet pas de deviner; je dois pour ma part m'en tenir au scénario, à ce qu'il décrit avec précision - un scénario n'est pas un canevas d'improvisation. [...]

Que l'on prenne le parti du rêve pour révéler l'invisible, le possible, l'inconnu, je suis d'accord. Que le film, oubliant la logique, le bon sens, la vraisemblance, n'obéisse qu'à l'imagination, j'accepte les règles du jeu avec enthousiasme. Mais le rêve de Johnny, quel invisible, quel possible, quel inconnu révèle-t-il ? [...] Alors que le film prétend à l'hystérie (p. 122) et à la folie (p. 53), l'imagination me paraît à moi diminuée jusqu'à l'inoffensif, embouteillées dans une fiole de pilules bon marché. Et la tendresse ? La chaleur ? La haine ? Dans quels comportements, dans quels dialogues puis-je les reconnaître ? [...] Pour moi, ce scénario ne peut devenir un film que si, plutôt que de vous contenter des enregistrements, des reflets et des apparences, plutôt que de rester à la surface des choses, vous osez vous risquer dans les profondeurs. Trop de personnages rend cet approfondissement impossible. Un seul personnage de ce scénario a quelque dimension : Johnny. [...] Dire ou montrer les choses un peu comme elles nous passent par la tête n'assure ni la révélation de soi aux autres (surtout à ceux qui n'habitent pas le champ de notre expérience), ni même la révélation de soi à soi. Je ne suis pas persuadé que les scènes très importantes décrites en termes « poétiques » peuvent être traduites en images et dialogues convaincants. A titre d'exemple, essayez d'imaginer en langage cinématographique les descriptions suivantes : « C'est une mince histoire d'amour chargée d'un poids immense » (p. 16) ; « pierre, acier, néon, parler, voir, toucher, le croc se colle aux nerfs éclatants » (p. 127) ; « L'engin s'étire, se bombe, explose,

⁵ Réf. 1982.0024.20.SC. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

se tord et se finit dans un rire dilaté caractéristique de notre temps » (p. 24) me paraît une description bien alambiquée pour un joint qui brûle. [...]

J'ai essayé de communiquer sans détour et aussi entièrement que possible mes réactions devant ce scénario. Je regrette évidemment que la communication entre nous ne puisse s'établir autrement que par cet échange de papiers.

Exemple 6 -*New York Piano bar baloune* - Rapport de lecture 19 août 1974⁶

Il me semble que dix personnes aient collaboré à ce projet de scénario. On peut présumer qu'elles ont pris à ce travail un très vif plaisir. Elles auraient peut-être dû m'en laisser un peu. Il est possible que mon sens de l'humour soit en souffrance, mais je n'ai rien trouvé d'intéressant à cette comédie légèrement onirique et parfois surréaliste. Avouons-le très humblement, je n'ai pas compris grand chose à cette histoire et me suis demandé souvent s'il ne s'agissait pas là d'une plaisanterie, d'un piège amical tendu à ma bonne foi. Peut-être faudrait-il soumettre ce texte à un lecteur plus jeune que moi? Je ne sais pas. On le voit : mon embarras est extrême. Je trouve significative l'incapacité où je suis de faire le « résumé » traditionnel : je ne saurais dire en trois lignes à quoi s'occupe ce récit à la fois trop elliptique et trop verbeux. Verbeux? Voici, cueillie au hasard, une réplique de Jean-Marie : « Un jour, j'entendais rien qu'un mot... et puis quand je l'ai eu, je me suis rendu compte qu'il était aussi un chiffre, ce chiffre était 5, rien qu'un 5, un cinq, 55, 555 et ainsi de suite. C'était intéressant mais j'me suis tanné. J'ai choisi entre deux : un 5 avec un trois ou ben un 2. Tu choisis l'entre quatre et pis tu restes toute ta vie entre 51 - 52 - 53 » (p. 60). Peut-être me faudrait-il un « joint »?

⁶ Réf. 1982.0024.20.SC. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

Exemple 7 - *La Corriveau* - Rapport de lecture SOGIC⁷

Le sujet : Quel sujet en or! Quel beau scénario! Il est difficile d'évaluer le nombre de québécois qui ont déjà entendu parler de cette légende. [...] Où sont les faits authentiques ? Où sont les événements fictifs ? Je ne le sais pas et honnêtement je ne veux pas le savoir. Cependant, la lecture du scénario m'a fait croire à toute cette histoire, à la grande comme à la petite, au réel comme à l'imaginaire. Je crois que ce sujet est susceptible de plaire énormément à un vaste public. [...] D'autre part, la très grande expérience du réalisateur-scénariste attaché à ce projet laisse entrevoir, déjà, un film savoureux, prenant et lyrique comme l'est le scénario.

Les thèmes : Ce qui m'a le plus frappé à la lecture, c'est peut-être la contemporanéité des thèmes. Le viol, les enfants battus, l'inceste, les minorités culturelles [...] Donc tant au niveau du sujet, la légende de *La Corriveau* qu'au niveau des thèmes, ce projet m'apparaît comme étant d'une grande qualité, d'une importante envergure.

Le récit : Il est évident, à la lecture, qu'on a affaire à des auteurs expérimentés. Déjà sur le papier, on sent leur sens du romanesque, leur effervescence narrative, leur passion pour l'histoire du Québec. [...] Une fois cela traduit à l'écran, *La Corriveau* risque de devenir un film dont la trame dramatique va tenir le spectateur en haleine tout le temps. [...] Je me suis demandé si autant de séquences liées au procès sont nécessaires. Il est évident que le montage, le chemin que le spectateur a effectué depuis le début vont participer à l'intérêt recherché. [...] La structure d'ensemble fonctionne à merveille et l'intérêt dramatique et humain y est présent du début à la fin.

Les personnages : *La Corriveau* est un personnage de film à 100%. Le scénario a le pouvoir de nous la faire voir, de nous rendre tactile son corps, de nous faire découvrir sa véritable personnalité cinématographique, son « chien », son énergie, son pouvoir de séduction. On la sent séduisante, sensuelle. [...] Évidemment, il est à souhaiter que le metteur en scène fera le bon choix pour incarner de toutes les pores de sa peau *La Corriveau*. [...] J'avoue que j'étais tout le temps avec Josephite. J'étais pour elle. En fin de compte, n'est-ce pas cela le plus grand désir du spectateur : être avec le personnage central, vivre avec lui ses plaisirs et ses douleurs, se

⁷ Réf. 2003.0538.20.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

« réincarner » dans l'héroïne ? [...] Les dialogues, à mon avis, sont de véritables dialogues de film : ils expriment la personnalité des personnages, les révèlent à eux-mêmes, font avancer l'action. [...] Les auteurs aiment, connaissent et sentent leurs personnages. Ils réussissent à les rendre authentiques. N'est-ce pas là aller au cœur de la dramaturgie ? Faire sortir de leurs entrailles tout ce que les personnages vivent et ressentent ? Le rythme dans l'ensemble est excellent. Il suggère très clairement les points de tension et d'apaisement. Enfin, je trouve très belle l'idée d'utiliser le fleuve Saint-Laurent pour marquer le passage des saisons. Procédé fort simple mais ici tout a fait justifié. Un très beau projet.

Exemple 8 - *L'affaire Coffin* - Rapport de lecture⁸

Analyse critique. *L'affaire Coffin* : c'est une affaire qui se situe dans un passé récent et qui a suscité, et suscite encore, bien des controverses puisque j'en ai pris moi-même connaissance l'année passée lorsqu'on a prétendu avoir retrouvé une jeep abandonnée en forêt gaspésienne et qui aurait pu être la jeep des véritables assassins. La plupart des acteurs de ce drame sont encore vivants, depuis cette famille Coffin dans son hameau de York Center en Gaspésie, jusqu'aux personnages politiques les plus en vue. Un triple crime a été commis, et un homme qui s'est dit innocent a été pendu. En regard de cela, on conviendra que toute tentative pour porter ce drame à l'écran ne trouvera sa justification que dans une recherche, la plus honnête, la plus approfondie, la plus dénuée de subjectivité possible de la réalité, cette recherche s'apparentant d'ailleurs davantage à une approche qu'à une enquête, puisqu'il ne s'agit pas de prouver quoi que ce soit. Et comment s'approcher de la réalité, sinon en respectant le plus possible les témoignages de ceux qui ont cru la connaître. Ces témoignages, la plupart du temps rapportés fidèlement dans les minutes de l'enquête et du procès, sont les seules sources dont un auteur pourrait s'inspirer pour reconstituer les événements. Encore faudrait-il qu'il pousse son honnêteté intellectuelle jusqu'à donner au spectateur, à la fois l'origine de son inspiration [...] et la transposition visuelle qu'il en fera. Ce parti pris d'honnêteté impose donc une forme narrative bien particulière dont il est à mon sens impossible de s'éloigner. [...]

Je voudrais encore insister sur le caractère bien particulier de la démarche entreprise par l'auteur dans ce texte sur Coffin : il ne s'agit pas d'une affaire enterrée avec laquelle on pourrait jouer, dont on pourrait donner une version, un peu comme Shakespeare donne SA vision de Richard III. [...] Si l'on s'entend pour admettre que le premier objet poursuivi par un auteur qui voudrait reconstituer l'affaire Coffin, serait de donner plus de réalité à cet événement, on sera, dans un premier temps, déçu du niveau de réalité que l'auteur nous offre de Coffin lui-même. [...] Dès les premières images, il apparaît comme une sorte de brute inconséquente, et on va même jusqu'à nous le montrer urinant dans un lit d'hôtel, scène inutile sur un plan dramatique, mais négativement forte sur un plan visuel, comme si Coffin n'était pas suffisamment suspect au

⁸ Réf. 2001.0445.68.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

départ et qu'il faille le charger davantage. Comme si un homme n'était que ce qu'il est apparemment.

Je trouve parfaitement scandaleux qu'on ne présente de lui qu'un seul aspect, et l'auteur semble s'être strictement servi du dossier des avocats de la couronne pour nous le décrire. [...]

Si j'ai pris la peine de fouiller dans ce livre de Jacques Hébert *J'accuse les assassins de Coffin*, c'est que précisément, ayant terminé la lecture du texte proposé, je restais sur ma faim. [...]

L'auteur ne s'est malheureusement pas contenté de tronquer la réalité. Il s'est permis aussi de l'inventer. C'est un aspect du traitement de ce scénario qui m'a particulièrement indisposé, dès le départ. [...] L'auteur a-t-il le droit d'inventer des scènes qui ne se basent sur aucun témoignage ? [...]

L'auteur s'arroge soudain un privilège assez troublant : celui de détenir LA vérité, celui d'avoir été un témoin qui aurait disposé d'une caméra pour enregistrer l'évènement. A mon avis, on n'a pas le droit de faire cela. On n'a pas le droit de mêler les cartes, on n'a pas le droit de mélanger fiction et réalité car on ne peut croire aux deux simultanément.

Exemple 9 - *Chanson pour Julie* - Rapport de lecture SDICC 23 mai 1975⁹

c) l'objectif évident ou supposé du film est-il atteint ? Il n'y a pas un objectif « évident ». L'objet « supposé » quel est-il ? Il n'est pas très clairement indiqué. Il est difficile de déceler quel peut être l'objet de l'auteur.

[*Les personnages sont-ils consistants au regard du propos de l'auteur ?*]

d) Le propos de l'auteur est mal défini et ses personnages sont inconsistants.

[*La langue parlée par les personnages est-elle propre à leur caractère ?*]

e) La langue parlée par Julie et par Eddie colle à leurs personnages.

[*Quel est le ton général, l'ambiance ?*]

f) L'ambiance décrit surtout le milieu artistique dans lequel évoluent les chanteurs et les musiciens.

[*L'histoire offre-t-elle des possibilités sur le plan visuel ?*]

g) L'histoire pourrait offrir de belles possibilités sur le plan visuel.

[*Sans tenir compte de l'aspect commercial, à quelle couche de la population cette histoire s'adresse-t-elle, quel public est-elle susceptible de toucher ?*]

h) Ce film s'adresse uniquement à la classe populaire.

[*Si ce détail peut aider à la classification du texte, y-a-t-il un autre film existant, à votre connaissance, auquel ce scénario peut être assimilé ?*]

i) Un titre est important ; il faut qu'il soit éclatant. *Chanson pour Julie* est terne et fleur bleue. Il n'accroche ni l'oreille, ni l'œil, ni l'attention.

[*Autres détails pouvant éclairer davantage le jugement des membres quant au texte lui-même.*]

⁹ Réf. 2002.0495.03.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

Exemple 10 - *Chanson pour Julie* - Rapport de lecture SDICC 6 février 1975¹⁰

c) oui

d) non

e) il est probable que oui

f) conforme à l'histoire qui manque d'épaisseur et de profondeur, quant à moi.

g) je ne crois pas

h) un public qui aime les histoires banales d'amour et de fesses.

¹⁰ 10 Réf. 2002.0495.03.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

Exemple 11 - *Chronique des années 60* - résumé des commentaires du jury IQC¹¹

Opinion 1 : la deuxième partie est plus faible

Opinion 3 : scénario mince. Exemple : l'épisode du haschich est drôle mais gratuit, il ne fait pas avancer l'histoire. Ce scénario devrait être plus signifiant, dramatiquement.

Opinion 4 : trop à la frontière du documentaire, les personnages sont en transparence sur le canevas des événements et la tranche d'histoire qu'on veut couvrir est trop vaste.

Opinion 5 : le scénario comprime dix ans d'évènements, les réduits en cartes postales sans apporter d'éclairage nouveau et en oubliant la réforme scolaire. Les personnages sont extérieurs à l'Histoire. La fin est mélo.

¹¹ Réf. 1988.0075.14.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

Exemple 12 - *Chronique des années 60* - Rapport de lecture IQC 19 juillet 1982¹²

J'analyserai la version finale de « Chronique des années 60 » en partant des prémisses suivantes : que le public de cinéma se situe entre 18 et 30 ans et, puisque j'ai moins de 30 ans et persiste encore à assister à un événement cinématographique à chaque semaine, j'essaierai, dans mes commentaires, d'exprimer les goûts et les besoins de ce public en fonction du scénario que vous avez déposé à l'Institut.

Les difficultés que j'ai éprouvées à la lecture de ce texte viennent, non pas d'une structure insuffisamment développée, mais plutôt d'une absence de conflits mettant en cause les personnages principaux.

Le titre, annonciateur du portrait d'une époque, nous amène sur une fausse piste. Car si j'ai bien saisi, le thème central de « Chronique des années 60 » raconte l'histoire de Louis et de Claudette, et non pas les événements qui ont marqué ces années. Il est naturellement impossible de faire abstraction de ces événements, mais de quelle façon influencent-ils les agissements de Louis et de Claudette ? Sont-ils directement en cause ou servent-ils à alimenter une toile de fond ou à capter un public en mal de nostalgie ?

Personnellement, je préfère l'histoire intimiste et touchante de Louis et de Claudette à une chronologie historique et politique d'une décennie qui m'a marquée à retardement, je l'avoue.

Qui est Louis ? Que veut-il de la vie ? Rien ? Permettez-moi de vous mentionner qu'il est très ennuyeux pour un spectateur de s'asseoir devant un écran et d'observer un autre spectateur (spectateur passif regarde spectateur passif). C'est peut-être un fait qui a trop longtemps marqué le cinéma québécois et qui a fait fuir un public déjà peu nombreux vers un genre de film plus actif. Sans tomber dans le piège de l'action à outrance ou « à l'américaine », Louis pourrait réagir davantage à ce qui se passe autour de lui et chez lui. Il faudrait aussi utiliser les personnages secondaires comme éléments de sensibilisation ou de provocation. Je pense, entre autre, à ses collègues de l'imprimerie, du taxi et particulièrement à John-John qui représente à lui seul toute

¹² Réf. 1988.0075.13.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

cette génération d'enfants des fleurs et de la paix et qui aurait pu être Louis, fût-il né aux États-Unis quelques années plus tard.

J'ai beaucoup de sympathie pour Claudette aussi. Solidarité féminine, peut-être. Reste à savoir s'il est vraiment nécessaire de la faire disparaître à la fin et ainsi accentuer le phénomène du « perdant ». Qu'on invente une vie à Louis et à Claudette si la réalité est trop morose ! Il n'est pas nécessaire de coller à la réalité si cette réalité ne peut intéresser un public éventuel.

Quant à la fin, je dois avouer qu'elle me choque un peu. Il est vrai qu'elle s'encadre bien dans un genre de film d'« auteur » qui a eu ses belles années. Tout est dans la façon de traiter la scène, me direz-vous ? Oui, mais telle que présentée, elle ne fait encore que renforcer le « non agissement » de Louis.

Est-il vraiment nécessaire que Louis soit perdant sur toute la ligne ? Rappelez-vous ce qui a fait le succès de « Rocky » (le premier). Je ne discuterai pas de la qualité ou de la pertinence de ce film mais plutôt de son impact. « Rocky », petit minable sans avenir, remporte une victoire sur tous ceux qui croyaient qu'il était « né pour un petit pain ». C'est aussi simple que cela. Il s'est attiré la sympathie du public et a donné un peu d'espoir à ceux qui n'y croyaient plus. Non, il est inutile de refaire un « Rocky », québécois en plus. Mais un Louis et une Claudette vivants, intéressants, à qui il arrive des choses et qui ne font pas que les subir, passivement, peut-être.

Enfin, si vous désirez discuter de ces commentaires, n'hésitez pas à communiquer avec moi.

Claire Dion

Conseillère à la scénarisation

Exemple 13 - *Maria Chapdelaine* - Rapport de lecture¹³

Suite à la présentation, il y a quelques temps, d'un projet d'adaptation du roman de Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, je posais dans mon analyse de ce projet, la problématique de l'adaptation. Je disais, entre autre, qu'il était inévitable que passant d'un médium à un autre, du roman au film, de la littérature à l'image, un cinéaste donne SA vision de ce qu'il a lu, et que cette vision illustre davantage l'idée que lui, homme de notre temps, se fait de ce roman, que ce roman lui-même. Que va-t-il privilégier ? Qu'a-t-il retenu de ce roman ? Qu'est-ce que ce roman signifie à notre époque pour un cinéaste ? Est-ce un portrait de la condition féminine ? Est-ce le portrait d'une femme en particulier à une époque donnée ? Est-ce un chant patriotique, est-ce un portrait historique d'une famille de colon du début du siècle ? On peut en faire une tragédie classique à la Cacoyannis, soutenue par le chant de l'éternel combat de l'Ordre et de l'Aventure, une fresque sociale à la Bertolucci, un portrait intime et réaliste à la Tavernier [...]

Il y a quelque chose d'emblée quelque chose de décevant à sentir, aux premiers moments d'un scénario, que celui-ci ne cherche pas à aller au-delà de ce qui nous avait été donné déjà dans le roman qui l'inspire. Les images, apparemment se situent derrière les mots, donc en deçà, comme à la remorque.

La structure organique d'un roman, surtout d'un roman comme *Maria Chapdelaine* qui n'a pas pu subir le choc en retour de l'influence du cinéma sur la littérature, comme ce fut le cas chez Faulkner par exemple, ne peut pas se transposer à la lettre en images. [...]

Il ne restera que peu de choses si l'on s'en tient au strict vécu extérieur, à l'anecdote. Et c'est malheureusement ce qui se passe ici avec cette adaptation. En fait, on a très peu adapté. On a simplement reproduit, à la lettre, les situations. [...] En soi donc, on ne se trompe pas beaucoup en reproduisant cette belle histoire à la lettre. Elle est là, déjà toute prête. Louis Hémon tient notre scénariste par la main et lui dit ce qu'il faut faire. [...] Une lecture en parallèle du roman et du scénario fait encore davantage ressortir la faiblesse de cette adaptation. [...]

Ce cinéaste n'a pas de vision personnelle et il ne peut donc qu'affadir ce qu'il va imiter. C'est sans doute ce qui l'oblige, bien plus que la fidélité au texte original, à faire de grandes citations

¹³ Réf. 2006.0051.66.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

du roman, lues par la voix de Louis Hémon. Ce que son image ne sait pas dire, il tente de le compenser par le texte. [...] Le montage alterné des scènes de veillée et des scènes de François crée un déséquilibre constant, tantôt au détriment d'une scène, tantôt au détriment de l'autre. [...]

N'était-il pas possible de rendre visuellement de telles émotions ? C'était en tout cas le choix de Louis Hémon que de nous les rendre accessibles. Bien des gens qui s'étaient nourris à la somptueuse et tendre description du monde de *Maria Chapdelaine* seront déçus. Ils auront plutôt l'impression d'assister à un autre épisode des Belles *histoires des Pays d'en Haut*. Comme si le cinéma ne pouvait pas véhiculer mieux que des dialogues et des commentaires.

Exemple 14 - *La vengeance d'Elvis Wong* - Rapport de lecture¹⁴

Résumé de l'auteur : Je cite : « Le p'tit gars de Brossard abandonne le show-business et devient le King d'un empire médiatique. C'est la version revue et corrigée de la grenouille qui se prenait pour un bœuf. Mais la bêtise renaît chaque fois de ses cendres. Comme Gratton, l'immortel. Un grand film d'auteur ».

Nous avons tous deviné. Elvis, le grand héros national, sévit encore, sous la gouverne, et par le verbe, de Falardeau (« F »). Le scénario aborde une dimension connue, par un biais particulier, celui de la dérision, et celui du dégoût envers l'état actuel de l'information propagée par l'ensemble de la télévision et des médias. F pose un regard dévastateur sur la convergence, son esprit, toutes ses ramifications et ses conséquences (gravissimes) sur la population.

Ainsi un grand film de... marde nous est offert en pâture. Et si je vous affirmais ne pas avoir ri, je mentirais. Je me suis même parfois esclaffée, toute seule dans mon salon, en *chokant* sur ma boucane de cigarette !

On attaque ce scénario comme on boit un verre d'huile de castor. En faisant la grimace. On lui trouve les mêmes défauts que ceux de la confédération canadienne. Pire, au fil des pages, on est décontenancé par la grossièreté, la vulgarité, irrité par les blagues resucées, gêné par les règlements de comptes personnels, ennuyé par les mêmes têtes de turcs (oups !), hors de soi par les « vignettes » très style télé, par les collages, par le tapage-à-bras-raccourcis sur tout ce qui bouge et tout cela, sans parler de ce ton, oui de ce ton tit-peuple mis dans la bouche des personnages par un scénariste intello. Yes sir, un intello.

Le scénario progresse. Je suis « faite ». Me voila fascinée par la plume de Falardeau. L'écriture cinématographique est très maîtrisée. Et dans le genre comédie, très très originale. Il devrait donner des cours à l'INIS ou a Juste pour rire. F. a le don de savoir écrire et décrire les scènes de slapstick comme pas un. Du grand art. On voit ses scènes qu'il sait faire vivre avec un minimum de mots, mais les bons. Il a une folle imagination et beaucoup de vocabulaire, ce monsieur.

¹⁴ Réf. 2010.0592.79.AR. Collections afférentes. Cinémathèque québécoise, Montréal.

La construction du film. Au début, on a vraiment l'impression que c'est structuré un peu par dessus la jambe ou écrit à la va-comme-je-te-pousse le crayon, en une semaine, en état de fièvre créatrice, de crise de bile... et de ras-le-bol de m... [...]

Ses sujets, et de nombreux personnages, sont collés à la réalité ; ils existent souvent dans nos vies et sont parfois même nommés, ou dessinés de telle sorte que le public les identifie parfaitement [...]

Cette démarche d'auteur offre à mon avis une qualité et un défaut. La qualité : l'œuvre est, sera le reflet de son temps, de son époque. Le défaut : les gens « à la mode » et les faits d'actualité dont on parle en mars 2003, se démoderont ou, seront-ils encore à la mode, ou oubliés, au moment de la sortie du film dans un ou deux ans ? [...] Et puis, rien n'est dit que F, au moment du tournage, ne gommara pas une tête pour la remplacer par une autre, idem pour les répliques bêtes et méchantes qui coulent de la source de la bouche de ses personnages. Mais le danger guette.

A quel(s) public(s) s'adresse ce film ?

Le film, très éclaté, ratisse très large. Trop ? That is the question. Car il y a à boire et à manger pour de nombreux publics. [...]

Conclusion : jetez votre téléviseur à la poubelle, arrachez le fil du câble. Et longue vie à Elvis Wong qui nous menace, dans son parc d'enfant, de sévir, dans un avenir proche, comme son illustre père.

Recommandation :

Positive.

Domage que ce soit si délibérément et grossièrement grossier, toutefois, mais les traits de génie l'emportent.

FIN

ANNEXE D

BIOGRAPHIES D'AUTEURS DE RAPPORTS

Claude Daigneault¹

(Sherbrooke, 31 mai 1942-) Écrivain, Claude Daigneault fait ses études classiques au Séminaire Saint-Charles Borromée de Sherbrooke. Il débute sa carrière comme rédacteur publicitaire, puis il devient journaliste à *L'Événement* et au *Soleil* dès 1963.

Il restera au *Soleil* jusqu'en 1979, tour à tour critique, rédacteur-traducteur aux informations internationales, chroniqueur à l'éducation, directeur de la section Arts et Lettres, éditeur des informations internationales et chef de pupitre. Ses fonctions l'amèneront également à faire des reportages dans plusieurs pays.

Claude Daigneault quitte le journalisme en 1979 et entre à l'Institut québécois du Cinéma comme directeur, puis administrateur de l'aide à la scénarisation. En 1984, il occupe le poste de directeur des Communications à Téléfilm Canada. Il revient ensuite au journalisme, de 1985 à 1993, alors qu'il est chef adjoint du service français de la Presse Canadienne, puis responsable des textes documentaires.

En 1993, il retourne à Téléfilm Canada en tant qu'analyste de scénarios. Depuis 1998, il est script-éditeur et scénariste pour diverses compagnies de production de films et de séries télévisées.

¹ Source : En ligne. <<http://www.litterature.org/recherche/ecrivains/daigneault-claude-579/>>

Claire Dion²

Claire Dion a occupé successivement les postes de conseillère à la scénarisation et directrice à la création et à la production à l'Institut québécois du cinéma, à la SGCQ et à la SOGIC, maintenant la SODEC, entre 1980 et 1987. Par la suite, elle fonde son entreprise de rédaction. Elle est éditrice pour un journal d'entreprises dans le domaine de la santé; productrice associée au développement du long métrage *L'Ange Noir* réalisé par Robert Favreau ; script éditrice de la première série *Super Sans Plomb* diffusée à Radio-Canada. Elle est chargée de cours à l'Université du Québec à Montréal pour l'enseignement des techniques d'écriture télévisuelle. En 1991, elle accepte de relever un nouveau défi et met sur pied le bureau de Montréal du Fonds indépendant de production (anciennement le Fonds de télévision Maclean Hunter) à titre de directrice générale adjointe. L'année suivante, le Fonds reçoit le mandat de gestion du Fonds COGECO de développement d'émissions et en 1997 celui du Fonds de la radiodiffusion et des nouveaux médias de Bell. Elle est consultante pour Shaw Cablesystems qui a mis sur pied l'Initiative de programmation pour enfants Shaw et le Fonds de télédiffusion de 1997 à 1999 et pour le Fonds de promotion des émissions canadiennes CanWest en 2003 et 2004. Elle détient une maîtrise en études cinématographiques de USC (University of Southern California) et un Bac en communications de l'Université Concordia. Elle a été présidente du CLSC Côte-des-Neiges pendant 10 ans et est membre du Conseil d'administration de la Fondation Marijo. Elle est aussi membre de l'Académie canadienne du cinéma et de la télévision, de l'Alliance numériQc et vient d'être nommée au conseil d'administration de Femmes du cinéma, de la télévision et des nouveaux médias à Montréal.

² Source : En ligne. <<http://ipf.ca/FIP/qui-nous-sommes/lequipe-de-direction/>>

Esther Pelletier³

Esther Pelletier est professeure titulaire de cinéma à l'Université Laval où elle enseigne aux trois cycles les cours de scénarisation et de production cinématographique. Elle a fait également partie d'un Centre de recherche sur le cinéma qui réunissait des chercheurs des universités Laval, de Montréal, d'Ottawa et de la Cinémathèque québécoise. En 1983, après des études de doctorat à la Sorbonne Nouvelle, à Paris, elle a été directrice au développement de projets de films pour le cinéma et la télévision à la Société générale du cinéma du Québec devenue, entre temps, la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC). À ce titre, elle a développé plusieurs longs métrages et séries télévisées. Elle est aussi l'auteure du livre *Écrire pour le cinéma. Le scénario et l'industrie du cinéma québécois* qui lui a valu le prix AQEC-Olivieri en 1993. Esther Pelletier a été présidente de l'Association québécoise des études cinématographiques (AQEC) de 1990 à 1993; elle est membre du Conseil international d'études francophones (CIEF), de l'Association internationale des études québécoises (AIEQ), de la Cinémathèque québécoise, de l'Association des réalisateurs et réalisatrices de films du Québec (ARRFQ) et a été membre du Conseil d'administration du Commissariat du cinéma et de la télévision de Québec, entre 2006 et 2008. Elle est aussi à l'origine du Festival du cinéma des trois Amériques, festival de cinéma panaméricain dont elle a fait partie du Conseil d'administration. Esther a enseigné et dirigé les travaux de centaines d'étudiants et d'étudiantes aux trois cycles dont plusieurs œuvrent maintenant dans le domaine de la culture, des arts et de l'enseignement. Elle a fait et continue d'ailleurs de faire partie de plusieurs jurys scientifiques et culturels qui accordent des bourses d'excellence. Elle a aussi écrit plusieurs articles et ouvrages sur le cinéma et donné de nombreuses conférences à travers le monde. Enfin, elle a réalisé des films dont deux courts métrages : *Aquamarine* (1995) et *Picis* (1997) alliant fiction, documentaire et nouvelles technologies et en 2004, un documentaire d'auteur sur la vie et l'œuvre du peintre René Richard, retenu en compétition officielle au 22e Festival international des films sur l'art de Montréal et mis en nomination par l'Académie canadienne du cinéma et de la télévision pour l'obtention d'un prix Gémeau.

³ Source : En ligne. <<http://www.lit.ulaval.ca/personnel/professeurs/pelletier-esther/esther-pelletier/>>

Pierre Lamy⁴

Au sein d'une industrie naissante, à la fin de la décennie 1960, Pierre Lamy compte parmi les quelques pionniers qui ont défini le métier de producteur tel qu'il va être pratiqué au Québec. Bien sûr, quelque 20 années auparavant, à une époque héroïque, il y avait eu Paul L'Anglais et J.A. DeSève, mais Lamy appartient à ceux qui vont les premiers profiter du financement de la SDICC (l'ancêtre de Téléfilm Canada) pour construire l'édifice d'une production soutenue de longs métrages québécois de fiction. C'est ainsi que dès 1968 (année de création de la SDICC) et jusqu'en 1984, Lamy est actif et produit ou coproduit des films de Gilles Carle (*Le Viol d'une jeune fille douce*, *Red*, *Les Mâles*), de Claude Fournier (*Deux femmes en or*), de Denys Arcand (*La Maudite Galette*, *Gina*), de Jean-Claude Labrecque (*Les Smattes*), de Claude Jutra (*Kamouraska*, *Pour le meilleur et pour le pire*, *La Dame en couleurs*), d'André Brassard (*Il était une fois dans l'Est*) et de Francis Mankiewicz (*Les Beaux Souvenirs*). Autant dire que presque tous les noms importants de l'industrie du cinéma de fiction québécois de l'époque ont un jour ou l'autre passé par ses bureaux. D'autant plus qu'avant cette période, Lamy avait aidé Claude Jutra à terminer *À tout prendre* (1963) et qu'il avait accompagné les débuts des frères Claude et Denis Héroux en produisant *Pas de vacances pour les idoles* (1965). Mais dans cette imposante liste de cinéastes qui ont travaillé avec Pierre Lamy, un nom se démarque, celui de Gilles Carle, l'associé du producteur au sein des productions Carle-Lamy de 1971 à 1975. Onze longs métrages sont produits par cette compagnie qui, alors que le cinéma québécois est en pleine effervescence et que les films de qualité douteuse ne se comptent plus, continue à maintenir des standards élevés. En témoigne la valeur des longs métrages réalisés à l'époque par Carle qui tourne coup sur coup trois de ses meilleurs films : *La Vraie Nature de Bernadette*, *La Mort d'un bûcheron* et *La Tête de Normande Saint-Onge*. « Pierre, explique Gilles Carle dans un entretien qu'il accorde à Michel Coulombe, ne cherchait pas le succès à tout prix. Il ne m'a jamais reproché de ne pas avoir de succès. Jamais je n'ai entendu dans sa bouche des paroles dans ce sens. » Pour les cinéastes qui ont travaillé avec lui, Pierre Lamy était un partenaire, un collaborateur plutôt qu'un patron.

⁴ Source : En ligne. <<http://www.prixduquebec.gouv.qc.ca/recherche/desclaureat.php?noLaureat=36>>

Catherine Martin⁵

Après des études de cinéma à l'Université Concordia, à Montréal, Catherine Martin devient assistante-monteuse notamment sur les longs métrages *La Femme de l'hôtel* de Léa Pool et le documentaire *Voyage en Amérique avec un cheval emprunté* de Jean Chabot. Elle signe également un premier court-métrage en 1985 : *Odile ou réminiscences d'un voyage*. Pendant les années 1990, elle scénarise et met-en-scène cinq courts et moyens métrages, dont *Nuit d'Afrique*, *Les Fins de semaine* et le documentaire *Les Dames du 9e*. En 2001, Catherine Martin aborde le long métrage de fiction avec *Mariages*, un drame se déroulant dans le Québec rural du XIXe siècle et centré sur l'éveil d'une jeune femme promise au couvent. Le film met en vedette Marie-Ève Bertrand, Guylaine Tremblay et David Boutin. Présenté en compétition au Festival des Films du Monde de Montréal, il y remporte le prix du meilleur scénario. *Mariages* sera également consacré meilleur long métrage québécois de l'année 2001 par l'Association québécoise des critiques de cinéma. En 2002, Catherine Martin propose un premier long métrage documentaire, *Océan*, évocation de la ligne ferroviaire du même nom qui relie Montréal et Halifax. Elle revient en 2006 avec deux films. D'abord *Dans les villes*, drame sur la solitude urbaine interprété par Hélène Florent, Robert Lepage et Hélène Loiselle. Puis *L'Esprit des lieux*, documentaire recréant le périple effectué par le photographe d'origine hongroise Gabor Szilasi dans la région de Charlevoix pendant les années 1970. Elle effectue un retour à la fiction avec *Trois temps après la mort d'Anna*, film qui participe à la compétition du festival de Karlovy Vary en juillet 2010. Méditation sur le deuil, *Trois temps après la mort d'Anna* met en vedette Guylaine Tremblay dans le rôle d'une femme dont la vie s'effondre après l'assassinat de sa fille. Le deuil est également un des thèmes abordés par Catherine Martin dans son film suivant, *Une jeune fille*, présenté en première au festival de Toronto en 2013. Le film raconte l'histoire d'une adolescente, incarnée par la jeune Ariane Legault, qui se réfugie en Gaspésie après la mort de sa mère. Sébastien Ricard et Marie-Ève Bertrand participent au long-métrage que la critique accueille favorablement.

⁵ Source : En ligne. <[http://fr.wikipedia.org/wiki/Catherine_Martin_\(r%C3%A9alisatrice\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Catherine_Martin_(r%C3%A9alisatrice))>

Jean-Joseph Tremblay⁶

Jean-Joseph Tremblay is a writer and actor, known for *Nelligan* (1991), *Le sourd dans la ville* (1987) and *Super sans plomb* (1989).

Michèle Perusse⁷

Journaliste pigiste de 1975 à 1983, Michèle Pérusse fait ses classes documentaires au sein de Vidéo Femmes de Québec, dont elle est membre permanente pendant huit ans. Par la suite, elle participe à une cinquantaine de productions, entre autres comme assistante à la réalisation (*Les enfants du Refus Global*, 1997) et comme productrice déléguée (*La peau et les os, après...*, 2005). Elle assume de nombreux mandats à l'ONF, dont la mise en chantier d'un programme de courts métrages fiction destinés aux salles (1992). À l'automne 1997, on lui confie l'implantation d'un programme de premières œuvres documentaires, «Libres courts» (1998-2000), en collaboration avec le cinéaste André Gladu. Aujourd'hui, Mme Pérusse agit comme consultante pour différents organismes, dont la SODEC, l'ONF, les Rendez-vous du cinéma québécois et Radio-Canada. Elle fait profiter les étudiants du programme Documentaire de l'INIS de son expérience depuis 2007.

Alain Chartrand⁸

Réalisateur de quatre longs métrages de fiction, cinq courts et moyens métrages, sept documentaires et quarante-deux heures de séries télévisuelles, Alain Chartrand est un cinéaste reconnu, dont de nombreuses œuvres ont été primées sur la scène nationale et internationale. C'est aussi un homme d'action entièrement engagé dans la défense et le rayonnement de sa profession.

⁶ Source : En ligne. <<http://www.imdb.com/name/nm0871925/>>

⁷ Source : En ligne. <<http://www.inis.qc.ca/membre/6905/perusse-michele>>

⁸ Source : En ligne. <<http://www.editions-stanke.com/alain-chartrand/auteur/char1211>>

Monique Proulx⁹

Née à Québec, Monique Proulx a obtenu un baccalauréat en littérature et en théâtre de l'Université Laval. D'abord animatrice de théâtre, puis professeur de français et agente d'information au siège social de l'Université du Québec à Montréal, elle est aujourd'hui connue comme romancière, nouvelliste et scénariste.

En dehors de la production romanesque qu'on lui connaît, on lui doit aussi de très nombreuses nouvelles, parues dans différents recueils, plusieurs dramatiques de soixante minutes diffusées à l'antenne de Radio-Canada dont certaines dans le cadre de l'émission télévisée «Les Beaux Dimanches» (*Un aller simple* et *Les Gens de la ville*). Elle a également écrit deux pièces de théâtre, *Mesdames et messieurs*, *l'hymne national* et *Vie et mort des souris vertes*, toutes deux mises en scène au Théâtre La Bordée à Québec.

Elle a par ailleurs écrit plusieurs scénarios, dont celui de son propre roman *Le Sexe des étoiles* qui, porté à l'écran par la réalisatrice Paule Baillargeon, a remporté le Prix du meilleur film Canadien au Festival des films du monde de Montréal, le Prix du public au 3e Festival du cinéma québécois de Blois (France), le Prix de la critique et le Grand Prix du Festival de Marseille, le Grand Prix du public au Festival de Vancouver et le Prix du meilleur scénario au Festival international de Chicago.

Cette même année, 1994, *Le Sexe des étoiles* était mis en nomination pour les Oscars dans la catégorie meilleur film de langue étrangère et était en lice aux Golden Globe Awards pour représenter le Canada.

Elle est notamment l'auteur de *Homme invisible à la fenêtre* qui a inspiré le film *Souvenirs intimes*, réalisé en 1999 par Jean Beaudin.

⁹ Source : En ligne. < <http://www.editionsboreal.qc.ca/catalogue/auteurs/monique-proulx-1107.html>>

Marcel Carrière¹⁰

Marcel Carrière débute dans l'industrie du cinéma en 1956 à l'âge de 21 ans, comme preneur de son à l'Office national du film (ONF). À ce titre, il participe à plus d'une centaine de productions. La souplesse et la débrouillardise de Carrière le rendent vite indispensable à toutes les équipes de tournage du glorieux secteur français de l'ONF. Par exemple, pour une scène des *Raquetteurs* (1958), il inaugure la prise de son en direct avec un équipement rudimentaire de sa conception. Puis, Carrière met à profit les progrès rapides de la technologie du son pendant le tournage du documentaire *Pour la suite du monde* (1963). Ainsi, la prise de sons ambiants sera l'un des éléments les plus caractéristiques de l'école du cinéma direct, avec la caméra mobile, tenue à l'épaule : ensemble, ces deux méthodes permettent de saisir sur le vif les éclats de génie d'Alexis Tremblay, dont la langue pittoresque et la sagesse feront partie des moments forts de ce chef-d'œuvre. Ces techniques donneront aussi une couleur originale aux premières œuvres du renouveau québécois de la fiction : *À tout prendre* de Jutra (1963) et *Le chat dans le sac* de Groulx (1964).

Grand professionnel, Marcel Carrière se voit confier la coréalisation de courts métrages, et bientôt la réalisation à part entière de plusieurs productions [...] En 1969, il obtient beaucoup de succès avec son documentaire *Avec tambours et trompettes* sur les zouaves pontificaux québécois.

En 1973, il réalise un premier long métrage de fiction, *O.K... Laliberté*, une œuvre majeure du répertoire québécois, où Jacques Godin incarne un homme de 40 ans, sans emploi et sans le sou, qui vit une brève idylle avec une jeune femme avant d'être rattrapé par ses créanciers. L'année suivante, dans un moyen métrage, Carrière met en scène une famille qui se déchire autour d'un défunt : c'est *Le grand voyage*, écrit par Victor Lévy-Beaulieu. Son dernier long métrage, *Ti-Mine, Bernie pis la gang...* (1976), écrit par Jean-Pierre Morin, est une comédie sociale bien relevée qui met en scène deux frères, joués par Jean Lapointe et Marcel Sabourin.

Entre les fictions, Carrière tourne des documentaires : *Chez nous c'est chez nous* en 1973, et en 1974, *Images de Chine*. Avec Jean-Claude Labrecque, Jean Beaudin et Georges Dufaux, il signe les Jeux de la XXII^e olympiade (1977), et puis en solo *De grâce et d'embarras* (1979). À

¹⁰ Source : En ligne. < <http://cinemaquebecois.telequebec.tv/#/Artisans/54/Clips/573/Default.aspx>>

la fin des années 1970, l'ONF nomme Marcel Carrière directeur du Comité du programme français; il sera successivement directeur des services, de la distribution et de la recherche et du développement. Aucun technicien francophone ne s'était élevé aussi haut dans la hiérarchie de l'ONF. Depuis sa retraite en 1994, Carrière reste très actif : il a participé à la création de l'Institut national de l'image et du son (INIS) et de la Phonothèque québécoise, tout en offrant ses services de consultant dans le domaine du documentaire.

Marcel Jean¹¹

Marcel Jean est producteur, réalisateur (*Le rendez-vous perpétuel*, 1989; *État critique*, 1992; *Écrire pour penser*, 1998; etc.) et scénariste (*Dehors novembre* de Patrick Bouchard, 2005). Coauteur du *Dictionnaire du cinéma québécois* (Éditions du Boréal) et auteur de plusieurs livres sur le cinéma, critique à la revue *24 images*, il a dirigé le studio d'animation du programme français de l'ONF de 1999 à 2005.

Les films qu'il a produits ont remporté plus de 150 prix internationaux, dont l'Ours d'or du court métrage au festival de Berlin (*Âme noire*, 2001, réalisé par Martine Chartrand) et trois prix Jutra du meilleur film d'animation (*Les ramoneurs cérébraux* de Patrick Bouchard, 2002; *Isabelle au bois dormant* de Claude Cloutier, 2007; *Robe de guerre* de Michèle Cournoyer, 2009). Associé aux productions L'Unité centrale depuis 2006, il y a produit des documentaires, des films d'animation et de fiction.

Il enseigne aussi la critique, l'histoire et l'esthétique du cinéma à l'Université de Montréal depuis 1986. Formateur depuis les débuts du programme Documentaire de L'inis, il devient responsable des étudiants inscrits au profil Réalisateur en 2009. Il prend la direction du programme en octobre 2012. Il représente L'inis au sein de l'Observatoire du documentaire.

Grand spécialiste du cinéma d'animation, Marcel Jean est également délégué artistique du Festival international du film d'animation d'Annecy.

¹¹ Source : En ligne. < <http://www.inis.qc.ca/membre/424/jean-marcel>>

